

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

# **Preußische Akademie der Künste**

**Band:**

**I /**

**442**

**- Anfang -**

Akademie der Künste, Archiv  
Preussische Akademie der Künste

I/442

**Presse zu Max Liebermann, Hinweise zur Verfilmung (betr. Vorder- und Rückseite,  
ausfalten der Zeitungsausschnitte)**

**Bd. 6**

Bl. 1 ausfalten	V
Bl. 2-4	
Bl. 5 ausfalten	V
Bl. 6-11	V
Bl. 12 ausfalten	V
Bl. 13-34	V
Bl. 35-54	V, R

STIFTUNG  
ARCHIV DER AKADEMIE DER KÜNSTE  
Dienststelle / Betrieb

Aktenführende Stelle: Historisches Archiv

Aktenzeichen: Preußische Akademie der Künste

Aktentitel bzw. Akteninhalt:

Presse zu Max Liebermann

Bandnummer: 6

Zeitlicher Umfang: 1928 - 1932

Aufzubewahren bis:

Archivsignatur: PrAdK Presse-Lie

METROPOL-GESELLSCHAFT

E. Matthes & Co.

BERLIN-CHARLOTTENBURG 2, Uhlandstr. 184

Telefon: J 1 Bismarck 520

Abteilung: Zeitungs-Ausschnitt-Bureau

Zeitung: **Dortmunder Zeitung**

Erscheinungsort: **Dortmund**

Datum: **15. 7. 1932**

**Beluch bei einem 85jährigen**

Eine Visite bei dem „Geburtsstagskind“ Professor  
Dr. h. c. Liebermann

Von Dr. B. Saweljew.

Deutschlands populärster Maler, Max  
Liebermann, wird am 20. Juli d. J.  
85 Jahre alt.

**Er will keine Dummheiten reden!**

Es ist keine leichte Aufgabe, den Rektor der deut-  
schen Kunstmalerei zu interviewen, denn er hat vor  
allem, was ihm irgendwie als Kellame erscheinen  
mag, eine unüberwindliche Abneigung. Dem es  
dennoch gelingt, bei Liebermann einzudringen, der  
darf von besonderem Glück sprechen, schon, weil er



Prof. Dr. h. c. Max Liebermann,  
der am 20. Juli 1932 seinen 85. Geburtstag feiert.

die Freude einer Unterhaltung mit einer scharf um-  
rissenen Persönlichkeit genießen kann.

Ich hatte die Freude, den Meister in seiner Woh-  
nung zu überraschen — telefonische Anrufe  
haben keinen Zweck, da sich Professor Liebermann  
niemals zu einem Journalistenempfang überreden  
läßt. Ich werde durch eine Flucht von Jimmern,  
richtiger gesagt Salons — reinster Prunkstil der ach-  
ziger Jahre, den man nur noch in Filmen, die in  
dieser Epoche spielen, bewundern kann — geführt. In  
einem kleineren gemütlichen Zimmer sitzt an einem  
Schreibtisch Max Liebermann in seinem weißen  
Kittel, mit dem man aus unzähligen Abbildungen  
in illustrierten Zeitschriften eingermäßen bekannt ist.  
Liebermann ist schwerhörig und hält die Hand mit  
einer charakteristischen Bewegung während des Ge-  
sprächs am Ohr. Böse Jungen behaupten allerdings,  
daß er recht gut höre und nur so tue, als sei er  
schwerhörig.

Mit knurrender Stimme fragt mich der Meister,  
was ich eigentlich von ihm wünsche:

Eine Unterredung über irgendein Thema, das  
Sie interessiert, erwidere ich.  
„Ach Unfuss, wissen Sie,“ knurrt der Meister, „es  
gibt gar keine interessanten Themen, über die man in  
der Zeitung schreiben kann. Sobald es in die Zeitung  
kommt, ist es nicht mehr interessant. Außerdem will  
ich keine Dummheiten reden!“

Ich versuche dem Meister klarzumachen, daß ich  
aus seinem Munde auch gar keine Dummheiten  
erwarte.

**Die Not der modernen Kunst**

„Quatsch“, unterbricht mich der Professor, „ich lese  
niemals Zeitung, weil mich der ganze Krampf nicht  
interessiert. Wenn ich schon etwas auf dem Herzen  
habe, dann könnte ich schlimmstenfalls selbst schreiben.  
Ich möchte aber von dem, was mir auf dem Herzen  
liegt, nicht vor der Öffentlichkeit sprechen.“

Das Gespräch kommt dennoch auf die Lage der  
Kunst in unserer schweren Zeit. Das Publikum  
stellt sich gar nicht vor, wie schwer die Not der Zeit  
gerade auf der deutschen Malerei lastet. Privat-  
müßig gibt es heute nicht mehr — im Gegenteil:  
jeder will seinen Besitz an Bildern verkaufen. Aus-  
ländische Firmen unterhalten ihre Agenten in Deutsch-  
land, die darauf aufpassen, jedes Werk von künst-  
lerischer Bedeutung, das auf dem Markt erscheint, für  
einen billigen Preis zu erwerben. Aber auch diese  
gibt es heute noch kaum, denn niemand hat Geld.  
Wenn mich junge Leute, die Malerei studieren wollen,  
um Rat fragen, was soll ich da erwidern? Könnte  
ich heute ein Raffael durchsehen? Und kann über-  
haupt unsere Zeit einen Künstler von ganz großem

Format ertragen? Das sind Probleme, die mir wirt-  
lich schwer auf dem Herzen liegen, und über die zu  
sprechen mir weh tut.“

Auf die Frage nach seiner künstlerischen Entwid-  
lung, sagte der Meister: „Ich male seit der Zeit, da ich  
noch in den Windeln lag.“ (Liebermann brauche  
allerdings einen weitaus drastischeren Ausdruck, der  
aber nicht für harte Ohren bestimmt ist.) „Ich arbeite  
auch heute noch und werde dann noch malen, wenn sich  
sein Mensch mehr um meine Bilder kümmert. Es ist  
mir auch ganz wurscht, ob ich einen König, einen  
Staatsmann oder einen Droschkentreiber porträtiere.  
Die Hauptsache ist das Kunstwerk. Die Kunst geht  
war nach Brot pflegt man zu sagen. Aber es gibt  
dennoch Dinge, die wichtiger sind als das Geld.“

**Kunst im Dienst der Wirtschaft**

Das Gespräch kehrt wieder zur Lage der not-  
leidenden Künstler zurück. „Einigermäßen erträglich  
ist die Lage der Maler, die als Professoren und Lehrer  
an staatlichen Kunstschulen tätig sind. Da es keine  
anderen Mäzene gibt, muß der Staat diese Rolle  
übernehmen. Es ist bezeichnend, daß die Erscheinung  
eines Modernalers, wie man sie z. B. in Paris kennt,  
in Deutschland fast unbekannt ist. Kein Porträtmaler  
hätte bei uns die Aussicht, die ungeheuren Ein-  
nahmen, beispielsweise eines Fujita, des berühm-  
ten Lieblingsmalers der Pariser Damenwelt, zu er-  
reichen. In Deutschland fehlt auch die große inter-  
nationale Kundschaft, die sich von Pariser Mode-  
malern porträtieren läßt. Die Mehrzahl der deutschen  
Maler ist darauf angewiesen, ihre Kunst in den  
Dienst der Wirtschaft zu stellen, d. h. Plakate und  
Kellamezeichnungen zu verfertigen. Aber auch auf  
diesem Gebiet ist die Konkurrenz so ungeheuer groß,  
daß die Preise, zumal durch die allgemeine Krise, ein  
außerordentlich niedriges Niveau erreicht haben.“

„Weißt noch als besonderes Gebiet die Theater-  
malerei. Der Ausdruck „Decorationen“ ist heute ver-  
altet. Es gibt heute keine Decorationen mehr, son-  
dern nur noch ein Bühnenbild. Aber auch hier  
können nur sehr wenige Glück haben. Es ist weiter  
charakteristisch, daß es in Deutschland eigentlich keine  
Malerböhme, die in Paris mit einem romantischen  
Schimmer umgeben ist, gibt. Die deutschen Maler  
führen einen zu schweren und erbitterten Kämp-  
fung um ihr Dasein, um sich der leichten Philosophie  
der internationalen Malerböhme, die in Paris ihr  
Standquartier hat, hinzugeben. Dabei hat gerade die  
Pariser Bohème sehr starke Anregungen für die Kunst  
gegeben. In den Kabarets vom Montmartre ist  
heute ein neuer befruchtender Geist der Kunst  
geboren.“

Ich erlaube mir, noch einen Ausflug auf andere

Kunstgebiete und frage Professor Liebermann, wie er  
sich zur Musik verhält. Auf Richard Wagner, dessen  
Aufstieg der Meister miterlebt hat, ist er nicht gut zu  
sprechen aus besonderen Gründen, die er nicht näher  
erörtern möchte. „Wagner“, das ist etwas anderes.  
Das ist der richtige Komponist, dessen Musik klassische  
Formvollendung bedeutet. Aber alles andere...!  
Liebermann pafft die Wolke aus seiner Zigarette  
und bummelt davon, in seinen geliebten Garten am  
Dannsee. —

**METROPOL-GESELLSCHAFT**

E. Matthes & Co.

BERLIN-CHARLOTTENBURG 2, Uhlandstr. 184

Telefon: J 1. Bismarck 820

Abteilung: Zeitungs-Ausschnitt-Bureau

Zeitung: **Solinger Tageblatt**

Erscheinungsort: **Solingen**

Datum: **13. 7. 1932**

**Max Liebermann 85 Jahre alt.**



**Max Liebermann,**

der große Maler und Radierer, wurde vor 85 Jahren, am 30. Juli 1847, in Berlin geboren. Er ging von einem großartigen Naturalismus aus (Hauptwerke „Die Fleische“ und die „Gänserupferinnen“). In den achtziger Jahren beginnt seine Wandlung zum Impressionismus, dessen Führer er in Deutschland wurde. In dieser Zeit gehören Werke wie „Reiter am Strande“, „Die Jugendszene zu Amsterdam“, sein „Selbstbildnis von 1901“ und „Der Professoren-Konvent“. In den letzten Jahren wandte er sich hauptsächlich der Porträtkunst zu, in der er seine unbestechliche Charakterisierungsgabe bewies. Seine Kunst stand immer als Programm im Mittelpunkt des Zeitstils. 1898 gründete er die Berliner Sezession; bis zu seinem Rücktritt im letzten Monat war er 17 Jahre lang der Präsident der Preussischen Akademie der Künste.



## Künstlerhaus.

(Mar Liebermann und Karl Sterner.)

Der bekannte Kunstgelehrte Professor Binder aus München hat unlängst hier mehrere Vorträge gehalten, in denen, wenngleich sie verschiedene Themen behandelten, doch ein Gedanke immer wieder durchzuschlagen schien: daß nämlich die deutsche bildende Kunst im Auslande, ja manchmal in Deutschland selbst, nicht nach Gebühr geschätzt werde. Das dürfte richtig sein, ist aber auch nicht schwer zu erklären. Bei großen Kulturvölkern, die auf eine mehrhundertjährige, fortlaufende Tradition zurückblicken, wie zum Beispiel bei Italienern und Franzosen, bildet sich ein Wertmaßstab auf Grund eben dieser Tradition, der dann auch unwillkürlich an die Kunst des Auslandes angelegt wird. So zeigen etwa die Franzosen seit jeher in ihren Werken eine gewisse Glätte und Vollendung des Formalen, oft bis zum Akademischen, ebenso einen ausgesprochenen Sinn für Schönheit und schlanke Grazie — nicht nur der menschlichen Gestalt- und Körperbildung, sondern auch aller Formen; begreifen einen überaus feinen Geschmack für den Zusammenklang der Farben. Sie schätzen daher diese Qualitäten besonders hoch. Der Deutsche wiederum stellt das Charakteristische über das Schöne, die Stärke des Ausdruckes über den sinnlichen Reiz der Form und die technische Vollendung. Ihm ist die Technik, ja die Kunst überhaupt, nicht sowohl Selbstzweck — daß die Parole *l'art pour l'art* aus Frankreich kam, ist kein Zufall — vielmehr meist nur das Mittel, ein Geistiges, eine Idee zu verkörpern. Kein Wunder, wenn er dem Franzosen gelegentlich unverständlich, geschmacklos, barbarisch erscheint, dieser ihm dagegen des vorigen Jahrhunderts war nun freilich der Diebstahl vor der Superiorität der Franzosen in den bildenden Künsten — wie bis zum letzten Drittel des achtzehnten in der Literatur! — den Deutschen so ins Blut übergegangen, daß man sich vergleichen noch selten zu sagen getraute (die Festigkeit, mit der Leising die Tragödien des Voltaire angreift, beweist nur, in welchem Ansehen diese standen!). Seitdem aber das deutsche Nationalgefühl sich entwickelt, vielfach sogar bis zu einem ganz ausgeprägten Chauvinismus überentwickelt hat, kann man solche Reherzen alle Tage hören. Schon lang vor dem Kriege wurde gegen die „Ausländerei“, die „Französeli“ gewettert. Ein sehr angesehener Berliner Kunstschriftsteller hat vor kurzem als Frucht einer in vorgerückteren Jahren unternommenen Italienreise ein Buch herausgegeben, in dem er die alte italienische Kunst größtenteils als Humbug hinstellt. Urteile dieser Art sind gefährlich, weil sie tatsächlich ein Körnchen Wahrheit enthalten, das freilich durch parteimäßige Einstellung enorme Dimensionen annimmt. Wenn nun ein solcher Querschnitt durch die Ansichten der gleichzeitig lebenden, mehr oder minder sachverständigen Beurteiler so scharfe Gegensätze hervortreten läßt, so ist dies auch bei einem Längsschnitt durch die aufeinanderfolgenden Perioden der Fall. Es sei nur daran erinnert, was in den letzten dreißig Jahren alles wieder „entdeckt“ worden ist: die Kunst der Primitiven, des Orients, des Barock, der Wiedererweckung usw. — zumeist auf Kosten anderer, früher in hoher Geltung gestandener Kunstströmungen. Solchen Maßstäben und Gesichtspunkten, die in nationalen Gefühlen oder in der eben herrschenden Mentalität der Epoche wurzeln, kann subjektive Berechtigung, keineswegs abgesprochen werden. Doch darf man nicht vergessen, daß sie nur aufs allgemeine Bezug haben, daß sie aber vollständig versagen, sobald sie auf ein einzelnes Werk oder einen einzelnen Künstler angewendet, dessen Wert oder Unwert bestimmen sollen.

Ein Beweis dafür ist der große und einstimmige Erfolg, der jetzt den im Künstlerhaus ausgestellten Gemälden und graphischen Blättern Mar Liebermanns zuteil wird. Seit zwanzig Jahren predigen uns die Modernen und ihre Wortführer, daß der Impressionismus, dieser Ausdruck einer materialistischen, also unkünstlerischen Weltanschauung, mausetot sei und uns nichts mehr zu sagen habe. Immer wieder lesen und hören wir, es sei nicht die Aufgabe der Kunst, ein „Abbild der Natur zu liefern“, nicht die äußere Erscheinung der Dinge wiederzugeben, sondern ihr „Wesen“, das, was „hinter ihnen“ ist; hier nun sehen wir uns Kunstwerken gegenüber, die, aus einem Geist geschaffen, der das letzte Drittel des vergangenen Jahrhunderts beherrschte, ganz offenkundig auf nichts anderes ausgehen, als den optischen Gesamteindruck eines Naturauschnittes als „farbigen Fleck“ festzuhalten. Gleichwohl kann sich auch heute niemand, der einigermaßen für künstlerische Werte empfänglich ist, dem frappanten Eindruck dieser kraftvollen Darstellungen entziehen. Noch eine andre kleine Besonderheit des Schicksals ist dabei. Von dem, was wir als eigenstes Merkmal der deutschen Kunst anzusehen gewohnt sind, von romantischer Schwärmerei, Phantasie, Gemüt, dichterischen oder gar philosophischen Ideen ist hier keine Spur zu finden. Es ist Tatsache, daß die Kunst des trotz seiner 82 Jahre unzweifelhaft temperamentvollsten, stärksten und repräsentativsten Malers der deutschen Reichshauptstadt — hierin der seines Vorgängers Menzel ganz ähnlich — auf einer Anschauungsweise beruht, die der französischen näher steht als irgendeiner andern; dies nicht nur aus dem äußerlichen Grund, daß er seine eigentliche Lehrzeit, die entscheidenden Jahre seiner Entwicklung in Paris verbracht hat — auch Uhlde war damals zugleich mit ihm anfangs von Munkacsy, dann von Bastien-Lepage, schließlich von Manet beeinflusst, hat aber in dieser Pariser Technik seine d. h. und durch deutschen religiösen Bilder gemalt; für Liebermann war jedoch der französische Naturalismus der siebziger Jahre nicht Mittel, sondern Zweck; Pleinair und Impressionismus schufen die Atmosphäre, in der seine natürlichen Anlagen, sein künstlerisches Naturell wuchsen, gedeihen und sich erschöpfend entwickeln konnten. Wenn manche seiner später in Holland entstandenen Bilder an holländische Kunst gemahnen (85), so liegt das mehr im Sujet — so wie etwa heute kein ehrlicher Künstler die ungarische Ebene malen kann, ohne an Pettenhofen zu erinnern. Höchstens, daß eine gewisse Klappigkeit und — scheinbare! — Ungechtheit des Traktaments auf Jozef Israels hinweist; und wenn man vor manchen Bildnissen an den späteren Frans Hals denkt, so ist es weniger ein Positives als vielmehr ein Negatives, das beiden gemeinsam ist: die Schlichtheit, die Sparsamkeit der Mittel, der Verzicht auf jegliches „Arrangement“. Man kann sich denken, wie zuwider dem Berliner Meister Van Dyck oder die englischen Maler des achtzehnten Jahrhunderts sind! Dennoch hat die Kunst Liebermanns etwas spezifisch Deutsches, zumindest Norddeutsches, Berlinerisches: das energische, unklümmert sachliche, forschende Vorgehen auf den Zweck — hier die möglichst wahrhaftige Wiedergabe der optischen Augenblicksercheinung —, ohne den geringsten Verzicht, sonst irgendwie entgegenkommend oder angenehm zu erscheinen. „Im Deutschen sagt man, wenn man höflich ist“; ein Wortwitz, den man zum Beispiel dem Bildnis A. v. Bergers nicht machen kann, das Liebermann vor etwa 25 Jahren für die Hamburger Kunsthalle gemalt hat (88). „Alfred Berger, entlarvt von Liebermann“, pflegte der also

## Die Alten über die Jungen

Mag Liebermann, der Altmeister der Malerei:

Eines vor allem möchte ich den Jungen zurufen: Hört mit den Schlagworten! Sie besagen nichts oder werden meist falsch verstanden. Ein Beispiel: Niemals werden Realismus und Idealismus richtig aufgefaßt, wenn man damit ein Werturteil verbindet, als ob der Idealist mehr die inneren Ge-  
sichte, der Realist dagegen nichts als die Natur darstelle. Die beiden Worte bezeichnen das Stoff-  
gebiet, den Kreis, dem das Sujet entnommen ist, legen aber über die Kunst nicht das geringste aus. Das Innerste, das, was das Kunstwerk ausmacht, läßt sich nicht in Worte fassen.

Gerade deshalb, weil etwas sich nicht in Worte fassen läßt, ist es ein Kunstwerk; Verlaue nannte dieses Unausprechbare die *Quance*, „die den Traum mit dem Traum ehe-  
licht, die Blüte mit dem Dorn“. Wenn auch der Auspruch Wenzels, daß er das Blütenkonzept nur wegen des Kronleuchters auf dem Bilde gemalt hätte, nur ein Witz ist, so steht doch darin nicht nur, wie in jedem guten Witz, ein Körnchen Wahrheit, sondern auch eine ernste und bittere Selbstkritik: als ob er eingesehen hätte, daß die Lebensfrage über die Hauptsache, daß die äußerliche Wahrheit über die innere Wahrheit in seinem Werke triumphierte.

Wenn die Jungen sich das einprägen, diese Ge-  
danken von dem Traum von der Wirklichkeit und von der inneren Wahrheit, dann ist es nicht schlecht um die Kunst bestellt. Dann ist die Kunst höchste Wille der Kultur.

Wir Alten aber sind berufen, diese Blüte zu hegen und zu pflegen und junge Gärtner mit unserer ganzen Kraft zu fördern, daß ihre Pflänz-  
linge keimen, sich entwickeln und erblühen, farben-  
prächtiger und ideenreicher als die Sprößlinge ihrer Väter und Lehrer. Wir alle waren einst Jung, sollten diese Zeit nicht vergessen und wohlwollende Führer und Berater denen sein, die der Kunst mit ihrer Lebenskraft, mit ihrem Vorwärtsdrängen, ihrem Neuerungs- und Vervollkommnungswillen dienen.

Den Jungen gehört die Welt, wir Alten haben weltweise zu lächeln und ihnen die Hand zu reichen.



# Skizzen

Illustrierte Monatsschrift für Kunst, Musik, Tanz, Sport, Mode u. Haus.

BERLIN

AUGUST 1929

HEFT 8

## Max Liebermann

Zu seinem 82. Geburtstag am 20. Juli 1929

**D**ie Lagarde, der eigentlich Böttcher hieß, der später berühmt gewordene Verfasser der Deutschen Schriften, und der mein griechischer Lehrer in der Sekunda war, behauptete, daß ich nach dem Schnitt meiner Augenbrauen von den assyrischen Königen abstamme: ich weiß nur, daß mein Großvater und Vater Kattunfabrikanten in Berlin waren. In einem Aufsatz über die Familie Liebermann, der Mitte der sechziger Jahre in der „Gartenlaube“ erschien, war auch das stadtkundig gewordene Wort, das mein Großvater in einer Audienz bei Friedrich Wilhelm III. gesagt hatte, zitiert: „Majestät, ich bin derjenige, welcher die Engländer vom Kontinent vertrieben hat (nämlich in der Kattunbranche).“ Mein Großvater mütterlicherseits, Haller, war Juwelier und Inhaber der Firma Haller & Rathenau. Der Bruder meines Großvaters siedelte sich in Hamburg an und trat zum Christentum über, und dessen Sohn war der berühmte Bürgermeister Haller, dem Hamburg 1866 seine Unabhängigkeit zu verdanken hatte.

Da ich 1847 geboren wurde, ist es nicht zu verwundern, daß meine politischen und sozialen Anschauungen die eines Acht-



Phot. Rose Weiser

Max Liebermann

Neueste Aufnahme des Meisters in seinem Garten in Wannsee bei Berlin

undvierzigers waren und geblieben sind. Obgleich ich leider oft vom Gegenteil überzeugt wurde, bilde ich mir ein, daß — wie es in der Verfassung heißt — jeder Staatsbürger vor dem Gesetze gleich ist.

Ich bin in meinen Lebensgewohnheiten der vollkommenste Bourgeois: ich esse, trinke, schlafe, gehe spazieren und arbeite mit der Regelmäßigkeit einer Turmuhr. Ich wohne in dem Hause meiner Eltern\*), wo ich meine Kindheit verlebt habe, und es würde mir schwer werden, wenn ich wo anders wohnen sollte. Auch ziehe ich Berlin jeder anderen Stadt als bleibenden Wohnsitz vor.

Ich absolvierte das Friedrich-Werdersche Gymnasium; das Maturitätsexamen bestand ich freilich nur mit Ach und Krach, da ich in der Mathematik „ungenügend“ bekam. Die realen

Wissenschaften waren und sind mir ein Buch mit sieben Siegeln geblieben, und ich konnte mich nur mit der größten Mühe an die Vorstellung gewöhnen, daß die Erde sich drehe. Auch wurde ich ein wenig geneckt, weil ich als Junge gesagt hatte, daß der Mond in der Leipziger Straße am größten sei. Ich hatte ihn nämlich mal beim Spaziergehen in der Leipziger

\*) Am Pariser Platz.

Straße als riesige Scheibe am Himmel gesehen. In wissenschaftlichen Dingen verstehe ich nur die demonstratio ad oculos.

Überhaupt beschäftige ich mich viel lieber als mit spekulativen Dingen mit manuellen. Auf den Fabriken meines Vaters, wo wir die großen Sommerferien alljährlich verlebten, hatte es mir die Modelltischlerei besonders angetan, so daß mir in einer Bodenkammer unseres Berliner Hauses eine vollständige Tischlerwerkstatt eingerichtet wurde. Auch jetzt noch habe ich Handwerkszeug im Atelier...

Also anschaulich schildert der Künstler sich selbst in seinen „Gesammelten Schriften“, erschienen bei Bruno Cassirer in Berlin. — Der Abstammung „von den assyrischen Königen“ verdankt Liebermann nicht nur die Schärfe seines geistigen Rüstzeugs, sondern auch die ererbte Befähigung zum Kosmopoliten. Kraft dieser unbefangenen weltbürgerlichen Einstellung erkannte und förderte er z. B. früher als alle anderen den französischen Impressionismus, der die Entwicklung der deutschen Malerei ausschlaggebend beeinflusste. Trotz seines Weltbürger-tums — oder, besser gesagt, gerade deswegen — fühlt Liebermann sich deutschem, ja preußisch-berliner Boden eng verbunden. Sein Verständnis für preußische Herbeheit, für berlinische Freude an scharfer Kritik und

humorvoller Schlagfertigkeit entsprechen seinem eigenen Wesen, das von Hause aus unsentimental, witzig, kühl und kritisch ist. Seine bis auf den heutigen Tag erhaltene Vorliebe für das heimische Idiom entspringt aufrichtigem Bedürfnis und ist in angeborenem Berlinertum begründet. Dabei schreibt dieser waschechte Spree-Athener, Sohn patrizischer Eltern, die ihn ungern Maler werden ließen, einen Stil, dessen Gepflegtheit ausgebreitetes Wissen verrät! Wie denn überhaupt die kultivierte Atmosphäre seiner Umgebung, bürgerliche Disziplin und Ordnung ihm von jeher unentbehrliche Vorbedingungen zu schöpferischer Arbeit waren, um deren Erhaltung er sich stets in kluger Voraussicht bemühte.

Gleich beredt mit Pinsel, Nadel oder Stift, preist Liebermann seit Beginn seiner Laufbahn das Schaffen in Werkstatt und

Haus. In tausend Variationen schildert er immer wieder die Arbeit: Gänserupfen, Weben, Schustern, Nähen, Netzflicken usw. sind Sujets vieler Liebermannscher Gemälde von europäischer Berühmtheit. Es gibt kaum eine menschliche Betätigung, die er nicht mit der ganzen Intensität seiner Künstlerschaft gestaltet hat. Die Geheimnisse des Reitens, Schwimmens, Polo- und Tennisspielens sind seiner Malerhand ebenso vertraut wie das faszinierende Gewirr der Amsterdamer Judengasse, wie die lichtdurchflossene Landschaft Hollands

oder dämmrige deutsche Biergärten.

Die Fülle von Selbstporträts (bis in die neueste Zeit reichend) und Bildnissen bedeutender Persönlichkeiten würden das Lebenswerk eines Porträtisten ausmachen.

Die eingangs erwähnten „Gesammelten Schriften“ Liebermanns bieten nicht nur dem Fachmann, sondern auch dem Kunstfreund reiche Anregung. Erinnerungen und Anekdoten mildern die Strenge endgültiger Sätze über das Wesen der Malerei.

Von Musik behauptet der Meister (in maßloser Bescheidenheit) nichts zu verstehen. Wagner ist ihm allerdings ein Greuel. Was er zu modernsten Kompositionen sagen würde, ist gar nicht ausdenken. Wird er gezwungen, als Präsident der Akademie der Künste offiziell irgend eine Galaoper anzuhören, so pflegt er nach

dem ersten, spätestens dem zweiten Akte zu „türmen“. Aber er vergöttert Mozart. Auch Verdi liebt er...

Als Liebermann 1910 das herrlich gelegene Grundstück in Wannsee (unweit des „Schwedischen Pavillons“) erwarb und darauf sein vornehm-schlichtes Haus erbaute, ahnte niemand, welch' einzigartiges Refugium dieser Erdenfleck in Kriegswirren werden sollte...

Seitdem ist der Garten älter, schattiger und verschwiegener geworden; gleich einer Friedensinsel liegt er in der Brandung tosenden Weekend-Verkehrs. Eben jetzt blüht alles in vollster Sommerpracht. Die bejahrten Linden, die dichten, jeden neugierigen Blick abwehrenden Jasminbüsche längs des Gitters duften stärker denn je, und das überaus bunte Blumenparterre vor der Front des Hauses täuscht in der Sonnenglut südliche Ferne vor...

Thurneiser.



Selbstbildnis Max Liebermanns (1919)

(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)

## LIEBERMANN UND CORINTH IN WIEN

**LIEBERMANN UND CORINTH IN WIEN.**  
Eine kleine Siebegrundstellung war im Winter dieses Jahres vorausgegangen; jetzt im Frühling lernt das Wiener Publikum fast gleichzeitig die beiden Künstler, die das Berliner Kunstleben durch so viele Jahre so stark beherrscht haben, durch umfangreiche und sorgfältige Ausstellungen kennen. Die geschlossener Darbietung ist die Liebermannausstellung, die einen Teil der Jubiläumveranstaltungen des Künstlerhauses bildet; dank dem großzügigen Entgegenkommen vieler öffentlicher und privater Sammlungen ist ein Ganzes zustande gekommen, das wohl nicht alle Höhepunkte der Kunst Liebermanns vereinigt, aber doch in vier Sälen ein gut zusammengestelltes und des Meisters würdiges Bild seiner Tätigkeit als Maler, Zeichner und Graphiker bietet. Für Wien ist diese Ausstellung eine einzigartige Gelegenheit, lange Versäumtes nachzuholen. Die Corinthausstellung des Hagenbundes, durch eine Schau von Aquarellen, Zeichnungen und Graphiken in der Neuen Galerie ergänzt, entlastet weniger Hauptstücke aus früheren Jahren, treibt aber dafür die Spätzeit mächtig heraus. Auch hier empfängt Wien etwas Neues und Wichtiges.

Beide Meister kann es nicht als Wendende, sondern als Gewordene kennen. Liebermann und Corinth werden hier nicht erboten, sondern geschenkt: sie setzen sich nicht aus dem Stückwerk der mehr oder weniger gelungenen Einzelwerke zusammen, sondern stellen sich in jener organischen Ganzheit, in jener Geschlossenheit dar, die die Gestalten der großen alten Meister so zwingend macht. Das ist weniger und mehr, als die Künstler in ihrer deutschen Heimat gelohnt: weniger, weil nur das selbst Erarbeitete zu einem Stück der Geistigkeit des Tüpfelers werden kann; mehr, weil die Künstler durch die Konzentriertheit der lange aufgesparten Wirkung mythologisiert werden, weil ihre unge-

heute Bedeutung innerhalb der Malerei eines halben Jahr-  
hundert mit einem Schlage sichtbar wird.

hundert mit einem Schlage sichtbar wird.

Dieser Eindruck ist um so stärker, als Potenzen ihrer Art in der gleichzeitigen Wiener Kunst durchaus fehlen. Die Generation Liebermanns streift noch die der Ringstraßenkünstler, die Corinth entspricht ungefähr jener, in der in Wien Klint die stärkste Persönlichkeit gewesen ist. Der Gegensatz ist schlagend. Während die Berliner Künstler ihre ganze mächtige Lebensfülle in ihre Malerei einbezogen, haben die Wiener aus ihrer Malerei in andere Gebiete hinausgewirkt. Makart's größter Triumph ist der Festzug über die Ringstraße, und Klint's nachhaltigste Tat ist die Wiener Werkstätte. Beide haben in der Schaffung eines neuen Lebensstils die überschüssigen Kräfte erschöpft, die bei Liebermann und Corinth die Malerei selbst immer tiefer und reicher gemacht haben. Eine solche Beschränkung ist in Wien unbekannt und unerhört. Die beiden Gäste wirken infolgedessen mehr als durch die Vollkommenheit einzelner Leistungen durch die Summe ihrer in ihrer Malerei verdichteten Lebensfülle, die bei den einen als menschliches gesundes, bei anderen als vulkanische Eruption zutage tritt.

H. T.



HEZIAN, BILDNIS EINES VENETIANISCHEN FÜRHMANNES  
 1755-1761. G. VON HERRNST. IN DEN  
 VAN HERRNST. 1. FLEBORN, 1800. 1000.

© 1994 by John Wiley & Sons, Inc.



**Professor Max Liebermann.**

Zu seinem 82. Geburtstag am 20. Juli.

Von Hans Heinrich Strätner.

Mit patriarchalischer Würde steht er an der Spitze der Akademie der Künste. In klassischer Ferne ist der künstlerische Revolutionär aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts gerückt. Dann und wann tritt er als Repräsentant der Akademie in den Vordergrund, aus dem Blickpunkt des künstlerischen Interesses ist er gerückt, die Führerschaft hat er abgegeben.

Vorbei sind die Zeiten, da er als „Apostel der Häßlichkeit“ verschrien war, weil er seine Motive aus dem Proletariat nahm und die Wege der ausländischen Revolutionen und Impressionisten beschritt. Vergessen ist der Hefebau, den sein Bild „Jesus unter den Schriftgelehrten“ hervorgerufen hatte, weil der Jesuitische und die Schriftgelehrten allzu jüdisch gemeint waren. Vorbei Sturm und Drang der Jahre, da die „Jungen“ aus dem Gaspasotti, der Hochburg rückschrittlicher Kunst, ausgoßen, und die Sezession gründeten.

Geblieden ist die lebendige Wirkung seiner Bilder, die den Höhepunkt der Malerei des 19. Jahrhunderts bilden. Als Porträtist könnte man ihn mit Menzel vergleichen, nicht in künstlerischer Hinsicht, sondern in seiner Bedeutung. Menzel ist der Schilder der friedericianischen Epoche, Liebermann der treue Spiegel unserer Zeit. Er hat viele Köpfe der Gegenwart in seine selbsteigenen, z. B. Hauptmann, Dehmel, Fr. Raumann, Leo von Saxe, Lindenberg und viele andere. Die veranschaulichende, pathetische Auffassung liegt ihm nicht. Gegen die farbige Gestaltung Menzels bringt er meist graue Alltagsstoffe. Die Selbstbildnisse sind ungleich im Wert und beleuchten eigentlich immer nur eine Seite seines Wesens, sind auch nicht frei von selbstbewusster Pose.

Ein stärkeres Selbstbekenntnis als in den eigenen Porträtbildern liegt in dem Doppelbildnis seiner Eltern (1891). Es zeigt das Milieu, aus dem Liebermann kommt, zeigt auch den Weg, den er als Mensch und Schaffender gegangen ist. Liebermanns Vater war ein reicher Fabrikbesitzer. Man sieht es der Haltung auf dem Bilde an. Der Sohn sollte studieren, ging aber lieber in das Atelier eines damals berühmten Pferde-

malers und bezog später die Akademie in Weimar. Reisen nach Frankreich und Holland gaben ihm die stärksten künstlerischen Anregungen. Der französische Maler Willel öffnete ihm die Augen für ein besonderes, malerisches Problem: der Mensch in der Landschaft. In Holland studierte er Rembrandt, Franz Hals und Fraels. Hier empfand er den eigenartigen Zauber der Ebene, den er in vielen Bildern eingefangen hat.

Von 1879 bis 1884 lebte Liebermann in München, von da ab in seiner Vaterstadt Berlin. Immer wieder zog es ihn nach Holland, wo er die Motive seiner Hauptbilder fand. Es waren Bilder aus dem arbeitenden Volke, Knechtinnen, Schuster, Frau mit Kleinen, Spinnstube, fahrender Bauer, Seilerbahn, Königen, Spinnerinnen. Das erste Werk, das zur Ausfertigung gelangte, trug die Bezeichnung „Gänsecuplerin“ und erregte wegen der realen Schau großes Aufsehen und fand geschäftliche Abnehmer. Die Kaiserin lehnte Liebermann immer ab, das Armenrath Kaiser lehnte Liebermann immer ab, in der Literatur er-  
 „Motto“, das zur selben Zeit auch in der Literatur er-  
 stung, stand in zu großer Nähe der politischen Be-  
 wegung. Dabei ist Liebermann immer politisch neu-  
 tral, ja uninteressirt gewesen. Er wollte durch seine  
 Bilder aus dem Proletariat nicht wie Rottschilling  
 Anklage erheben, sondern nur ein materielles Motiv  
 gestalten. Das Bild seiner Eltern verrät sogar, daß  
 er der Welt des Bürgertums keineswegs feindselig ge-  
 genüberstand. Man kann nicht übersehen: Die vor-  
 nehme, aristokratische Distanz, in der die Eltern ge-  
 sehen sind, bildet ein Charakteristikum Liebermanns  
 selbst und verleiht ihm in seinem Alter den Nimbus  
 eines Patriarchen.

8

**Max Liebermanns 82. Geburtstag.** Der heutige Tag fand Max Liebermann als Zweihundachtzigjährigen, aber sonst völlig unverändert, in frischster Laune, zu Wih und Plauderei ausgelegt wie nur je in früheren Jahren, und bei bester Gesundheit. Um die Mittagsstunde erschienen als Abordnung der Akademie der Künste, ihrem Präsidenten zu gratulieren, Prof. Amersdorfer, Professor Philipp Grand und Professor Ulrich Hübner in der Villa Liebermanns am Wannsee. Mit ihnen und mit den Blumenpenden zahlreicher Verehrer fanden sich einige Freunde des Hauses ein. Es empfing sie ein schlanker Herr in hellem Sommeranzug, der seinen Gästen stolz den geliebten, sorglich gepflegten, uns durch unzählige meisterliche Bilder vertrauten Garten zeigte, und dem kein Uneingeweihter den Vortritt auf die Reuzig angemerkelt hätte.



# Die Alten über die Jungen

Äußerungen von Max Liebermann, Arthur Kraußner, Fedor von Zobeltitz und Wilhelm Diegelmann

Max Liebermann, der Altmeister der Malerei:

Eines vor allem möchte ich den Jungen zurufen: Hört mit den Schlagworten! Sie belagen nichts oder werden meist falsch verstanden. Ein Beispiel: Niemals werden Realismus und Idealismus richtig aufgeföhrt, wenn man damit ein Werturteil verbindet, als ob der Idealist mehr die inneren Geühle, der Realist dagegen nichts als die Natur darstelle. Die beiden Worte bezeichnen das Stoffgebiet, den Kreis, dem das Sujet entnommen ist, liegen aber über die Kunst nicht das geringste aus. Das Innerliche, das, was das Kunstwerk ausmacht, läßt sich nicht in Worte fassen.

Gerade deshalb, weil etwas sich nicht in Worte fassen läßt, ist es ein Kunstwerk. Verlaime nannte dieses Unausprechbare die *Ruance*, „die den Traum mit dem Traum ehelicht, die Blüte mit dem Dorn“. Wenn auch der Ausdruck *Wenzels*, daß er das *Blütenkonzert* nur wegen des Kronleuchters auf dem Bild gemalt hätte, nur ein Witz ist, so steht doch darin nicht nur, wie in jedem guten Bild, ein Körnchen Wahrheit, sondern auch eine ernste und bittere Selbstkritik: als ob er eingesehen hätte, daß die Nebenläche über die Hauptläche, daß die äußerliche Wahrheit über die innere Wahrheit in seinem Werte triumphierte.

Wenn die Jungen sich das einprägen, diese Gedanken von dem Traum von der Wirklichkeit und von der inneren Wahrheit, dann ist es nicht schlecht um die Kunst bestellt. Dann ist die Kunst höchste Blüte der Kultur.

Wir Alten sind berufen, diese Blüte zu begen und zu pflegen und junge Gärtner mit unserer ganzen Kraft zu fördern, daß ihre Pfänzlinge feimen, sich entwickeln und erblühen, farbenprächtig und ideenreicher als die Sprößlinge ihrer Väter und Lehrer. Wir alle waren einst jung, sollten diese Zeit nicht vergehen und wohlwollende Führer und Berater denen sein, die der Kunst mit ihrer Lebenskraft, mit ihrem Vorwärtsdrängen, ihrem Neuerungs- und Vervollkommenwillen dienen.

Den Jungen gehört die Welt, wir Alten haben weltweit zu lächeln und ihnen die Hand zu reichen.

Arthur Kraußner (Staatsoper Berlin), der Senior der deutschen Bühne:

Jugend hat immer recht! Ich glaube an die Jugend, und wenn sie sich auch noch so wild im Experiment der Inszenierung gebärdet und als Außenleiter der Darstellung mich manchmal den Kopf schütteln läßt. Ist auch der Charakter ihrer Kunst manchmal unverständlich, neuartig, ich finde doch stets eine Brücke zu ihr, weil ich den Stil der neuen Kunst abne. Ich glaube sogar, der erste Schauspieler gewesen zu sein, der neben der erhabenen Sprache des klassischen Stils — menschliche Schlichtheit zum Ausdruck zu bringen suchte. Ich war nicht nur „modern“, sondern ich bin es immer noch; mit immerhin fast 75 Jahren.

Ich bin davon überzeugt, daß aus der irre künstlerischen Bewegungen ein Gleichmaß sich ergeben wird. Extreme müssen da sein, damit zum Mittelweg zurückgefunden wird. Das war immer so. Die Jungen von heute werden das künstlerische Mittel finden, wie es jede Jugend gefunden hat. In der Erfahrung, im Ernst, in der Würde der Arbeit suchen sie nach dem Gleichmaß des Lebens.

Dieser Jugend gehört mein Herz, ihr und dem modernen Zeitalter der Radio, und der Maschinen. Jugend hat immer recht!

Fedor von Zobeltitz:

Es scheint zwar inkonsequent, wenn ich von mir zu reden beginne — aber es scheint nur so.

Also: In irgend einer kleinen Garnisonstadt vertrieb ich mir als Fähnrich die Langeweile, indem ich in lustigen Baudereien versuchte, Erinnerungen aus der Kadettenseit, Soldatenhumoresken und ähnliches wiederzugeben. An eine Vermutung der Arbeiten dachte ich damals noch nicht, und ich betrachtete das Schreiben lediglich als angenehmen Zeitvertreib. Eines Tages fand ich bei meinem Friseur in den „Neuen Liegenden Blättern“ eine Humoreske, die meinem Denkerhirn hatte entsprungen sein können. Die „Neuen Liegenden Blätter“ waren damals die Sonntagsbeilage einer längst eingegangenen Berliner Zeitung, und an sie schickte ich nun eine meiner schriftstellerischen Elaborate. Es war eine verrückte kleine Geschichte, und ich hatte sie schon lange vergessen, als ich sie — wieder bei meinem Friseur — mit meinem vollen Namen abgedruckt fand. Aber das war noch nicht alles — ich erhielt ganze dreißig Mark Honorar — „Zehn Taler“ wiegte man damals noch zu sagen. Man glaubt nicht, was so ein erstes Honorar für eine Lektion ist, es wurde am selben Abend in Kaffee mit Rumm extra Dry angelegt.

Dieses kleine Geschichtchen, das mir diese Kiefern-Lumme von 30 Mark eintrug, war ausschlaggebend für meinen jetzigen Beruf, ich wurde Journalist, Redakteur und Romancier. Ich habe dabei sehr viel Geld verdient, aber ich bin es auch immer wieder losgeworden.

Warum ich diese Geschichte erzählt habe? Weil ich zeigen wollte, wie leicht mit der Kunst gemacht wurde — so leicht, wie es allen Anhängern unserer Kunst wünsche. Ich bin ein alter Mann und verhebe nicht viel mehr von der Welt. Ich begreife die Jugend zu wenig, die es sich selber schwer macht, weil ihr Ideenreichtum sich in den meisten Fällen auf ausgefallene Sätze kapriziert.

Die Zeiten haben sich stark verändert, und es ist für unsere jungen und jugendlichen Literaten ein bitterer und sehr weiter Weg bis zur Höhe; aber durch eine außergewöhnliche Schöpfung ist auch schon mancher früher Aufstieg erreicht worden, wie er früher nicht leicht möglich war. Ich bedaure den Ernst und die Schwierigkeit unserer Zeit, die der Jugend so viel verschließt. Und doch ist es für einen jungen Menschen immer gut, zu kämpfen und die Zähne zu zeigen. Und wir haben heute viel scharfe und mutige Menschen. Diesen jungen Kämpfern wird immer meine Sympathie, ja, sogar meine Liebe gehören; ihnen würde ich immer weiter helfen, wo ich nur könnte.

Wilhelm Diegelmann, der Rektor des deutschen Filmes:

Rektor der Filmkunst — ist das nicht komisch? Und dabei ist diese Kunst noch so jung, kaum aus den Kinderhänden heraus. Drei Jahrzehnte ist sie jetzt alt, von denen bin ich nun auch schon zwei Duzend Jahren bei der Fahne. Gütlicherweise fühle ich mich auch noch so jung, wie der Film, trotz meiner weißen Haare, beinahe sogar so jung wie die Jüngsten des Films, über die ich hier ein paar Worte stottern soll.

Der Film als Kunst hat eine große Zukunft. Wenn wir erst den Tonfilm haben, gut und rein im Bildhaften wie im Sprachlichen, wird die Kunst im Film eine steigende Kurve haben. Bisher hat man

sich so teilweise mehr mit Technik als mit Kunst beschäftigt. Aber dann wird der Reiz unserer jungen und jüngsten Filmdarsteller blühen, dann wird es wieder Menschenbildner geben, nicht Pantomimen, beladen und sentimentale Tränenfrauen.

Verni sprechen, Kinder, ihr sollt wieder Theater spielen, altes, gutes Theater, das Millionen täglich gleichzeitig leben werden und das Ewigkeitswert hat. Bildet euch, arbeitet an euch! Zum Teufel, wir haben auch arbeiten müssen, als wir jung waren; unsere Direktoren sind uns nicht um den Hals gefallen, haben uns nicht gesagt: Komm, mein Junge, ich engagiere dich, weil du einen ganz entzündenden Klotz in der Kette hast. Du brauchst bei mir nicht zu verhungern!

Die Jugend hat das Wort, sie arbeitet an einer neuen Kunstform im Film, aber sie muß ihr eigenes Können einleiten, sie muß von der Idee besessen sein, etwas ganz Großes zu schaffen — sonst wird es nichts. Auf diesem Wege zu einem neuen Ziel will ich gern in der Reihe der Jungen mitkämpfen, um den deutschen Film zur künstlerischen Anerkennung zu verhelfen.

## Mar Liebermann über die Tragödie des Künstlertums

Über Art Gespräch mit Mar Liebermann schreibt  
Alfred Gumm im neuen Heft von „Kunst und Künstler“.

„Und nun erzähle er weiter: Wir haben das Ziel nicht erreicht, und die Menschen lassen es uns nicht erreichen; niemals werden wir zu ihnen reden können, keiner versteht uns.“ Er sprach von der Rangliste der Zeichner des neunzehnten Jahrhunderts, wie sie vor ihm sich darstellte. Huerst der größte nach Rembrandt: Daumier. Dann „eine ganze Weile nichts“, und dann Menzel. Menzel hat in der langen späteren Periode seines Schaffens keine Liebe zu den Dingen gehabt. Er ist scharf, interessiert, geistreich; aber er fügt sich trotz aller Kraft; und er ist lieblos.“ Und dann aus diesem Munde: „Die Liebe ist alles in der Kunst. Ohne Liebe kann man nichts malen. Man kann keinen Grasshalm malen, wenn man ihn nicht liebt.“

Und dann häumte es sich in ihm auf, und er sprach Dinge aus, die zu wiederholen niemand ein Recht hat. Auch die Sprache nicht hat. Aber wer ein paar Jahrzehnte lang mit dem öffentlichen Kunstgeschwätz sich nicht verständigen konnte, den konnte diese Aussprache glücklich machen.

Das neunzehnte Jahrhundert entwickelt die große Tragödie alles Künstlertums, in deren Peripherie wir augenblicklich stehen. Im neunzehnten Jahrhundert ist nur eines echt: die Rationalisierung des ganzen Lebens, wofür alle anderen Werte geopfert werden. Die seelische wie die geistige Erziehung wurde unter Zwede gestellt. Alle seelischen Lebenswerte wurden gelächelt und vergiftet, um vom Innersten heraus das ganze Menschenwesen nur vom realen Erfolg und von der Verehrung der realen Macht gelenkt zu sehen. Das Wesen der Kunst aber ist reine Innerlichkeit, das Glück abseits von allem, was kausal in der Wirklichkeit abläuft, eine Verankerung des Gefühls im Ewigen und Ganzen. Im neunzehnten Jahrhundert kommt die Kunst in einen tiefsten Konflikt mit dem Leben; und während sie dem

einen die letzte Zuflucht zu echter Metaphysik wird, wird sie dem anderen verhaßt als die große Verführung zur Verachtung der realen Macht. Darum mußte die Kunst mit der Dornenkrone und dem Purpurmantel bekleidet werden. Der verhungerte Künstler mit seiner ansehnlichen Frage als komische Figur: das ist eine Schöpfung des triumphierenden Geistes des neunzehnten Jahrhunderts.

Wer ermüdet, wie tief alle Künstlerschaft dieser „glanzvollen“ Epoche gelitten hat? Die Verachtung des Lebens, des Menschenwesens, die Verzweiflung am Kosmos — so möchte man fast sagen —, ist so noch nie von Menschen gefühlt worden. Von der Neunten Sinfonie bis zum Zarathustra stößt die Größe des Wortes „mein Reich ist nicht von dieser Welt“, und ertümpelt sich immer wieder eine seelische Freiheit der letzten Kraft, die auch zeugenlos sterben kann.

Neues von Max Liebermann.

Beim Bankier Sobornheim traf einmal Max Liebermann mit einem noch jungen Arzt zusammen, der sich sehr wichtig tat und von einem reichhaltigen Patientenzirkel sprach. „Was glauben Sie, Herr Professor“, sagte er, „wie oft ich heute nacht aus dem Bett mußte. Sechsmal!“ — Liebermann sah den Wichtig-tuer ernsthaft an, dann meinte er in seinem unverfälschten Berliner Dialekt: „An Ihrer Stelle würde ich dann vor dem Schlafengehen etwas weniger saufen!“

\*

Ein bedeutender, als boshaft bekannter Chirurg unterhielt sich einmal mit Max Liebermann über den Beruf des Malers. „Ihr Künstler habt es doch eigentlich leicht“, sagte er. „Was tut ihr denn schon großes. Wenn ihr wirklich mal ein Bild malt, dann kratzt ihr einfach die Farbe von irgendeinem alten Schinken ab und pinselt drauf los.“ — „Na und ihr Ärzte“, meinte darauf Liebermann, „Ihr habt ja noch viel weniger zu tun. Bei euch kratzen sogar die Patienten von allein ab!“



VOR NEUEN BILDERN MAX LIEBERMANN'S

VON

ALBERT LAMM

Durch einen Zufall war ich im Anfang des letzten Sommers einmal kurze Zeit im Atelier Max Liebermanns in Wannsee allein. Das kleine Atelier war fast leer. Nur eine große, eben beendete Landschaft stand auf der Staffelei. Sein Garten auf der Seeseite, links die Hauswand; farbige Blumen bestimmten den Eindruck. Geranienblüten hängen über die niedrige Steinwand. Allein mit dem Bilde, erlebte ich eine tiefe Überraschung. Eine fremd gewordene, eine fast vor mir selbst gewaltsam lange verheimlichte Stimmung überkam mich: jene Hingabe beim Eindringen in geweihte Räume, wenn ich als junger Mensch in das Museum ging, nicht um arbeitsam Bilder zu studieren, sondern um dort die große Offenbarung zu erleben.

Wir sprachen an diesem Tage nur über Landschaftsmalerei. „Vor einer Landschaft“, sagte Liebermann, „mag einer beweisen, was er kann. Ein

Gesicht — das beschäftigt immer. Was ist das menschliche Auge für ein Wunderding! Wenn einer das noch so schlecht malt, es bleibt ja ein Auge. Aber in eine Landschaft muß einer erst das Fesselnde hineinlegen, und dazu muß er aus sich selber etwas geben können. An der Landschaft sieht man, was ein Maler als Künstler wert ist. Landschaftsmalerei ist die schwerste Kunst.“

Liebermann malte wieder den ganzen Sommer, und immer nur in seinem Garten. Immer andere Blumen werden gepflanzt, die verschiedenen Winkel der Gärten vor und hinter dem Hause geben die verschiedenartigsten Bildmotive. Ich hatte wiederholt jenen Eindruck der großen Landschaft vom Junianfang heimlich nachgeprüft. Im Herbst durfte ich Liebermann wieder selbst über seine Arbeit sprechen hören; und ich versuchte, mir klar zu machen, was hier geschehen war.

Liebermann war sehr ernst gestimmt. „Ich bin







Verehrung der realen Macht gelenkt zu sehen. Das Wesen der Kunst aber ist reine Innerlichkeit, das Glück abseits von allem, was kausal in der Wirklichkeit abläuft, eine Verankerung des Gefühls im Ewigen und Ganzen. Im neunzehnten Jahrhundert kommt die Kunst in einen tiefsten Konflikt mit dem Leben; und während sie dem einen die letzte Zuflucht zu echter Metaphysik wird, wird sie dem anderen verhaßt als die große Verführung zur Verachtung der realen Macht. Darum mußte die Kunst mit der Dornenkrone und dem Purpurmantel bekleidet werden. Der verhungerte Künstler mit seiner quälenden Fratze als komische Figur: das ist eine Schöpfung des triumphierenden Geistes des neunzehnten Jahrhunderts.

Wer ermißt, wie tief alle Künstlerschaft dieser „glanzvollen“ Epoche gelitten hat? Die Verachtung des Lebens, des Menschenwesens, die Verzweiflung am Kosmos — so möchte man fast sagen —, ist so noch nie von Menschen gefühlt worden. Von der Neunten Sinfonie bis zum Zarathustra stöhnt die Größe des Wortes „mein Reich ist nicht von dieser Welt“, und erkämpft sich immer wieder eine seelische Freiheit der letzten Kraft, die auch zeugenlos sterben kann.

Die seelische Verfassung der Malerschaft ist in dieser Epoche die kämpferischste. Denn es liegt im Wesen der bildenden Kunst, daß sie nur am gegenwärtigen Objekt der gegebenen Wirklichkeit sich betätigen kann. So war der Malerschaft das Problem der Zeit am tiefsten ins Herz gestoßen: leben zu müssen mit einer Umwelt, mit der man nicht „leben“ kann. Daher hat die Malerei im Bewußtsein der letzten Epoche die führende Rolle gespielt; was jeder fühlende Mensch dieser Zeit innerlich empfand, offenbarte sich bei ihr unmittelbar an ihrer Arbeit.

Was war denn das jahrzehntelange Suchen nach einem Neuen, Anderen in der Malerei, wenn es nicht das Suchen nach der seelischen Möglichkeit des Malens überhaupt war! Der Zerfall mit allen Werten des wirklichen Lebens führte zu einem Widerspruch in jedem Anblick eines Lebensteiles; ein heimatlos gewordenes Künstlertum suchte nach dem Stück Leben, vor dem das Malen — jener allen anderen Menschen kaum verständliche Prozeß — überhaupt möglich war.

Bis die Entdeckung des Impressionismus kam,

die bis heute fast niemand verstanden hat. Die ganze Tiefe des Weltgefühls an einem Gegenstande zu offenbaren, war aus dem Widerspruche der Gegenwart und des Wesens der Malerei als solcher immer wieder gescheitert; denn in der gegenwärtigen Welt fehlte es am brauchbaren Gegenstande, und mit dem nur auf irgendeinem Wege gedanklich oder gefühlsmäßig geschaffenen Gegenständlichen war ein vollkommenes Malen nicht erreichbar. Bis endlich ein aus dunklen Tiefen stammender Entschluß die Malerschaft dazu trieb, die gegebene Wirklichkeit abzumalen, wie sie war, trotz allem. Man malte eine Welt, an der alles das Gefühl nur verwirrte, in ihrer Erscheinung ab, voll Hingabe an das Schaffen selber, voll Freude an den Mitteln der Arbeit, voll Überdruß am Dasein, voll Widerspruch gegen das, was alle Welt dachte und wollte. Das Ergebnis war, daß ein neues, kompliziertes Gefühlsleben sich eine Sprache schuf, und ein inneres Walten, bewußt unlenkbar, neue Harmonien entstehen ließ. Der Maler wurde erstaunt zum Werkzeug einer höheren Gewalt. Man entdeckte eine Kunst, die Dinge auszusprechen vermochte, um die noch niemand je einen Versuch gewagt hatte. Man sprach nicht mehr von der Metaphysik in dem Sinne, daß man jenseits der Natur die ewige Macht suchte; aber Differenzgefühle wurden wach, und die Natur selbst, die reine Natur, sprach von mehr als sich selber. Noch nie hat das Irrationale der Kunst so rein gewaltet.

Die Leidenschaftlichkeit, mit der diese Malerei abgelehnt und angenommen wurde, beweist, daß gefühlsmäßig ihre Bedeutung erkannt wurde. Aber was geistig geleistet wurde, um das Bewußtsein mit ihr ins Reine zu bringen, war minderwertig. Daß unter den Malern keiner zu seinen künstlerischen Leistungen auch noch die hinzuzufügen vermochte, daß er die Kunstwissenschaft mit dem Schlüssel des Verständnisses für seine Leistung bereicherte, kann nicht überraschen: das Malen ist dem abstrakten Denken vielleicht am stärksten entgegengesetzt, weil es an die einzelne Erscheinung und lediglich an die Erscheinung gebunden ist. Was die Maler in die Erörterung warfen, war zum großen Teil Atelierjargon, der in seinem wirklichen Sinn nur innerhalb der Malerschaft restlos verständlich ist und in der beliebten Literatenumdeutung zu Mystisch-Bedeutungsvollem nichts mehr von dem enthält, wie er gemeint ist. Die



MAX LIEBERMANN, GARTENTERRASSE  
AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Kunstwissenschaft wurde aber immer rationaler, registrierte historisch, und registrierte auch hier nur. Die Journalistik, ganz von den Interessen einer rationalen Zeit ausgeht, griff verhängnisvoll daneben. Gerade als eine notwendige Rationalisierung der Malerei wurde der Impressionismus gefeiert. Man bemerkte nur das Schweigen von allem bewußten Suchen nach Metaphysik, das Vermeiden idealistischer Symbole, und sagte einfach: jetzt malen sie nur noch die wirkliche Natur ab. Niemand sah die langsame Entwicklung der Tradition; man glaubte, die „braune Ateliermalerei“ sei mit einem Ruck aufgegeben „um der Wahrheit willen“. Als das Gefühl einer kosmischen Einheit der Erscheinung den rauschenden Vollklang einer neuen Farbigkeit suchte, in der ein unsagbares Ganzes Natur sang, ohne zum intellektuellen Erwägen des Einzelnen Zeit zu finden: da wurde die „Darstellung von Licht und Luft“ als Mittel zur Erreichung erhöhter Naturvortäuschung angesehen. Kein Hauch von Psychologie durchdrang die Malerschicksale, die letzten großen Künstlerschicksale, die um dieser Malerei willen aufleuchteten und zerschellten: als ob man auch zugrunde gehen konnte aus Leidenschaft für Chromoxydgrün, Kremserweiß und Holzpantoffeln. Die Journalistik glänzte in Kochbuchstil und Reportage. Von der Änderung in der Wertung des Gegenständlichen wußte man feig nichts Besseres zu sagen, als daß das Gegenständliche gleichgültig in der Malerei sei. Naturalismus und Optik: damit wurde die irrationalste Malerei zur rationalsten gefälscht. Als solche mißverstanden, wurde sie endlich von der Allgemeinheit angenommen und „verstanden“.

Von da aus aber begann auch der Umschlag zum vollkommenen Unsinn. Die rationalen Sachverständigen rechneten aus, daß alle Kunst ein Irrationales enthalten müsse, und daß die von ihnen selber eben fertigkonstruierte naturalistische Kunst ein solches vermissen lasse. Und nun wurde auf rationalem Wege eine neue irrationale Malerei konstruiert. Da man nicht genau wußte, was irrational heißt, so übersetzte man es populär mit „hirnlos“. Eine Epoche großer Ermüdung in der Künstlerschaft kam dem entgegen. Eine erlahmende Malergeneration ertrug die unerhörte Spannung zwischen Realität außen und Weltgefühl und Schaffenstrieb innen nicht mehr. Die einen suchten,

wie nach dem Stein der Weisen, nach einem „Gesetz“, das automatisch das Kunstwerk schaffen lassen sollte; die anderen wälzten sich lallend am Boden. Das eine wurde als Walten der Idee, das andere als Schizophrenie wissenschaftlich erklärt; beides verstand man. Der haarige Unsinn eines Däubler galt als Offenbarung, weil man über den Unsinn nur lachte. (Irrationale Schlußfolgerung.) Die Orgien der Selbstaufhebung des Rationalismus durch Rationalismus wurden logisch genossen. Und damit wurde der Expressionismus zu einer Angelegenheit der Masse, zu einem Besitz aller, wie es der Impressionismus nicht einen Tag gewesen war. Jedermann wurde Esoteriker, was ja dem Wesen des Esoterischen entspricht. In wenigen Monaten füllten die Museumsdirektoren ihre Museen und beantragten Neubauten, damit die Journalisten nicht rationaler oder irrationaler Weise ihren Abbau beantragten. Man entdeckte die hervorragende Eignung des Vor-Pubertätsalters zu synthetisch-produktiver Malerei, und die Volksschullehrer gaben Zeichenunterricht nach dem Grundsatz: jeder sein eigener Maler. Daß die nun einsetzende Massenproduktion von Bildern nichts mehr als leersten Unsinn brachte, tat niemand weh. Denn welcher vernünftige Mensch sieht sich heute noch Bilder an? — In der Tat, das war das Ende des Rausches: zwei Jahrzehnte eines völlig sterilen Expressionismus haben die Entwicklung des Impressionismus zerredet und alles echte Interesse an der Malerei zerstört. Das verdankt die Malerschaft dem kritischen Journalistentum, deren Lage heute mehr als eindeutig ist. Der sogenannte Geldmangel erklärt diese Lage nur zu einem kleinen Teile. Jeder Auktionstag beweist, wie viel Geld heute noch immer Kunstwerke als Anlagewerte sucht. Aber das Geld kam in immer kleinere Kreise, die eine eigene Art von Intelligenz züchten. Und diese Intelligenz hat sich von dem Schlachtfelde der Zeitungsschreiber zurückgezogen. Nur zerstörende Urteile sind international haften geblieben, die wir der deutschen Journalistik verdanken: zum Beispiel, daß der Impressionismus tot ist, und daß die deutsche Malerei nichts kann. —

Aber wir wollten von Max Liebermanns letzten Bildern reden.

Liebermann, bei dem man eine so hohe Intelligenz weiß, ein so umfassendes Wissen, eine Weisheit, die kaum noch gemühtlich ist, hat aller-



MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG  
AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CARRER, BERLIN



dings nie geglaubt, daß Denken zum Malen viel nützt, und hat nur die Wege seinem reinen künstlerischen Fühlen frei gehalten. Den entscheidenden Gehalt des Kunstwerks intellektuell erarbeiten zu wollen, in diesen Irrtum konnte er nicht verfallen. Kunst ist irrational; Kunst geht aus dem ganzen, intellektuell unfaßbaren Menschen hervor, aus seinem Leben als dem Suchen nach Inhalt und Ziel. Die Realität zu ändern durch gemalte Predigten, der Realität ein Absolutes gegenüberzustellen — das ist für den wissenden Menschen nichts als Torheit. Kunst ist der Beweis der Freiheit eines reinen Herzens; diese Freiheit ist um so stärker, je mehr sie sich bewährt vor einer widersprechenden Umwelt. Die Kraft der Umwelt in sich überwinden, dem Widerspruch so überlegen sein, daß man sein Herz auch in einer Welt sich ausleben läßt, die von Herz und Innerlichkeit nichts wissen will: das ist ein Beweis der Kraft. Der innere Mensch

muß ringen mit Gott und Welt, bis das Wunder der Liebe sich vollziehen kann. Nur von diesem inneren Zustand hängt die Kraft dessen ab, was der Künstler schafft. Es ist das Wort Faustens: Du bleibst doch immer, der du bist — das gilt von jedem Kunstwerk. Eine innerlich leere Malerschaft konstruiert vergebens die beweglichsten Bilder; ein innerlich starker Künstler bewahrte sich am einfachsten. Wem es gelingt, in dieser Welt zu finden, woran sein Herz mit ganzer Liebe hängt, woran die Kraft Gottes und die ewige Macht sich ihm offenbart: aus dessen Werk redet wieder von neuem das Überweltliche, Übermenschliche, von dem niemand begreift, daß ein armer Mensch es geschaffen hat. Denn — „diese Welt — ach, meine Brüder, ihr kennt sie ja!“

So bleibt uns Liebermann ein Führer zum Höchsten.



MAX LIEBERMANN, GÄRTNERHAUS  
AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

## Kleinigkeiten

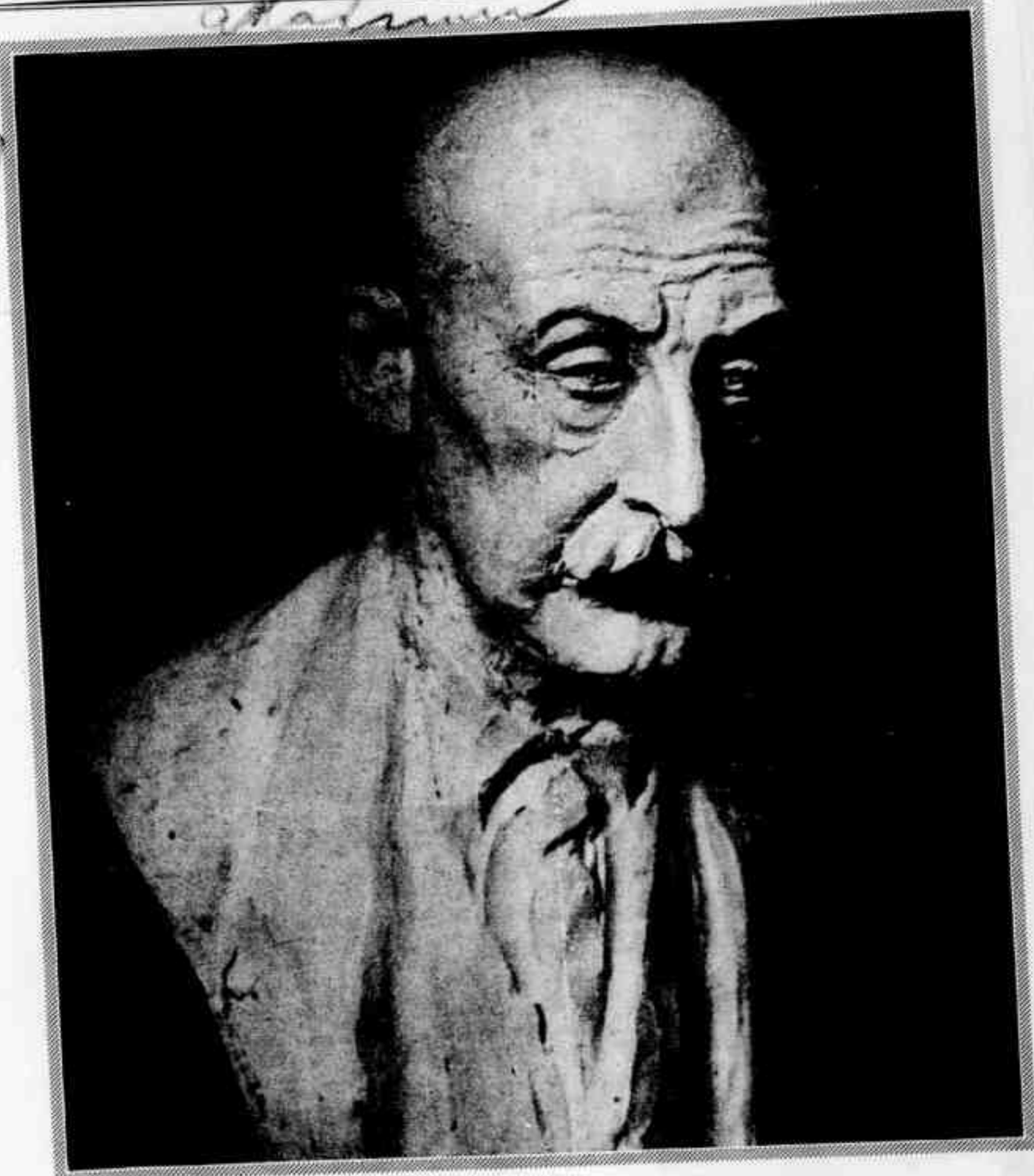
Liebermann-Anekdote.

Eines Tages erschien im Atelier des Professors Max Liebermann ein schüchterner, junger Mensch, der den Meister errötend um Verzeihung anflehte, daß er die Kühnheit besessen habe, bei ihm unaufgefordert zu erscheinen und stammelnd den großen Maler um ein Autogramm bat. Liebermann, der an diesem Vormittag außerordentlich gnädig gestimmt war, gefiel der junge Mann, und da er sich im Verlaufe eines kurzen Gesprächs als ein wirklicher Kunstkenner entpuppte, schlug er ihm

seine Bitte nicht ab und setzte in ein mitgebrachtes Buch seinen Namenszug. Unter vielen Verbeugungen schied der junge Mann, und Liebermann begleitete ihn bis zur Treppe. Da aber wollte es das Unglück, daß der Besucher bei einer seiner zahlreichen Verneigungen ausrutschte, schlitterte und mit Donneregepolter elliſche Stufen rings herabsauste.

Völlig verwirrt und mit einer schmerzenden Rehrseite erhob sich der junge Mann und blickte verlegen zu Liebermann empor. Der aber lachte nur gutmütig und meinte: „Na, lassen Sie mal gut sein, junger Mann. Zu Weihnachten zieh' id porterre!“

Buſ.



Sándor Jaray / Porträt-Büste Max Liebermanns  
Diese neue Schöpfung des unsern Lesern bereits bekannten Bildhauers wird z. B. auf der großen Liebermann-Ausstellung in Wien gezeigt



Dresdner Neueste Nachrichten, Dresden  
17. APR. 1929  
Ausschnitt aus der Nummer vom:

### Die große Leibl-Ausstellung in Berlin



Max Liebermann eröffnet die Ausstellung  
Am Sonnabend ist in Berlin die Leibl-Ausstellung eröffnet worden. Wir haben in unserer Sonntags-  
ausgabe die Ausstellung eingehend gewürdigt.

## Theater, Kunst und Wissen

### Neues von Liebermann.

Von Max Osborn.

BERLIN, 15. März.

Eine wahrhaft erstaunliche Kollektion. Werke der allerletzten Jahre, also des Achtzig- und Einundachtzigjährigen, die von köstlichster, wie in Sommerpracht blühender Frische Zeugnis ablegen. Ein seltenes und beglückendes Schauspiel, für das es in der Kunstgeschichte nicht viele Parallelen gibt: der Alte, der sich nicht nur im Sinne von Geburtstagstoasten "unverminderter Kraft" erfreut, der vielmehr, auf Zahlen pfeifend, seiner Arbeit noch neue Werte zu verleihen weiss.

Hier sind Gemälde von einem sinnlichen Zauber des Farbenspiels, des Ausdrucks und Vortrags, den man früher so eigentlich kaum fand. Schon seit Jahren wurden die Bilder aus dem geliebten Garten von Wannsee immer zärtlicher, prägender, üppiger. Jetzt geht das abermals eine Stufe weiter hinauf. Man fühlt das Leben, das durch die Säfte des Bodens wirkt, und die Luft, die brüderlich um Gräser und Blumen streift. Der grosse Ausschnitt mit der Rosenlaube zeigt zugleich besonders deutlich noch einen zweiten Zug, der sonst nicht immer zu vermerken war: eine gesteigerte Freude an plastischer Formung, die der Unmittelbarkeit des Eindrucks zugute kommt.

Das wird auch sonst auffallend. Namentlich an dem entzückenden Bildnis einer jungen Frau in hellweinsroter Bluse. Sie hält die Hände in Abstand so vor sich, dass die Spitzen der Finger sich berühren. Eine schwierige Sache, das richtig herauszubringen und ins Bildganze einzubetten. Aber mit welchem Elan und welcher zeichnerischen Meisterschaft ist es bewältigt (ein kleiner Schwupper an

der rechten Hand ganz vorn kommt dabei nicht in Betracht). Und wie liebenswürdig, man muss schon sagen, verliebt ist die Malerei des ganzen Porträts. Mit 81½! Liebermannisch zu reden: "Det hört nich uff!" Ein Phänomen.

Daneben bleibt die männliche Haltung seiner ersten Kunst unerschüttert. Das grosse Selbstporträt des Sitzenden hat den Stempel der Klassizität (das kleinere mit der Kappe, übrigens früher entstanden, ist schwächer). Das Porträt Jakob Riessers, in der Farbe etwas monoton, steht in der geistigen Durchdringung der Aufgabe und in der runden Prägung der dargestellten Persönlichkeit auf ähnlicher Höhe.

Dazu Pastelle von hoher Delikatesse der schnellen Farbenmiederschneidung. Welche Zucht und Leidenschaft zugleich auch hier! Man sehe sich einmal das Blatt mit den roten Staudenblüten an. Ein unschätzbares Dokument das andere, auf dem Liebermann selbst in seinem Atelier zeichnend erscheint; wundervoll die in jedem kleinen Strich ins Zentrum treffende Charakteristik des Mannes, der da mit zusammengekrümmtem Körper sitzt, den Kopf wie ein Jäger vorgestreckt, die Gestalt wieder völlig in die Luft des Raumes verwoben — Menzelhaftes, das noch über Menzel hinausgeht. Dazu weitere Radierungen, Heinrich Mann, Hofstede de Groot, Karl Scheffler. Dazu Handzeichnungen, wie die der sitzenden Dame, von erstem Rang. Schon die Fülle und Vielseitigkeit der Arbeit würde imponieren, wenn nicht die Grösse und Freiheit der künstlerischen Leistung, die temperamentvolle Bekundung der schöpferischen Lust uns packten.

Der Künstler als Kritiker: *Mus. Lohm*

43 Rückkehr zur Natur  
Prof. Max Liebermann; Berlin

Präsident der Preussischen Akademie der Künste

In Beantwortung Ihrer Frage werde ich mich, als Maler, auf die bildende Kunst beschränken, aber ich glaube, daß meine Ausführungen mit geringen Einschränkungen sich auch auf Musik und Dichtkunst anwenden lassen.

Während die Künstlergeneration, zu der ich meinem Alter nach gehöre, in Courbet oder Manet, in Menzel oder Seibt ihre Meister erblickte, strebt die jetzige, in der Mitte ihres Lebens stehende Generation einem Cézanne oder van Gogh und die noch jüngere einem Matisse oder Picasso nach: was am klarsten den Unterschied zwischen den verschiedenen Künstlergenerationen charakterisiert. Mit Recht hat Seibt gesagt: Wenn ich die Natur male, male ich die Seele mit, denn das Kunstsehen und -denken ist im Künstler eins, und nur in der Qualität liegt ihr Seelisches, das, was das Handwert erst zum Kunstwert macht. Der Expressionismus versteht sich eigentlich in jedem Kunstwert von selbst, und die Künstler, die unter diesem anmaßenden Schlagwort kämpfen, mühten sich ihn erst verdienen, indem sie Besseres als die ihnen vorhergehende Generation in der Kunst leisteten: was meines Dafürhaltens bis jetzt leider nicht der Fall ist und auch in Zukunft nicht der Fall sein wird. Denn schon längst haben die Talentierten unter den einstigen Anhängern des Expressionismus ihm den Rücken gekehrt und haben zur alleinseitig machenden Natur den Weg zurückgefunden.

Und hierin scheint mir das Hauptmerkmal unsrer Zeit, soweit es sich um Kunst handelt, zu liegen: die Rückkehr zur Natur, ihrem Ausgangs- und ihrem Endpunkt.

## Ein Stündchen bei Max Liebermann.

Erst gibts ein scharfes Kreuzverhör mit der Hüterin, dann sieht sie etwas zweifelnd mit meiner Karte ab. Max Liebermann, so wie man ihn aus Porträts und Glasfenstern kennt, begrüßt mich, frisch, rüstig, berlinert, hört ein bißchen über. Ueber achtzig Jahre! — Kein Wunder. „Hamburg?“ meint der Meister nachdenklich, als wir bei einer Zigarre lächeln. — „Schöne Stadt, — hab ich gern gemalt!“ Er schwelgt in Erinnerungen an die schönen Rosen im Garten vom alten Behrens, an Alster und Hafen.

Ich flechte so ein bißchen von Seefahrt und Ausland ein. See, das ist nichts für ihn. Selbst nach Capri ist er nie ganz rübergekommen, wurde immer seetrunk. „Ja, — Hamburg; — wann war ich denn da noch zuletzt?“ — In Lichtwärts Einsäherung, richtig! Da habe ich die Rede

gehalten. Lichtwärts hatte das gewünscht, — aber nur wenn ich wollte.“ — Der Name weckt Erinnerungen. Thomas Herbst, Liebermanns Freund, — ob ich den gekannt habe?

Die Neuordnung der Kunsthalle, den Neubau, hat Liebermann noch nicht gesehen. Mit dem Reisen will es nicht mehr so recht. Täglich drüben nach der Akademie. — Im Sommer ist er draußen in Wannsee. Namen fallen, — Prebühl, Petersen, ja, ich habe ja Großvater und Enkel, alle beide gemalt.

Damit kommen wir auf die Malerei. Ich spreche von der Sezession und heutiger Kunst. „Was halten Sie davon?“ Abwehrende Gebärde: „Nichts!“ Er lächelt, mir scheint ein bißchen geringschätzig. Die Verschiedenheit der Auffassungen, die vielerlei Richtungen, — wende ich ein: „Richtung ist es! Können ja nichts! Für mich gibts nur gute und schlechte Maler.“

Wir gehen ein bißchen durch die Räume. Rings Blumen in kostbaren alten Vasen, Rosen, — aus seinen Treibhäusern in Wannsee. Eine Wand voll Manets, ein großer Degas mit Tänzerinnen, Claude Monet, Alfred Stevens, Pissarro, — die besten Vertreter des Impressionismus. Eine kleine Landschaft von Bloch, viele Menzel. Porträts von Liebermann und seiner Frau: „Unders Jörn, — war vor vierzig Jahren,“ erklärt der Achtzigjährige, ein bißchen wehmütig lächelnd. Cézanne, Landschaft mit Bäumen.

„Ja, sehr le mal,“ knüpft er an unser vorheriges Thema von heutiger Malerei wieder an: „der ist Cézanne.“ In gutes Bild. Eben 'n Gentle! Aber wenn nu einer kommt und will det nachmachen, — det kann er eben nicht. Die Malerei is ja nicht,“ mir rieselt es kalt den Rücken runter, ob solcher Kezerei, aber der das sagt, ist Max Liebermann. „Det, wat wirklich drin is, det Genie, kann man nicht nachmachen! — Ja, Franz Hals oder Velasquez, da kann man studieren (Technik), aber wenn einer Cézanne nachmachen will, is er mentecaptus.“ Die Geste, mit der er auf die Stirn deutet, erklärt mir die Bedeutung dieses Wortes.

Ein Postell interessiert mich, Kinderbild. Eine seiner letzten Arbeiten, „meine Enkelin!“, ein Bild voller Wärme und Nährung. Als mich zum Abschied Meister Liebermann selbst an die Tür bringt, meine ich noch, daß es doch herrlich sein müßte, mit achtzig Jahren noch so frisch zu sein, und dabei wie er auf ein solches Werk zurückblicken zu können. „Na, na, wollen et nicht berufen!“, und er klopft scherzhaft unter die nächste Tischplatte.

Im Treppenturm hängen Federzeichnungen gerahmt. Lauter Menzel. Durch die Bögen des Brandenburger Tors strömen die dichten Kolonnen der Autos über die Mitte des Pariser Platzes. Aber hier, der Winkel vor dem Hause ist still. Drüben, jenseits liegt die prehistorische Akademie. Menzel-Liebermann, ein letztes Stück Kulturtradition inmitten dem Lärm von heute.

H. R. L.



## Liebermann-Ausstellung in Wien

Von unserem Korrespondenten.

Wien, 26. März.

Zur Feier ihres 60jährigen Bestehens hat die Wiener Künstlergenossenschaft eine Liebermann-Ausstellung veranstaltet, der besondere Vollständigkeit nachzuredhmen ist. Dem Kunstkritiker Josef Sonja, dem Anreger und Arrangeur dieser Ausstellung, ist es gelungen, 120 Werke des Meisters, Delgemälde und Graphit, zu vereinigen und auf diese Weise eine Sammlung zusammenzustellen, die nicht nur die Hauptwerke des Meisters aufweist, sondern auch einen lückenlosen und sehr reichen Ueberblick über sein Werden gestattet.

An der Hand der Delgemälde vor allem können wir verfolgen, wie sich Liebermann von akademischer Gebundenheit („Mutter und Kind“, das Doppelporträt der Eltern 1881 sogar noch!) befreit, wie er die Sonne entdeckt und der Freilichtausgang über ihn kommt, wie seine Beziehungen zur Natur sich vertiefen, wie sein Pinsel den sicheren, feststehenden, ganz persönlichen Strich, fast möchte man sagen: Dieb, gewinnt. Wie er jener Liebermann wird, dessen Freilichtmalerei voll beglückender Sonnenlust („Dude Bunt“, „Bannsee“, „Papageienallee“, dessen Meeresidyllen („Dünenlandschaft“, „Reiter am Strand“) die unendliche Weite der See einfangen, dessen Porträts („Richard Dehmelt“, „Selbstbildnis 1928“, „Alfred von Berger“) von Ehrlichkeit und Lebendigkeit strotzen.

Vor den Bildern aber aus den früheren Perioden, der „Schusterwerkstatt“, der „Nähmaschine“, dem „Christus im Tempel“, Werken, die Liebermann vor seiner völligen Erweckung zum Impressionisten geschaffen hat, und die seine kostliche spätere Lichtfreudigkeit noch vermischen lassen, muß die Geistigkeit, die posenlose Innigkeit der Darstellung unsere Bewunderung erregen.

In seiner Graphik schließlich wird uns aufs eindrucklichste sein hohes zeichnerisches Können, das bei der Einschätzung Liebermanns mancher über der Qualität der Farbgebung übersehen mag, vor Augen geführt.

W. A.



### Kleine Chronik.

**Der greise Max Liebermann.** - r. Die neuen Bilder des 80jährigen Liebermann zeigen eine höchst erstaunliche Konzentration des geistigen Ausdrucks und, soweit dies photographische Reproduktionen beurteilen lassen, auch eine prägnante malerische Handschrift. Im Märzheft von „Kunst und Künstler“ (Verlag Bruno Cassirer, Berlin) sind Bildnisse und Landschaften sowie ein gezeichnetes Selbstbildnis Liebermanns wiedergegeben, und Albert Lamm teilt allerlei aus seinen Gesprächen mit dem Künstler mit. „Vor einer Landschaft“, sagte Liebermann, „mag einer beweisen, was er kann. Ein Gesicht — das beschäftigt immer. Was ist das menschliche Auge für ein Wunderding! Wenn einer das noch so schlecht malt, es bleibt ja ein Auge. Aber in eine Landschaft muß einer erst das Fesselnde hineinlegen, und dazu muß er aus sich selber etwas geben können. An der Landschaft sieht man, was ein Maler als Künstler wert ist. Landschaftsmalerei ist die schwerste Kunst.“

Wenn Liebermann ein anderes Mal sagte: „Ich bin alt geworden, und mich beschäftigt bei meiner Kunst nur noch eines: das Göttliche“, so mag man diesen Satz in Zusammenhang bringen mit dem Ausspruch „Die Liebe ist alles in der Kunst. Ohne Liebe kann man nichts malen. Man kann keinen Grassalm malen, wenn man ihn nicht liebt.“ So erklärt sich auch das Urteil über Zeichner des 19. Jahrhunderts. Nach Daumier kommt „eine ganze Welle nichts“, und dann Menzel. Menzel hat in der langen späteren Periode seines

Schaffens keine Liebe zu den Dingen gehabt. Er ist scharf, interessiert, geistreich; aber er sügt sich trotz aller Kraft, und er ist lieblos.“

## Die Jubiläumsausstellung im Künstlerhaus.

### Die Vorbefichtigung.

Originalbericht des „Neuen Wiener Journals“.

Diese Jubiläumsausstellung des sechzigjährigen Bestehens des Hauses hat einen ganz außerordentlich künstlerischen Charakter. Stimmungsvolle Raumgestaltung und eine Fülle künstlerischer Darbietungen, in deren Mittelpunkt mit einer Reihe von Werken kein Geringerer als Max Liebermann steht, der Altmeister der modernen deutschen Malerei. Es konnte sein ganzes Lebenswerk nicht vorgeführt werden, aber vieles und Charakteristisches aus allen Epochen seines Schaffens. Die Bilder spiegeln Liebermanns entscheidende künstlerische Erlebnisse, die Holland und Paris für ihn bedeuteten. Dieser Weg führte ihn von seiner anfänglich altmeisterlichen Malweise, die zum Teil schon Galerteten befugt, zum konsequentesten Impressionismus. Wir sehen, wie seine Palette immer mehr an Helligkeit gewinnt, wie sein Naturförm sich vertieft und das Atmosphärische in seine Landschaft eindringt. Lockerer wird seine Form ohne an Prägnanz zu verlieren. Voll Leben und Wesen sind seine Interieurs, seine holländischen und deutschen Straßenbilder. In der Tradition zuerst wurzelnd, wird Liebermanns Kunst immer mannigfaltiger, sprühender in ihren Mitteln, immer näher dem Gegenwärtigen, ja dem Momentanen. Wunderbar die Tiefe, das Spiel der Lichter. Eine der stärksten Partien in Liebermanns Malen bildet das Porträt. Der Mann dominiert in diesen Bildnissen, die menschliche Dokumente sind. Sie sind von der starken Intelligenz Liebermanns durchdrungen, aber einfach und ohne Hinzufügung einer Pose aufgefaßt. Viel Bewunderung wird sein Selbstporträt aus seiner reifsten Zeit sowie das Bildnis von Alfred v. Berger und Richard Dehmel hervorrufen. Ueber all diese malerischen Köstlichkeiten Liebermanns sowie über seine Zeichnungen wird in diesem Blatte noch eingehender gesprochen werden. An das Liebermann-Œuvre schließen sich die Mitglieder der Genossenschaft mit sorgfältig gewählten Bildern und Plakaten im Parterre und im ersten Stockwerk an. Auch diese haben sollen eingehende Würdigung finden.

### Die Eröffnungsfeier.

In besonders feierlicher Weise wurde gestern die fünfzigste Jahresausstellung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens im Künstlerhaus eröffnet und zugleich damit der sechzigjährige Bestand des Künstlerhauses festlich begangen. Nach einer Festfanfare und einem Chorvortrag des Wiener Männergesangsvereins hielt der Präsident des Künstlerhauses die Festrede, der dann die offiziellen Ansprachen, darunter eine des Unterrichtsministers folgten. Schließlich würdigte Bundespräsident Miklas in warmen Worten die Verdienste der Genossenschaft um die bildende Kunst und erklärte dann die Ausstellung für eröffnet. Unter den Festgästen befanden sich viele Vertreter des diplomatischen Korps, des Staates und der Gemeinde, der Finanzwelt und Industrie sowie der befreundeten Vereinigungen.

Der Bundespräsident hat anlässlich der Feier der fünfzigsten Jahresausstellung und des sechzigjährigen Bestandes des Künstlerhauses nachfolgende Auszeichnungen verliehen: Das goldene Ehrenzeichen dem Maler Professor Karl Sterrer, das silberne Ehrenzeichen dem Graphiker Professor Alfred Gossman, dem Maler Professor W. W. Kraus und dem Architekten Franz Matschek und das silberne Verdienstzeichen dem Beamten Leopold Holzinger, ferner den Titel eines Professors dem Bildhauer Josef Heu, dem Architekten Josef Hofbauer und dem Maler Wilhelm Th. Kempf.

## Künstlerhaus.

Als „Ergebnisse“ der 50. Jahresausstellung kann man die großen Kollektionen Liebermann und Sterner betrachten; auch der Plastiksaal zeigt in seiner Aufstellung manches Ueberraschende. Der Eintretende findet sich gleich in dem zum Eingangsraum verwandelten „Ziisteraal“ von den Zeichnungen und Graphiken Liebermanns umgeben. Die Oelgemälde des Meisters füllen zwei weitere Räume. Den Mittelaal und einen rechts anschließenden. Von diesem aus gelangt man in den großen Saal des rechten Flügels, den ehemals sogenannten „französischen“, wo die Werke von Sterner aufgestellt sind. Der korrespondierende Raum des linken Flügels ist dann der erwähnte Plastiksaal. Auf diese drei bedeutenden, in sich abgeschlossenen Partien der Ausstellung sei vorläufig nur hingewiesen; eine eingehende Besprechung soll bald folgen. Einstweilen wenden wir uns den Sälen zu, in denen die Mitglieder und Gäste der jubelnden Vereinigung ihre Arbeiten dem Publikum vorführen.

Bei dieser Gelegenheit können wir aber nicht umhin, eines festzustellen: die „Raumgestalter“ haben sich diesmal etwas allzu gründlich ausgelebt. Daß der niedrige Mittelaal mit seinem ungeheuren Mastbaum und den schweren Deckenbalken an ein Zwischendeck erinnert, mag noch hingehen, denn die Bilder kommen darin ganz gut zur Geltung, wie ja auch die andren Säle sich in Dimension und Farbe fast durchaus vorteilhaft repräsentieren. Aber war gerade diesmal, da der sechzigjährige Bestand des Gebäudes gefeiert wird, Anlaß, sich der in ihrer Art doch sehr hübschen, jedenfalls schon historisch gewordenen und auch dadurch sehr wirkenden Architektur des Stiegenhauses zu schämen? Man hat den ganzen Raum mit weißem Stoff ausgekleidet und lauter katakombenartige Stollen und Schließgänge geschaffen; besonders die Treppe ist ganz um ihre Wirkung gebracht worden.

Ein Vorraum bringt architektonische Entwürfe von H. Gorge, H. G. H. und J. H. H., die, ebenso wie die in den Bilderälen aufgestellten Plastik, noch in andern Zusammenhang besprochen werden sollen.

Im ersten Saal, links vom Mittelraum aus (diesmal Raum VII), fallen gleich die Bilder von J. H. H. ins Auge; in ihrer klaren Komposition, frappanten Lichtverteilung und vornehmen Tonalität wirken sie ungemein ansprechend. rein dekorativ sind deselben Künstlers große landschaftliche Panneaux im benachbarten Oktogon; bei ganz moderner Formgebung ist der ruhige, noble Effekt alter Tapissereien angestrebt und erreicht. In einem großen weiblichen Akt, dessen Spiegelbild zusammen mit dem des Malers den Hintergrund belebt, zeigt Sturm-Schulz sein sehr respektables Können; was der für meinen Geschmack stellenweise allzu absichtlichen Weglassung jedes Details spricht ein starkes Formgefühl und eheliches Naturstudium aus diesem Werk, an dem mir nur die anisintrote Draperie etwas zu grellfarbig erscheint. Allerdings wirken wohl eben dadurch die bunten Fleischtöne feiner, als sie wirklich sind. Das Gegenstück bildet eine „Eva“ von Windhager (216), der Akt gut gezeichnet und modelliert, die sinnhaft-erotische Botanik, dahinter jedoch allzu deutlich in die leeren Stellen des Hintergrundes hineinkomponiert. In kleinem Format von nobelster Tonwirkung und auch den schwierigsten kompositionellen Problemen gewachsen, verliert Windhager diese Qualitäten, sobald er in größeren Dimensionen arbeitet. Vorzügliche Malerei, an ältere Münchner Traditionen anknüpfend, bringt wieder Schachinger (222 bis 225). Erich Wagners subtile Pinselführung erinnert an Alt-Wiener Kleinmeister, so Nr. 229 an Gauerer; er muß sich nur hüten, in den Schatten zu schwarz zu werden; auch ein gelegentliches kopiertintiertes Violett (230) ist gefährlich! Sein Porträt (206) ist eine ernste Arbeit. L. A. W. (vorbeifliegende

Typen!), Mojka (221, ein prächtiges Stilleben, vor dem man an Schuch denken kann), Otmar Muzicka (der Kirchenstuhl auf 213, ein famoses Stück Malerei!), Leo Frank (212) sind besonders zu nennen. Im nächsten Saal zur Rechten fällt ein Selbstporträt von Trabatz auf, vorzüglich studiert und gemalt; etwas Stillebenartiges liegt darin, daß alles auf diesem Bild, Haupt wie Nebenfiguren, in der gleichen, dünnen schimmerigen Technik detailliert durchgeführt ist. Größere Einfachheit und Ruhe von Hintergrund und Bewerk würden Kopf und Hände wirkungsvoller hervortreten lassen. B. Böckler und M. Boosch sind gut vertreten. Wunderhübsch die große Landschaft von Hans Frank (289). Die „klugen und törichten Jungfrauen“ von G. Kempf (284) sind eine technisch sehr bemerkenswerte Leistung, vielleicht allzu flott und elegant-naturalistisch behandelt, wo der Stoff eher nach Stil verlangt; man hat davon den Eindruck einer Theater- Szene. Ernstet wirkt das gesamte Gegenstück an der Vis-à-vis-Wand, die „Karsamstagstimmung“, luministisch höchst wirkungsvoll komponiert. — Wir kehren nun in den Mittelaal zurück und begeben uns von da nach rechts in den Raum VI. Sehr schön die zum Teil an Marées anklingenden drei Stücke von Perlberger (188 bis 190), vornehm, ansichöne und gebiegene Malerei. Die große Pietà von Buchta ist dagegen primitiv — primitiv in jedem Sinne. Unvergleichlich besser seine kleinen, in Kokonstimmung getauchten „Badenden“ (189) und das farbenprächtige Blumenstück (185). Frisch und kräftig in der Farbe die Landschaften von Jungwirth, der in den Sälen des ersten Stockwerkes besonders gut vertreten ist. Daß Curtz einen Akt zeichnen kann, weiß man glücklicherweise. Aus dem Bild Nr. 175, das eine sitzende Frau darstellt, könnte man es nicht entnehmen. Die staffierten Landschaften sind hübsch wie immer. A. F. S.

(Fortsetzung folgt.)

# Wanten Liebermanns über Malerei

Albert Lamm zeichnet in einem Aufsatz von „Kunst und Künstler“ Bemerkungen Liebermanns auf.

„Vor einer Landschaft“ sagte der Meister, „mag einer beweisen, was er kann. Ein Wesen — das beschäftigt immer. Was ist das menschliche Auge für ein Wunderding! Wenn einer das noch so schlecht malt, es bleibt ja ein Auge. Aber in eine Landschaft muß einer erst das Fesselnde hineinlegen, und dazu muß er aus sich selber etwas geben können. An einer Landschaft sieht man, was ein Maler als Künstler wert ist. Landschaftsmalerei ist die schwerste Kunst. . . Ich bin alt geworden, und mich beschäftigt bei meiner Kunst nur noch eines: das Göttliche. Wir ist das ganze Gezielt so gleichgültig geworden. Das Treiben der Menschen — was geht mich das noch an. Wir haben das Ziel nicht erreicht, und die Menschen lassen es uns nicht erreichen; niemals werden wir zu ihnen reden können, keiner versteht uns.“

Liebermann spricht von der Rangliste der Maler: zuerst der größte nach Rembrandt: Daumier; dann eine ganze Reihe nicht, dann Menzel: „Menzel hat in der langen späteren Zeit seines Schaffens keine Liebe zu den Dingen gehabt. Er ist scharf, interessiert, geistreich, aber er ist lieblos. Die Liebe ist alles in der Kunst. Ohne Liebe kann man nichts malen. Man kann keinen Grasshalm malen, wenn man ihn nicht liebt.“



(Aenes von Max Liebermann. Einmal hatte Max Liebermann das Porträt eines Bankiers zu malen, der von Kunst gar nichts verstand und den Maler mit seinen Ratsschlägen und Quängeleien reichlich andöte. Als er eines Tages wieder den Maler zu korrigieren versuchte, wurde Liebermann groß, und indem er den Pinsel wegwurf, schrie er erbozt in seinem unverfälschten Berliner Dialekt: „Nu halten'se aber mal die Lust an, Gerechtester, sonst mal' id Se so, wie Se in Wirklichkeit aussehn!“

### Altersweisheit Liebermanns.

Die neuesten Werke des großen Max Liebermann, die im Sommer und Herbst vorigen Jahres entstanden, sind in einer Berliner Ausstellung zu sehen und zeigen die unverminderte Kraft und die letzte Reife eines Genies. Der Meister hat Alois Ramm, der im neuesten Heft von „Kunst und Künstler“ über diese Werke schreibt, während ihres Entstehens einige Gedanken mitgeteilt gemacht.

Er malte den ganzen Sommer in seinem Garten und sagte dabei über Landschaftsmalerei: „Wer einer Landschaft was einer Deutlichen, was er kann. Ein Gesicht — das beschäftigt immer. Was ist das menschliche Auge für ein Wunderding! Wenn einer das noch so schlecht malt, es bleibt ja ein Auge. Aber in eine Landschaft muß einer erst das Feste hineinkleben, und dazu muß er aus sich selber etwas geben können. An der Landschaft sieht man, was ein Maler als Künstler wert ist. Landschaftsmalerei ist die schwerste Kunst.“

Im Herbst war die große Landschaft vollendet. Der Besucher suchte sich über die besondere Stimmung klar zu werden, die aus ihr leuchtete. Liebermann war sehr ernst gestimmt. „Ich bin alt geworden“, sagte er, „und mich beschäftigt bei meiner Kunst nur noch eines: das Stille.“ Dann kam leiser und zögerlicher der Satz nach: „Mir ist das Gesicht so gleichgültig geworden. Das Treiben der Menschen — was geht mich das noch an?“

Weiter sagte er: „Wir haben das Ziel nicht erreicht, und die Menschen lassen es uns nie erreichen: niemals werden wir zu ihnen reden können, keiner versteht uns.“

Er sprach von der Kunst der Zeichner des 19. Jahrhunderts, wie sie sich ihm darstellte. Zuerst der größte nach Rembrandt: Daumier; dann „eine ganze Reihe nichts“; und dann Menzel: „Menzel hat in der langen späteren Periode seines Schaffens seine Liebe zu den Dingen gehabt. Er ist stark, interessiert, geistreich; aber er hatte sich trotz aller Kraft und er ist leblos. Die Liebe ist alles in der Kunst. Ohne Liebe kann man nichts malen. Man kann keinen Grasdorn malen, wenn man ihn nicht liebt...“

# Ehrung oder Spende?

Der preussische Staat unterstützt Liebermann

Die Verleiteten bereits über den Streit, der sich an die diesjährige Verteilung der preussischen Staatspreise für bildende Künstler geknüpft hat. Die Preise, Medaillen, denen als Ehrengabe je 1000 Mark beigegeben sind, sind diesmal u. a. an Liebermann und Stenogt verteilt worden.

Nun ist ja die Verbindung von Medaille und Geld in einem Preis überhaupt etwas sonderbar. Denn man muß unterscheiden: die Verleihung einer Me-

daillie der Staat durch Preise unbekannte Talente unterstützen — und an derartiges muß man bei dem Plan der 1000-M.-Spenden wohl gedacht haben —, so müßte zunächst eine amtliche Stelle zur Ermittlung unbekannter Talente geschaffen werden. Eine schwierige Aufgabe, deren Lösung man heute wohl noch nicht gewachsen ist. Inzwischen aber sollte man doch daran festhalten, daß staatliche Geldspenden immer nur wirklich Bedürftigen zugewendet werden, auch auf die Gefahr hin, daß einmal



Babies im Schaufenster

Photo Schlechauer

In einem Vorort von London fand ein Baby-Schönheitswettbewerb statt. Man zeigte sie hinter Schaufenstern, um sie vor dem Enthusiasmus der Menge zu schützen.

daillie stellt eine Ehrung dar, die Zuvwendung von 1000 Mark eine Unterstützung. Eine Medaille kann man jedem Künstler verleihen, denn jeder kann geehrt werden; 1000 Mark aber kann man als „Preis“ nicht jedem zuwenden, denn nicht jeder ist unterstützungsbedürftig. Ist aber einmal diese Verbindung von Ehrung und Unterstützung geschaffen, so versteht sich danach von selbst, daß die Unterstützungsbedürftigkeit den Ausschlag geben muß.

Es erhebt sich die prinzipielle Frage, ob Staatspreise bestimmt sein sollen, die großen Meister zu ehren oder unbekannte Talente zu ermuntern. In dem — glücklicherweise — seltenen Fall, daß ein großer Meister nicht anerkannt ist und vom Staat als solcher erkannt wird, löst sich die Frage von selbst. Meist aber, wie es ja im Wesen der staatlichen Institution liegt, wird die staatliche Anerkennung der Anerkennung durch ein weiteres oder engeres Publikum erst nachfolgen, wird also erst dann eintreten, wenn die Unterstützung keine dringende Notwendigkeit mehr ist. So wäre also der Natur der Sache nach der Staat darauf beschränkt, durch seine Preise den Ackerkannten zu ehren, gemässernmaßen die allerhöchste Sanktion zu dem abgegebenen Urteil zu geben.



Das preisgekrönte Baby

ein nicht ganz erstklassiges Talent damit beteiligt wird. Das ist immer noch würdiger, sinnvoller und zweckentsprechender, als die Verleihung dieser 1000 M. an Männer wie Liebermann oder Stenogt, die viele Tausende für ein Bild bekommen und die wohl sehr ihrerseits die Mühe haben, jene 1000 M. einem wohlthätigen Zweck zuzuführen.

Namens-  
unterstützt  
des  
Empfänger  
als  
Zustimmung



Mit einundachtzig Jahren steht Max Liebermann noch auf der Strasse und malt! Zum Geburtstag des Altmeisters der deutschen Malerei am 20. Juli

1	Kaufende Nr.																																																																																																																																																																																																																									
2	Name und (Lohngruppe) Dienstbezeichnung																																																																																																																																																																																																																									
3	RM	Pl	Lohn (§ 7)	Dienstl. (§ 7)	alters- (§ 7)	zulage (§ 5)	Drth. (§ 5)	lohn- (§ 14)	Grauen- (§ 14)	Rinder- (§ 13)	Kohn- (§ 11)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§ 12)	Zustlag für die Arbeit an Comm- und Festtagen (§



AKADEMIE DER KUNSTE BERLIN  
PRESSE-ARCHIV

Die Neue Zeit, Charlottenburg vom 21. VII. 1928

Mag Liebermann 81 Jahre alt.



Der berühmte Berliner Maler, Prof. Max Liebermann, feiert seinen 81. Geburtstag.

## Bei Liebermann in Wannsee

47  
Von  
Rudolf Danke

Draußen in Wannsee, vor der Villa Max Liebermanns, sind die Wege gehärtet, die Beete, deren hochsommerliches Blütenfeuer später auf die Leinwand hinüberlodern soll, kultiviert, das Parkett seines Ateliers spiegblank. Denn nicht als ein Mäher und Abgekämpfter lebt der einundachtzigjährige Meister hier! Mögen andere dann und wann von der Arbeit ausruhen — er beliebt es mitten in der Arbeit zu tun und scheint damit erfüllen zu wollen, was der Bildhauer Klingsch einmal zu ihm sagte: „Sie malen noch mal mit neunzig Jahren Ihr bestes Bild.“

Liebermann hier draußen aufsuchen zu dürfen gestaltet sich zu einem Teilhaben an seiner geistigen Eleganz — wenn aus dem lang gepflegten Gartenbäume des Hauses stadi mit dem wuchtigen Säulenpaar emporsteigt. Und während es daheim am Pariser Platz galt, altväterliche Enge weise auszuweichen, ist hier das Verlangen nach Raum für Licht und farbige Flächen Bauprinzip gewesen. — Auf der Treppe zum Atelier erhebt zwar der Dackel schallenden Protest, gibt aber auf Jureden hin den Weg frei. Und dann in einem ungewöhnlich hohem Raum — das blendende Weiß seiner Wände läßt die Farben einiger Bilder um so lebendiger hervortreten — des Meisters energische Gestalt.

„Wissen Sie, wie ich mit Menzel bekannt wurde? Also der wer ich Ihnen mal erzählen.“ Mit wenigen Sätzen, und dabei wie wellend der alte Shadow sein Berlinertum nicht verleugnend, zeichnet er den Vorgang. — Liebermann hatte in den siebziger Jahren die „Gänse-rufer“ bei Septe ausgeführt. Menzel sah es und beauftragte den Kunsthändler, den Maler gelegentlich zu ihm zu schicken. Und als Liebermann dann auch in der Sigismundstraße vorfrüht, herrscht ihn der Altimeister an: „Ihr müßte Ihnen den Hosenboden stramm lassen! So'n Bild macht man doch erst mit 50 und nicht wenn man noch so jung ist.“ Aber als er dann so seine Kritik an den Mann gebracht, zeigte er auch nicht mit der Erlaubnis, sich nun alles genau ansehen zu können. Denn hier war einer, der Menschen machte und keine Modelle — das hatte des Alten Scharfblick denn doch zu rasch erkannt.

Heute ist Liebermann selbst überzeugtester Bannerträger dieses „Hosen in der Kunst“. Mit Freude und Stolz erzählt er, daß ihm seine 60 Menzel-Zeichnungen köstlicher Besitz sind — und als wir hernach auf dessen Handschrift zu sprechen kommen, ruft Liebermann aus: „Es gibt keine schönere Handschrift als Menzels. Da ist jeder Strich von einer bewundernswerten Kraft und Sicherheit.“ — Menzels Art aber, mit der Linken zu zeichnen, will er nicht als eine Art Abnormität (als welche sie so oft angesehen wird) gelten lassen. Man könne sich das wohl angewöhnen. — „Sehen Sie, mich hat man auch schon gefragt, ob ich denn mit der Linken male.“ Liebermann zeigt hinüber zur Staffelei, wo sein „Selbstporträt 1927“ steht. „Die Leute denken immer noch davon, daß ich's



Tanz auf dem Wasser

da vorm Spiegel gemacht habe — und dann muß es doch so sein.“

Jetzt nimmt er von einem Tisch eine noch unbekannte Radierung Hindenburgs, die er wohl im Zusammenhang mit dem großen Delbild geschaffen hat — und indem wir das Blatt betrachten: „Kennen Sie's? — Ein prächtiger Mensch.“

Dann kommen wir in literarisches Fahrwasser. „Wissen Sie, am liebsten lese ich die Bücher, die ich schon mal vor 50 Jahren gelesen habe — und da vor allen Dingen eins — wissen Sie — den Don Quixote. Das ist das schönste, was Menschen geschaffen haben.“ Der das schrieb ist 'n Menschenkenner gewesen.“ — Weit zurück liegen auch seine letzten Theaterbesuche. Das letzte Mal war er zum „Vierpelz“ gelegentlich des Dichters 60. Geburtstag. Hauptmann hatte ihn damals selbst dazu abgeholt — und vorher nochmal zu einer Probe zu den „Webern“.

Immer wieder andere Namen der Kunst tauchen aus der Erinnerung auf. Liebermann gedenkt des Todes Walter Leistikows 1908, als man ihn aus Holland rief und er einige Mühe aufwenden mußte, um Hauptmann aus Schretterbau „herzuveranlassen“. Der erste, der ihm in Berlin begegnete, war Wedekind, der im übrigen ein glänzendes Talent darin besaß, jemand nicht wieder loszulassen. Später war es Liebermann ein besonderes Vergnügen, Hauptmann und Wedekind, die an sich auf einander nicht sonderlich gut zu sprechen waren, beim Kreuzfeuer der Unterhaltung zuzuhören, wobei Wedekind nach der bissig-satirischen Seite hin der Ueberlegene blieb.

Inzwischen ist die Zigarre, die der Meister mir zu Anfang eigenhändig aus einer Kiste gereicht hatte, zu Ende geraucht. „So“, sagt er, „nu wer' ich Sie gleich auf den richtigen Weg bringen.“ An der Tür zeigt er auf ein mattfarbiges Kreideporträt. „Kennen Sie den?“ — Kennen, der Gartenbaudirektor — von Krüger.“ Und dann vor einer kleinen Tischzeichnung: „'n Daumier“ — indessen er es Sache des Betrachtenden sein läßt, den Gegenständen, die des Meisters Günst genießen, die

gehörliche Bewunderung entgegenzubringen. Bis zur Haustür begleiten einen Bilder, Skulpturen und die architektonischen Formschönheiten, die in ihrem Zusammenklang eines erlebten Geschmacks Ausdruck sind. Eine on Kämpfen reiche Vergangenheit und eine warme Gegenwart sind hier gleichsam unter ein Dach gebracht, aber befehlgebender Mittelpunkt ist seit acht Jahrzehnten doch der eigene Wille gewesen, der — wenn erst einmal die elementare Trägheit des Leibes überwunden — immer wieder (wie Liebermann es einmal in seinem Berliner Heim mir sagte) mit dem Können die Freude an der Kunst erzeugt hat.

Dienstleistungs-  
Name und  
(Lehrgruppe)

Kaufende Nr.





*Züricherberger Allgemeine Zeitung*  
*am 21. April 1928.*

37

AKADEMIE DER KUNSTE BERLIN  
PRESSE-ARCHIV

— [Künstler-Anekdoten.] Dem Aprilheft des „Querschnitt“ seien folgende Anekdoten entnommen:  
Liebermann (es war vor der Spaltung der Sezession) besucht Leo von Klenze. „Sehn Sie mal, Keenig, der hab id eben in der Bahn gezeichnet; wie find'n Se'n denn?“ „Sehr gut, Herr Professor.“ „Ja, saren Se mal ehrlich, wat Se von denken, Keenig.“ „Ja, ganz ehrlich, Herr Professor, ich finde es ganz ausgezeichnet.“ „Keenig, denken Se mal, id wäre cene von Ihre Schülerinnen; wat würden Se'n da saren?“ „Herr Professor, ich finde die Zeichnung wirklich sehr gut.“ „Aba Mensch, Keenig, denken Se mal jarnich dran, wer id bin. Wenn id eens von Ihre Mädchen da wäre, da müßten Se doch korrigieren; also wat — wat würden Se'n dazu saren?“ „Ja, wenn ich ganz offen sein soll, Herr Professor, vielleicht könnte das rechte Auge . . .“ „Wat denn? dei Dore? dei Dore? Zeichnen Se erst mal jon Dore, Herr Baron von Keenig.“ Und nimmt das Blatt, den Hut, den Stock und ward nicht mehr gesehen.



## Gespräch mit Max Liebermann.

### Ueber den Kampf der Generationen.

Von Fritz Bode.

In seinem Arbeitszimmer empfing mich Professor Liebermann. Mit außerordentlichem Geschmack sind die Räume, die der Meister am Pariser Platz bewohnt, eingerichtet. Von der Wand grüßen die prächtigen Bilder seiner Eltern. Seit siebzig Jahren bewohnt der Meister sein Elternhaus, mit dem ihn tausend Erinnerungen verknüpfen. Tiefe Stille umfängt mich. Durch die hohen Fenster grüßen, weißverhüllt, die Räume des Tiergartens. Sonnenschein funkelt auf glitzerndem Schnee. Tiefverschneit liegen die Parkwege. Von allen Zweigen geheimnisvolles Kimmern. Schneegirlanden umwinden die sich tief neigenden Äste. Wie ein Märchen anzusehen der Tiergarten in seltener Winterpracht.

Die Fenster der anderen Seite gehen nach den Linden. Die breite Straße ist von einer Flut von Licht überglitten. Lustiges Schneetreiben umwirbelt das Brandenburger Tor. Ringsum flammen in den Häusern Tausende von Lichtern auf. Unübersehbar das Getümmel der Autos. Weltstadtgebräus und Waldfrieden reichen einander vor diesem Künstlerheim die Hand. Das ist die Umgebung, in der Liebermann arbeitet.

Ehrlank und ungebeugt steht der Meister vor mir. Ein eigenartiger Zauber, eine abgeklärte Ruhe umfließt seine Persönlichkeit. Wie jung erscheint dieses Gesicht durch den Glanz der klaren Künstleraugen. Der Meister führte mich eine schmale Wendeltreppe hinauf in das Atelier. In seiner schlichten, freimütigen und humorvollen Art plaudert er mit mir in ungezwungener Weise und entwickelt seine lebensweisen Ansichten. Bei seinem hohen Alter wirkt seine Geistesfrische geradezu überraschend. Wir berühren im Gespräch, das er dann und wann mit einem Berliner Witz würzt, die verschiedensten Themen. Es war rührend, zu beobachten, mit welcher regem Interesse der achtzigjährige Künstler, manchmal still in sich hineinmündend, die Unterredung führt, ohne auch nur einen Augenblick zu ermüden.

#### Die Persönlichkeit in der Kunst.

Auf meine Bitte, sich über seine Stellung zum Kubismus und Expressionismus zu äußern, erwiderte der Meister: „Jeder Künstler gehört einer bestimmten Generation an. Ich gehöre der Generation der Impressionisten an. Daher bin ich persönlich nicht imstande, ein Urteil über die Richtungen, die nach mir gekommen sind, abzugeben. Die Richtung ist nur das Schilde. Sie hat mit der Größe des Künstlers nichts zu tun. Die Kunst ist das Entscheidende, in welcher Richtung sie sich auch immer offenbart. Also nicht auf die Richtung, sondern auf die Persönlichkeit kommt es an. Das Werk ist das Entscheidende, nicht der Zeitstil, seine modische Umkleidung. Ein Werk ist gut, nicht weil, sondern obgleich es einer bestimmten Richtung angehört. Auch die Futuristen, Kubisten und Expressionisten werden, wenn sie tüchtig sind, über ihre Richtung hinaus Kunstwerke schaffen. Es liegt hier ähnlich wie in der Politik. Mancher, der in seiner Jugend auf dem äußersten radikalen Flügel stand, wandelte sich mit der Zeit und wurde in seinen Ansichten gemäßigter.“

Jede Epoche hat ihre eigene Kunst: nur Unkenntnis oder Pöbellichkeit können Künstler verschiedener Epochen vergleichen wollen, ohne die Erfordernisse und Bedingungen der verschiedenen Zeiten zu berücksichtigen. Aber jede Epoche hat nicht nur ihre eigene Kunst, sondern auch die Kunst, die sie verdient. Je mehr sich die Ästhetik mit den Kunstrichtungen befaßt, desto unfähiger erweist sie sich für ihre eigentliche Aufgabe, die Qualität des Kunstwerkes zu erfordern. Denn „Richtung“ bedeutet nur eine Zustimmung, die gerade

Mode ist und von der nächsten Mode zum alten Eien geworfen wird. Sie ist die Lösung, das Feldgeschrei im Kampfe der jüngeren gegen die ältere Generation: sie ist eine Zeit, aber keine Wertbestimmung. Aber nicht das lautere Feldgeschrei entscheidet — sonst hätten die Expressionisten, Kubisten und Futuristen längst gewonnen —, sondern, wie im Kriege die stärkeren Bataillone, so entscheiden in der Kunst die stärkeren Persönlichkeiten. Für mich gibt es keine alleinigmachende Richtung in der Kunst, sondern als Kunstwerk erscheint mir jedes Werk — welcher Richtung es angehören möge —, in dem sich eine aufrichtige Empfindung verkörpert.

#### Die Aufgabe der Sezessionen.

Man begegnet vielfach der Meinung, als hätten sich die Sezessionen überlebt: was sie in der Kunst angestrebt hätten, wäre erreicht und würde auch von den Gegnern als richtig anerkannt. Tatsächlich gelten die großen Meister des Impressionismus, für deren Vorführung wir einst als vaterlandslos gescholten wurden, bereits als Klassiker und — was mehr sagt — ihre Werke werden auch auf akademischen Ausstellungen als Meisterwerke gezeigt.

Ich bin stolz darauf, mit meinen bescheidenen Kräften an dem Siege der größten Entwicklung in der modernen Malerei mitgewirkt zu haben. Die Impressionisten sind in Ausstellungen in ihren schönsten Werken gezeigt worden, nicht um damit zu prunken, sondern damit Publikum wie Künstler gleichermaßen von ihnen lernen mögen. Aber den Sezessionen obliegt eine weit höhere, aber auch weit schwierigere Aufgabe, eine Aufgabe, die nicht nur nicht gelöst ist, sondern auch nie vollständig gelöst werden kann. Ich betrachte die Kunst nicht sowohl als ein Gewordenes, sondern vielmehr als ein Werden: die Revolutionäre von gestern sind die Klassiker von heute. Die Aufgabe der Sezessionen ist, für die künftigen Klassiker zu kämpfen. Das Talent des Malers beruht nicht in der slavischen Nachahmung der Natur, sondern in der Kraft, mit der er den Eindruck, die die Natur in ihm hervorgerufen hat, wiederzugeben vermag. Nur die starke künstlerische Persönlichkeit ist imstande, von der Wahrheit der Darstellung zu überzeugen.

Die Berliner „Sezession“ wurde vor Jahren aus einer Kampfesstellung heraus gegründet. Unzufrieden mit den bestehenden Kunstzuständen, wollte man bessere an ihre Stelle setzen. Vieles ist seitdem besser geworden, und nicht wenige der Künstler, die die Sezession mitbegründeten halfen, weil sie sich, ihrem Talent gemäß, nicht gehärdet anerkannt sahen, sind jetzt in Amt und Würden. Nicht nur anjere Geister jagen: „Die Sezession habe ihren Zweck erreicht, also soll sie sich auflösen.“ Die so sprechen, verkennen ebenso das Wesen der Berliner „Sezession“ wie das Wesen der Kunst überhaupt. Wenn die Sezession nicht notwendig gewesen wäre, wäre sie schon längst im Strome der Zeiten untergegangen. Und sie wird notwendig bleiben, solange es Künstler geben wird, die an die Stelle der herrschenden ästhetischen Kunstanschauungen, die, als aus den Werken der Vergangenheit abstrahiert, mehr historisch sind, ihre eigenen Anschauungen, die in der Gegenwart wurzeln, durchsetzen wollen. Mögen die Sezessionen auch untergehen, sie werden in anderer Form und unter anderem Namen wieder auferstehen, weil jede zur Herrschaft gelangte Form der Kunst von der folgenden verdrängt wird und verdrängt werden muß. Diejenigen, die heute als die Modernen gelten, werden vielleicht morgen schon von noch Moderneren zur Seite geschoben. Wir sind alle Kinder unserer Zeit, und es ist ganz natürlich, wenn die Jungen den Platz der Alten einnehmen wollen. Denn die Kunst ist ewig. Wer den. Niemand kann ihr, wie einem Soldaten, Post gebieten; Stehenbleiben bedeutet ihren Tod. Beständen die Sezessionen noch nicht, sie würden gegründet werden, denn sie bilden den notwendigen Saureteig im Haushalt der Kunst.“

# Das Recht der Jugend.

Welchen Standpunkt nehmen die Preussische Akademie der Künste und Sie als ihr Präsident den Berliner Akademischen Kunstausstellungen gegenüber ein? Und von welchem Programm lassen Sie sich hierbei leiten?

Nicht nur Pflicht, sondern Selbsterhaltungstrieb zwingt die Akademie, eine Bewegung, der sich die Jugend rüchhaltlos angeschlossen, mit der größten Sorgfalt und ohne Voreingenommenheit zu prüfen, statt sie mit überlegenem Vacheln von sich abzuweisen. Jede neue Kunstströmung schafft eine neue Form. Aber die neue Form muß auch die Kraft in sich haben, eine neue Kunst zu erzeugen, denn, wie Kant sagt, es kann auch originalen Unsinns geben. Ob nun die neue Form vorbildlich werden wird — das einzige Kriterium für das wahrhaft Künstlerische in jeder neuen Form — darüber entscheidet endgültig nur die Zeit, denn nur sie kann ein obgeklärtes Urteil, das über dem Streit der Parteien steht, geben. Die Akademie soll der Regulator an der Kunst sein, die Tradition in der Kunst erhalten, aber nicht in der Tradition erstarrten, sie darf keine Fesslung werden, in der die Angekommenen und die Anechanten sich gegen die Jungen verdingen, deren Äußerungen, jenseits von schön und häßlich, etwas bieten, was keine andere Kunst zu geben vermag, nämlich etwas von dem Wesen der Tage, die wir durchleben, und die uns deshalb mehr angehen als alle anderen Tage.

Von welchem Programm wir uns leiten lassen? Programm heißt Vorschrift: Nichts aber weisen die Schaffenden Künstler heftiger zurück als Vorschriften. Und mit Recht. Das Programm kann nichts anderes als ein Ideal aus Erlebnissen aufstellen. Das echte Kunstwerk aber tritt neuartig und einmalig auf, jeder Voraussicht widersprechend und jeder Vorschrift spottend. Unser Programm dürfte also nur darin bestehen, keines zu haben. Ohne jede vorgefaßte Meinung sollte die Leitung einfach das Beste auswählen, wobei sie freilich auf ihren subjektiven Geschmack angewiesen ist. Allein wir vermögen doch bei ernstem Willen durch Erwägungen die Willkür und Einseitigkeit des subjektiven Urteiles einzuwickeln und uns zur Gerechtigkeit und weitesten Empfindlichkeit zu erziehen. Im besonderen sollen wir stets an den Gegensatz der Generationen denken. Ist es nicht eine naturgemäße Notwendigkeit, daß in der Kunst, in der sich die Absichten der Natur am feinsten widerspiegeln, die gegenwärtige Generation ihren Kunstsin in neuen Formen, ja sogar in Formen dokumentiert, die denen der früheren

Generationen diametral entgegengesetzt zu sein scheinen? Und so schwer es ihr auch wird, nicht nur Klugheit, sondern auch Pflichtgefühl bezieht der älteren Generation, die Jüngeren verstehen zu lernen. Nur die Zeit, die die Kunst nicht sowohl als Gewordenes, sondern vielmehr als ein Werden aufzufassen darf hoffen, gerecht zu urteilen. Aber selbst wenn sie sich geirrt haben sollte, ist es besser, der Jugend zu viel Spielraum zu gewähren, als sie einzuengen. Denn die ältere Generation muß vor allen Dingen ein Verhältnis gegenseitigen Vertrauens mit der jüngeren Generation erstreben, indem sie, nach Goethes Wort, die Talente nicht leugnet, wenn sie ihr auch mißfallen, sonst ist eine gedeihliche Zusammenarbeit und ohne sie eine gedeihliche Entwicklung unserer Kunst undenkbar und unmöglich. Wie Entwicklung unserer Kunst arbeiten Sie augenblicklich?

An welchen Werken arbeiten Sie augenblicklich? Während ich im Sommer Landschaften male, beschäufte ich mich im Winter nur mit der Porträtmalerei. So habe ich jetzt ein zweites Hindenburg-Bild fertiggestellt und das Porträt des früheren Kanzlers Luther gemalt.

Als ich Abschied nahm, arbeitete der Meister schon wieder eifrig an dem Gemälde einer schlanken Dame in Rosa, und er sagte mir lächelnd: Wenn ich einmal mit einer Arbeit angefangen habe, lege ich den Pinsel nicht aus der Hand, bis das Bild vollendet ist.

Berlin, Ende Januar.



AKADEMIE DER KUNSTE BERLIN  
PRESSE-ARCHIV

EIN WIEDERGEFUNDENES  
GEMÄLDE MAX LIEBERMANN'S

HERMANN UHDE-BERNAYS



In seinem ausgezeichneten Buche über Max Liebermann spricht Erich Hancke bei der Betrachtung jener Gemälde des Meisters, die kurz nach dem ersten längeren Zusammensein mit Israels im Sommer 1884 in Berlin entstanden, von der „Energie der malerischen Wiedergabe“, welche das „Tischgebet in Delden“ über verwandte holländische und deutsche Leistungen hinaushebt. In diesen und den folgenden Jahren, zwischen den „Netzeffickerinnen“ und der „Frau mit den Ziegen“, malte Liebermann verschiedene Interieurs, auf die ebenfalls das angeführte Wort Hanckes zutrifft. Sie fanden schon vor vierzig Jahren auch bei einstrigen Gegnern der Kunst Liebermanns Beifall, und kurz nach der Verleihung einer Medaille an Liebermann für die „Flaschschauer“ auf der internationalen Ausstellung in München 1888 erhielt er auch auf der Berliner Ausstellung die gleiche Auszeichnung für sein Werk „Stille Arbeit“. Es war die erste öffentliche Anerkennung, die Liebermann in Berlin zuteil wurde.

Seither war dieses Gemälde verschollen. Erst kürzlich wurde es im Ausland aufgefunden und gelangte in deutschen Besitz. Mit einer außerordentlich feinen und klaren Vereinigung von Ton- und Lichtmalerei ist die Ecke einer holländischen Stube dargestellt, in welcher ein holländisches Mädchen mit weißer Haube strickend neben dem Fenster sitzt.

Das Gemälde ist nach einer Studie gemalt, die Liebermann auf seiner Hochzeitsreise im Jahre 1884 in Laren ausgeführt hat.

25	Name, Unterschrift des Empfänger		Auftrag	
24	Zu den in 11. Zp. 11 (p. 11) weniger 23)		RM Pf	
23	Zu 22) (p. 21) fassen um 22)		RM Pf	
22	Zu 21) (p. 13, 16 u. 19) fassen abzug		RM Pf	
21	Zu 20) (p. 13, 16 u. 19) fassen abzug		RM Pf	
20	Zu 19) (p. 13, 16 u. 19) fassen abzug		RM Pf	
19	Zu 18) (p. 13, 16 u. 19) fassen abzug		RM Pf	
18	Zu 17) (p. 13, 16 u. 19) fassen abzug		RM Pf	
17	Zu 16) (p. 13, 16 u. 19) fassen abzug		RM Pf	
16	Zu 15) (p. 13, 16 u. 19) fassen abzug		RM Pf	
15	Zu 14) (p. 13, 16 u. 19) fassen abzug		RM Pf	
14	Zu 13) (p. 13, 16 u. 19) fassen abzug		RM Pf	
13	Zu 12) (p. 13, 16 u. 19) fassen abzug		RM Pf	
12	Zu 11) (p. 13, 16 u. 19) fassen abzug		RM Pf	

[illegible]

Re. 192 a. Lohnrechnung. (Einfachebogen.)

ADOLF SCHULSTEDT  
ZEITUNGS-AUSSCHNITT  
GRÖßTE DEUTSCHE ZEITUNGS-AUSSCHNITT-BÜRO  
BERLIN SO 16, RINGSTRASSE 23-24  
Kunst- und Künstler  
Berlin  
Auschnitt aus der Nummer vom: Heft 10  
Malerei Club  
G





MAX LIEBERMANN

IM URTEIL EUROPAS

ZUM ACHTZIGSTEN GEBURTSTAG DES KÜNSTLERS

*Hubertus*



MAX LIEBERMANN, FEDERZEICHNUNG  
ZUM „MANN VON FÜNFZIG JAHREN“

Vor zehn Jahren hat „Kunst und Künstler“ dem siebzigjährigen Liebermann ein Sonderheft gewidmet, worin Urteile deutscher Zeitgenossen mitgeteilt wurden, Beiträge von Wilhelm von Bode, Richard Dehmelt, Julius Elias, Max J. Friedländer, Erich Hancke, Emil Hannover, Gerhart Hauptmann, Gustav Pauli, Walter Rathenau, Karl Scheffler, Wilhelm Waezoldt und Emil Waldmann. Heute widmen wir dem Achtzigjährigen ein Heft mit Beiträgen, die zum guten Teil aus dem Ausland kommen und in denen ein Reflex der europäischen Wirkung Liebermanns aufgefangen worden ist. Neben deutschen Zeitgenossen, die in der Mehrzahl nicht unmittelbar mit bildender Kunst zu tun haben, sondern den deutschen Geist in anderer Weise repräsentieren, ergreifen legitime Vertreter

Frankreichs, Hollands, Österreichs, der Tschechoslowakei, Italiens und der Schweiz das Wort. Aus diesen Beiträgen ergibt sich, daß Liebermanns Ruhm nicht nur in Deutschland, sondern in Europa fest gegründet ist. Wer aber mit achtzig Jahren noch so und schön so beurteilt wird, der darf darin ein vorweggenommenes Urteil der Nachwelt sehen. Liebermann hat, indem er fünfundsiebzig Jahre lang malte und der Kunst lebte, mit allem, was er tat und sagte, lebendige Geschichte gemacht; jetzt, als Achtzigjähriger, sieht er sich selber auch schon in die Geschichte eingehen, während er noch mit der Frische und Produktivität eines Jünglings schafft. Während sein großes, andauerndes Talent in jedem Jahre einen neuen Wachstumsring noch ansetzt, stehen seine Jugendarbeiten vor ihm selber schon da als klassische Werke

der deutschen Malerei der siebziger und achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts. Ganz unwahrscheinlich mußt es an, daß dieser Künstler noch neben Courbet, Manet und anderen Klassikern der modernen Kunst gemalt hat und daß er dennoch keineswegs in eine verwandelte Zeit „hineintrug“, sondern ihr so lebendig wie nur irgendeiner angehört.

Wir wählen dem Achtzigjährigen dieses Heft in treuer Bewunderung und erprobten, doch nie blinder Liebe. In der Hoffnung, ihn noch lange unser eigen zu nennen. Denn das bloße Dasein einer solchen gestaltenden Kraft, eines solchen künstlerischen Charakters ist geeignet, korrigierend zu wirken und der Nation, der Kunst einen Halt zu geben. Der Name Max Liebermann ist etwas wie eine Forderung, die an das Gewissen der Zeit führt; er bezeichnet eine Kultur.



HANS LUTHER  
Reichskanzler d. D.



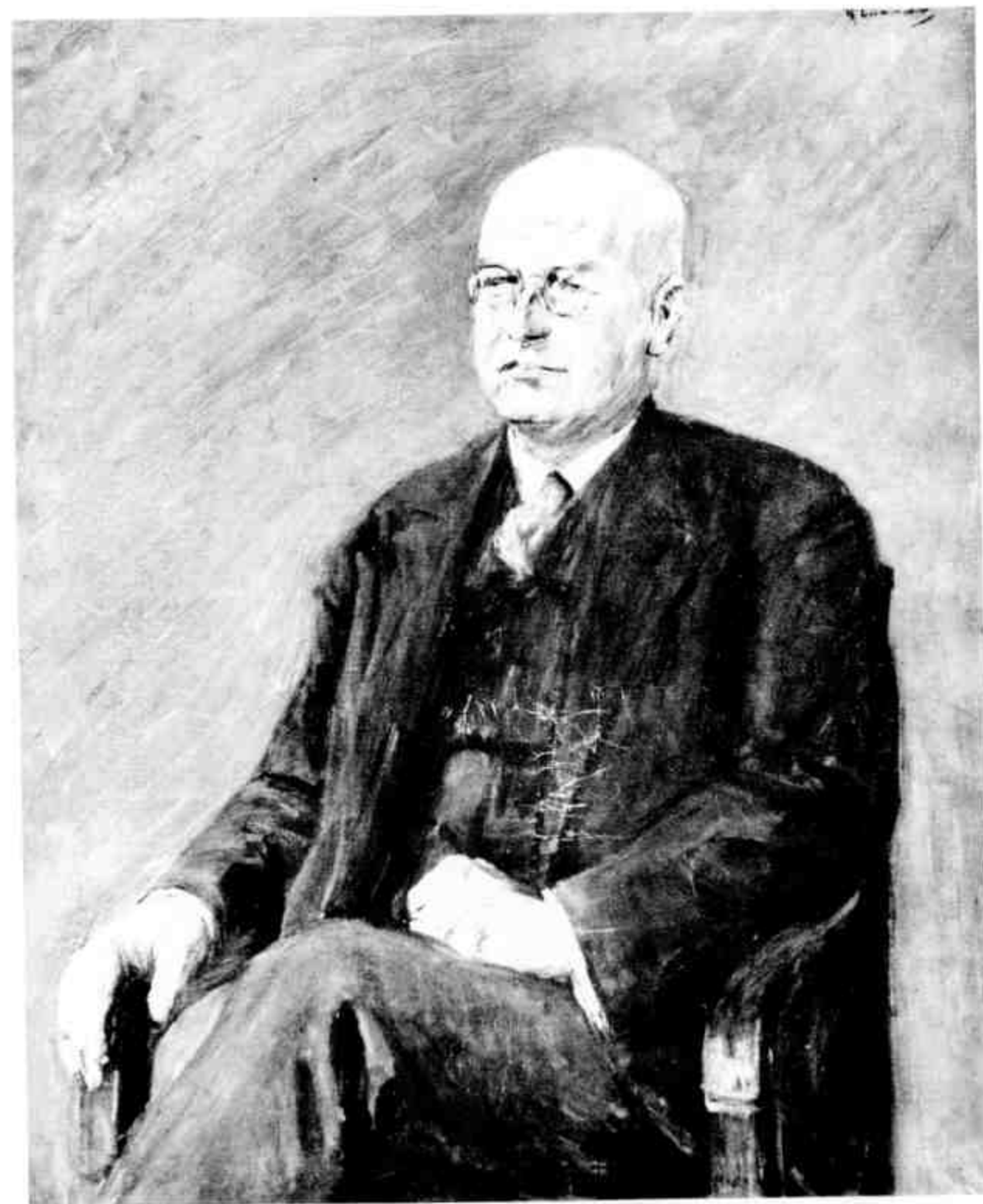
er Aufforderung der Zeitschrift „Kunst und Künstler“, zu Max Liebermanns achtzigstem Geburtstag ein Wort zu schreiben, entspreche ich gern.

Ich habe das Glück gehabt, von dem großen alten Meister im letzten Jahr gemalt zu werden. Auch dieses Porträt, wie wohl alle Porträts, die jemals gemalt worden sind, ist unstritten. Ich persönlich und viele mir Nahestehende aber sehen in diesem Bild ein wirklich großes Werk reifster Kunst.

Ich selbst habe überdies während der Sitzungen, in denen das Werk entstand, das wundersame Gefühl gehabt, von dem Maler erlebt und dadurch, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, wie in einem zweiten Schöpfungsakt geboren zu werden.

Esens unvergeßlich wie dieser Eindruck aber ist mir das Bekanntwerden mit der starken Persönlichkeit des Meisters. Von diesem Mann kann man wirklich sagen, daß er ein Eigenart ist, und doch steht er mit seinem ganzen Sinn und Schaffen mitten im Strom der Welt. Er ist einer der ganz bedeutenden Menschen, die die beste Eigenart des Berlinertums verkörpern, ist in einem Zug Patriarch und einsam wandernder Mensch.

Dem Menschen und dem Maler Max Liebermann wünsche ich voll aufrichtiger Verehrung noch manches Jahr tüchtigen Schaffens. Sein Ruhm aber wird, soweit ein Mitlebender dies ermessen kann, unvergänglich sein.



MAX LIEBERMANN: BILDNIS DES REICHSKANZLEERS A. D. HANS LUTHER. 1908



C. H. BECKER

Preußischer Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung



äglich führt mich der Weg von meinem Hause zum Amt an der Berliner Wohnung Liebermanns vorbei, deren Fenster hier nach dem Tiergarten, dort nach dem Pariser Platz blicken.

Mir will es scheinen, als könnte Liebermann nirgendwo sonst sein Heim haben, als wiesen seine Persönlichkeit und sein Schicksal ihn mit Notwendigkeit gerade an diesen topographischen Ort.

Der Maler sieht aus seinen Fenstern auf den Pariser Platz hinüber zur Akademie der Künste, hinein in die alte preußische via triumphalis. Welch' berlinischer Prospekt — voll von Erinnerungen an die politische und künstlerische Geschichte der Vaterstadt Max Liebermanns! Es ist der Boden, über den seine malerischen Wahlvorfahren: die Chodowiecki, Schadow, Steffek und Menzel geschritten sind. An der edlen Zurückhaltung der monumentalen Bauten: des Brandenburger Tores, der Akademie der Künste freut sich das zu höchsten Ansprüchen erzogene Auge des Malers, im Raume dieses Platzes fühlt er sich stolz als berlinischer Bürger, der teil hat an alter Familien- und Stadtkultur. Hier berührt uns täglich der Hauch einer großen Tradition, deren Wert der Präsident der Preussischen Akademie der Künste so oft und so eindrucksvoll mit goethischem Geist und mit kantischer Strenge betont hat. Liebermann ist nicht außerhalb Preußens und Berlins, berlinische Kunst und preussischer Stil sind nicht ohne Liebermann zu denken.

Und nun ein Blick durch die andere Fensterfront seines Heims, über die Bäume des Tiergartens

hinweg: ein Stück Landschaft mitten in Berlin. So sehr Liebermann Großstädter ist — nach Herkunft, Anlage, Lebensart und Leidenschaft, so sehr zugleich ist er Verehrer und Deuter der nordischen Natur, Gestalter unserer Landschaft. Wo immer dieser Maler seine Staffelei hingestellt hat, auf thüringische Wiesen, in die Dünen und Gärten Hollands, an die Ufer der Seine, der Alster oder der Havel: stets empfängt er vom Objekt das Gesetz. Ehrfurcht und Sachlichkeit führen seine Hand. Phantasie ist ihm nicht die Kraft, sich etwas „auszumalen“, sondern etwas Geschehenes zu malen. Die Grenzen zwischen Malerei und Dichtung hat Liebermann, ein Lessing des Pinsels, mit kritischer Schärfe, zugleich aber aus der Unmittelbarkeit des schöpferischen Erlebnisses heraus, bezeichnet.

Wie sein äußeres Leben harmonisch zwischen Stadt und Land sich abspielt, wie er an der Grenzstelle zwischen Großstadtlärm und Gartenstille wohnt, so halten sich in seinem künstlerischen Charakter Verstand und Gefühl wunderbar die Wage. Daß der große Künstler zugleich einer der Höchstgebildeten seiner Nation nicht nur sein kann, sondern sein muß, wenn immer er wirklich zur repräsentativen Figur werden soll, das zeigt Liebermanns Beispiel.

Es ist daher dem preussischen Kunst- und Bildungsminister eine freudige Pflicht, dem vornehmen Bürger, dem genialen Maler, dem geistreichen Denker und dem von hohem Pflichtgefühl erfüllten Präsidenten der Akademie den Dank und die Anerkennung der Staatsregierung auszusprechen.



MAX LIEBERMANN, NÄHERIN. 1900





## ALBERT EINSTEIN

Freudige Bejahung des Lebens, das Sie mit scharfen Augen gesehen, mit frohem Humor erhellten und mit feinen Fingern und unversiegbarer Emsigkeit künstlerisch gestaltet haben. Sauber, aufrecht, stolz und zu keinen Kompromissen geneigt, dabei kein Pathos, kein Verehrung heischendes Piedestal, sondern immer Mensch, der mit allem Lebendigen und Unbelebten sozusagen sich duzt. Darf ichs sagen? Nun, Sie haben mit so vielen andern ja auch mich konterfeit; also ist diese bescheidene Revanche durch das farblose Wort wohl erlaubt.

Frohen Sinn zum Feste dem Meister!

## MAX J. FRIEDLÄNDER

Wer als Achtziger seine Überlegenheit immer wieder durch neue Schöpfungen beweist und sich grünenden Ruhmes erfreut, nicht eines Ruhmes, der leere Hülle und Konvention geworden ist: er muß über eine Kunstbegabung von ungemeiner Tiefe verfügen und über einen Charakter, der in Wechselwirkung mit der Kunstbegabung das organische Gedeihen begünstigt.

Leicht ist es, Ruhm zu erwerben, schwerer, ihn zu wahren. Leicht ist es, als Dreißiger Aufsehen zu erregen, schwer, als Achtziger nicht verworfen zu sein. Jene Sprecher der öffentlichen Meinung, die heutzutage, mehr als Mäzene und Liebhaber, die Kränze verteilen, sind neugierig, undankbar und vergeßlich. Sie wollen ihre Macht betätigen, indem sie täglich krönen und entthronen. Überdies fürchten sie nichts so sehr wie, mit Hinz und Kunz einer Meinung zu sein. Nachdem nun Hinz und Kunz begriffen haben, daß Liebermann ein Meister ist, sind die Geistreichen nur allzu

geneigt, anderer Meinung zu sein. Die Königs-  
macher haben Geschichte studiert und den Entwicklungs-  
gedanken soweit mißverstanden, daß sie an Fortschritt in der Kunst glauben. Sie urteilen über Kunstwerke wie über Automobile. Nach ihrer Vorstellung treten in regelmäßigem Ablaufe neue Kunstformen auf, wodurch die alten erledigt werden. Liebermann hat seinen schwersten Kampf bestanden nicht damals, als er Aufmerksamkeit erregte und sein Talent zu Geltung brachte, vielmehr nachher und dauernd, als er gegen Neid und Sensationsgier sich zu wehren und seinem Schaffen gegen modische Strömungen immer auf neue Achtung zu erzwingen hatte.

Liebermann ist kultiviert und selbstbewußt in der Welt der Gedanken, aber naiv und bescheiden vor den sichtbaren Dingen. Er ist nicht veraltet, weil die Natur nicht veraltet — und keine Fortschritte macht —, der sich selbstvergessen hinzugeben er nie aufgehört hat.







MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHE DÜNELANDSCHAFT. KREIDEZEICHNUNG

#### THOMAS MANN

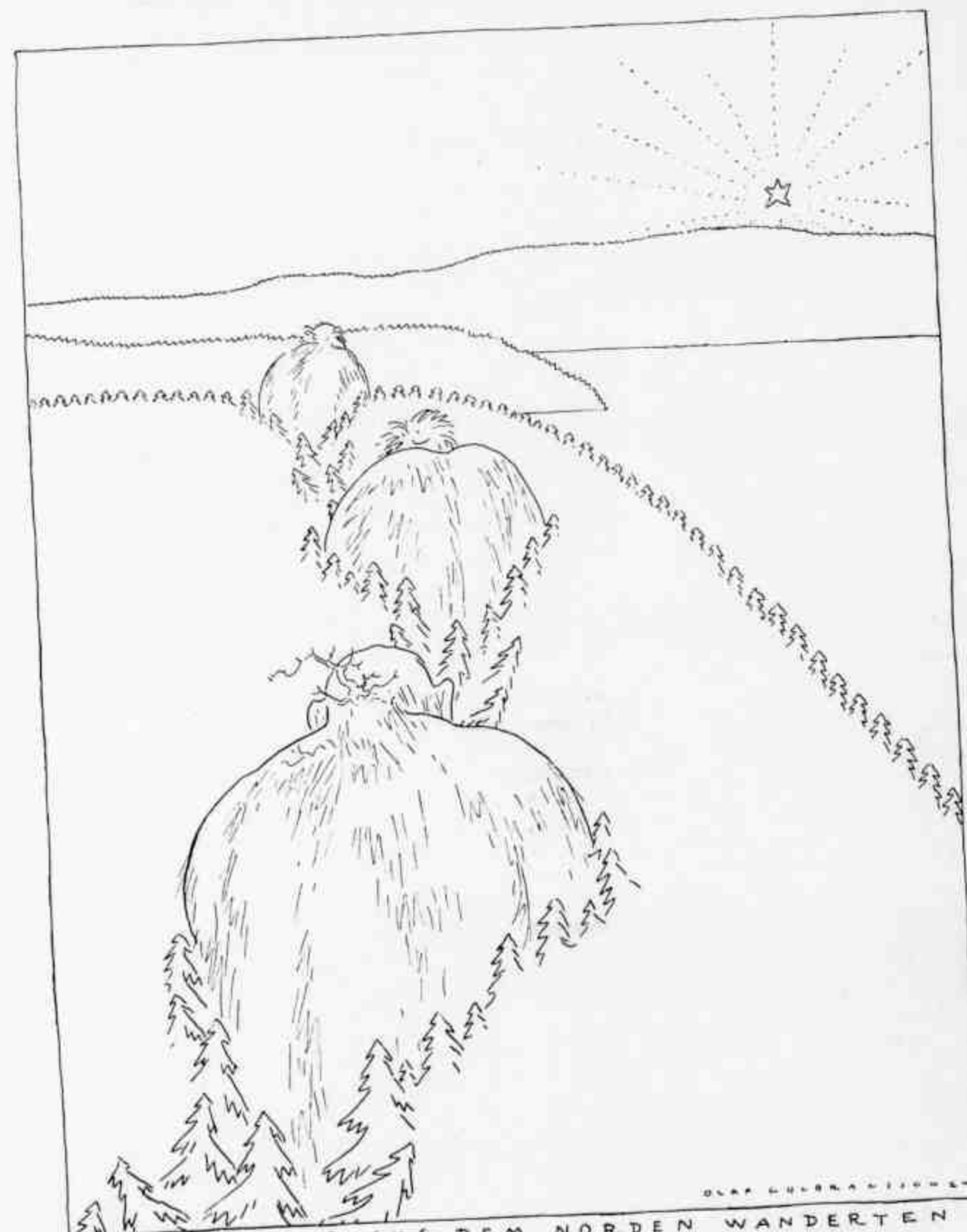
In Liebermann bewundere ich Berlin, — das man von München aus viel besser bewundert, als wenn man dort lebte. Ich finde es königlich, daß er den geweckt schnoddrigen Berliner Jargon spricht, frank und unverfälscht, und wenn ich bei ihm bin, in seinem Haus am Pariser Platz, fühle ich mich im Brenn- und Sammelpunkt erheiternder und mächtiger Charakterkräfte, an repräsentativ-symbolischem Ort, in der Residenz des genius loci: eine Empfindung, zu der das Fluidum von Freiheit, Kühnheit, Größe, Souveränität nicht wenig beiträgt, das die rassig-feine und ritterliche, im strengsten Sinne lebenswürdige Person des Hausherrn umwittert.

Berlin, das ist Energie, Intelligenz, Straffheit, Unsensibilität, Unromantik, das Fehlen jeder übertriebenen Ehrfurcht vor dem Vergangenen, Modernität als Zukünftigkeit, Kosmopolitismus als Abwesenheit germanischer Gemütsfeuchte, — und ich nannte damit die charakterologischen Hauptmerkmale einer Genialität, die ich mit ähnlich reiner und verdachtloser Achtung liebe, wie die Kunst Fontanes, dessen Berlinertum durch das Gascognische sublimiert, raffiniert, europäisiert wurde, wie dasjenige Liebermanns durch das Jüdische, und den zu feiern der Kritiker in mir wohl unterneh-

men durfte, während die kalendarische Aufforderung, über den großen Maler zu schreiben, Gefühlen der Unzuständigkeit begegnet.

Was ich sehe, worauf ich mich verstehe, ist die Diskretion einer Monumentalität, die aus dem Deutsch-Zeichnerischen dieses Malertums stammt, und neben der selbst diejenige Hodlers, die einzige, für mein Auge, die in moderner Kunst noch als echt in Betracht käme, wie Velleität und großer Anspruch wirkt. Ich habe Fontane einen Sänger genannt, der zu klönen schien. Ein verwandter Reiz der Heimlichkeit geht von der Größe Liebermanns aus, die nie der „Wände“ bedurfte, und deren Geistigkeit jeden Augenblick bereit scheint, Esprit und fontanische Plauderei zu werden.

Was ich sehe, ist der Aristokratismus einer Nüchternheit von Strich und Fläche in elegantem Hellgrau, eine vornehm untrunkene und im geistigen Sinne unsinnliche Kunst, reinlich, ohne Liebesehrgeiz und Weltbrunst, unmystisch also, unerotisch, antifeminin, das Gegenteil von Wagnerismus mit einem Wort, — wie ich denn den alten Kavalier beim Zeichnen auf den Heliogabal des Theaters habe schimpfen hören wie einen Rohrspatz. Sein Haß auf Wagner hat noch volle Aktualität; er gehört einer Zeit an, die sich zu entscheiden hatte. „Physisch übel“, sagte er, werde ihm beim



UND DIE TROLLS AUS DEM NORDEN WANDERTEN  
NACH DEM STERN MAX LIEBERMANN'S



MAX LIEBERMANN, WÄRTERIN MIT KIND. ÜBERZEICHNETE RADIERUNG

#### ERNST BARLACH

Liebermann malt am Meer, es beginnt zu regnen. Ein Herr (tritt hinzu): Sehen Sie, Herr Professor, der Regen ist die Folge davon, daß es vorher gutes Wetter war — ich helfe Ihnen tragen.

Liebermann: Ebensogut können Sie sagen, ich bin, weil ich nicht schon gewesen bin — hab' ich recht?

Herr: Wie Sie Ihre Bilder nur malen können, weil sie nicht schon mal gemalt sind. — (Sie gehen.)

Liebermann: Verblüffende Zusammenhänge, wat? Is so 'ne Mystik schon dajewesen? Unheimlich!

Herr: Und doch, Meister — na, man weiß doch allerlei!

Liebermann: Wenn man man nich zu viel weiß, wissen Sie!

Herr: Doch wohl nicht — Ihre strenge und statische Kurve — ich meine, es ist eben alles gesetzmäßig, selbst meine ungetübten Augen — sehen Sie, Sie malen und malen und werden beim Malen alt und doch nicht alt, ob jung ob alt, Sie kreisen immer in derselben Ordnung wie um eine in Zusammenhängen begreifliche Gegebenheit, da fällt mir das Wort aus dem Munde: Ihre strenge und statische Kurve.

Liebermann: Det glob ick, daß Sie da mehr

Spaß an haben, als wenn Ihnen ein Weisheitszahn aus dem Munde fiel! Nischt für ungut!

Herr: Ich weiß, Sie berlinern mit Vorliebe, macht nichts! Ich bleibe dabei, daß ich was in Ihnen sehe, wenn ich auch vom Malen nur wenig.... fällt Ihnen da nichts auf?

Liebermann: Natürlich — wie wollen Se kicken, wenn Se nichts sehen können?

Herr: Wenn ich keine Liebermanns beurteilen will und auch wohl nicht darf, so weiß ich doch was von Liebermann.

Liebermann: Det tut mein Schuster och, aber ohne alle Mystik. Sonderbar, weil man achtzig wird, muß man sich derartige Beliebigkeiten in die Tasche stecken lassen.

Herr: Fassen Sie unsere Zeit, ich meine unsere Epoche, ins Auge....

Liebermann: Da geb ich Ihnen schon vollständig recht.

Herr: Ihr Künstler unserer Zeit — es kommt so heraus, unser ein gut Teil, unser So-Sein im ganzen, ist in Eurer Hand, unser Gefühl kreist in den Formen, die Ihr vorschreibt. Fragt sich nur in was für Unformen werden wir Stoff so oft ver... verfälscht, verpfuscht, ver... ver...



MAX LIEBERMANN, GRASENDE ZIEGEN. KREIDEZEICHNUNG (AUSSCHNITT). 1888



Hören dieser Musik, und mit Erheiterung gab ich ihm innerlich zu, daß seine naive Persönlichkeit nicht verpflichtet sei, von dieser Welt irgend etwas zu verstehen. Wirklich ist das eine unkritische Antipathie, fern von dem Wissen Nietzsches. Aber sie ist in höchstem Grade begreiflich und legitim. Man darf glauben, daß Liebermann persönlich eine sinnliche Natur ist. Sogar von imaginierten Frauenfiguren, in Romanen, hat man ihn sagen hören, sie hätten ihn „geil“ gemacht. Dies Wort, das bei Wagner eine Entlarvung wäre, ist bei Liebermann eine geistreiche Feststellung, und seine Sinnlichkeit, die Sinnlichkeit alter, zäher, vornehmer Rasse, drastisch, frei und stolz, läßt seine Geistigkeit, sein Künstlertum absolut unwillkürlich — im Gegensatz zu der nach „Erlösung“ himmelnden Begierde Wagners, der ein sentimentaler alter Sünder war. Der Grund der „Übelkeit“ ist natürlich hier. Von den beiden Hauptingredienzien der Wagnerschen Modernität, Intellektualismus und Erotismus, besitzt Liebermann nur das eine, das erste. Und doch empfand ich diesen Haß in gewissem Sinn als unintelligent, als Mißverständnis, — verschuldet freilich in hohem Grade durch die treu-deutschmeisterliche Mummerei von Wagners ausgepichtem Eropäismus, welcher am Ende derjenige Liebermanns ist.

Hier ist eine Gemeinsamkeit, zu entscheidend,

als das „Übelkeit“ restlos verhindern sollte, sie einzusehen. Schließlich gehört Wagner zu den ganz großen Gelegenheiten, den Europäismus auf deutsch zu erleben, zu den großen Veränderern des Deutschtums in einem mondänen Sinn, und noch seinen romantisch-rückschlägigsten Narkotinen, so herzlich verführerisch sie sich deutscher Trunksucht zum Mißbrauch anbieten, ist ein Antidot von — kritisch-negativ gesprochen — intellektualistischer Zersetzung beigemischt, dessen Wirkungen diejenigen holder und roher Verdummung heimlich und auf die Dauer nicht nur aufwiegen, sondern überkompensieren...

Sieht Liebermann das nicht? Aber ein übers andere Mal sei ihm das persönlichste Recht auf den dégoût zugestanden, den Wagners syrische Üppigkeit ihm einflößt. Noble Nüchternheit ist es, was ihn zukünftig macht. Denn er ist mehr, als ein großer Maler. In Fällen wie seinem erscheint das Spezialgenie schon fast als Zufallsausdruck einer Repräsentativität und eines Führertums, die weder veralten noch altern lassen.

Achtzig Jahre? Vor einem Liebermannschen Gartenstück aus jüngster Zeit erzählte mir der Direktor einer ausländischen Galerie, auch der Meister habe mit ihm davor gestanden und gefragt: „Finden Sie det senil?“ Man kann nur antworten: „Nee, nich im jeringsten.“



MAX LIEBERMANN, DER VATER DES KÜNSTLERS. FEDERZEICHNUNG



MAX LIEBERMANN, GEMÜSEMARKT IN DELFT. 1907

## HEINRICH MANN



Zwei Bilder hingen einmal nebeneinander an zwei Wänden, die einen Winkel beschrieben. Zwischen den Bildern lag nur der Winkel, übrigens waren sie von derselben Hand und Männerbildnisse alle beide.

Die Gesichter sahen aneinander vorbei. Ganz wie die wirklichen Gesichter, lebte jedes streng in seinem Bezirk. Beziehungen wären auch hier nur auf sozialem Wege herzustellen gewesen. Das eine gehörte einem General. Er war in Feldgrau, wohlbeleibt, ohne fett zu sein, mit rosiger Miene und blauen Augen. Die Augen wurden nicht mehr von innen erhellt, da es Greisenaugen waren. Trotz Undurchsichtigkeit wirkte aber das Blau entschieden und ungeschwächt, weil ein volles, einfaches Gesicht von gesunder Färbung es umgab. Freilich

glaube ich nicht, daß jeder gute Maler dies einfache, unverblaßte Gesicht richtig hervorgeholt hätte aus der Vieldeutigkeit des lebenden Menschen. Dieser hier war durchgedrungen bis hinter die Vorhänge, die der fremde Beruf, die verschiedene Welt, der andere Mensch sind.

Das zweite Bildnis war sein eigenes — und hatte gemalt werden können nur von einer noch viel weitergehenden Erfahrung. Die schlanke, beherrschte Altersgestalt stand leicht vorgeneigt, sie bot die kahle gelbe Stirn, die matt glänzte. Darunter waren die Augen ganz geöffnet. Ich kannte diese Augen, aber so hatte ich sie nie gesehen. So sehen unsere Augen, falls sie es können, sich selbst, samt unserem Dasein und ganzen Bestand. Kein anderer sieht uns so, und wir sehen so nichts anderes. Die Lippen des Bildnisses waren mit den Spitzen

leicht aneinander gedrückt, dunkle Gruben aus mürbem Fleisch liefen von den Mundwinkeln hinab im Halbkreis. Die schwarzen Augen wußten um jede ermüdete Falte, sie benannten den ihr entsprechenden Wert an Erleben. Sie kannten scheinbar in diesem festgehaltenen Augenblick sogar die Grenze alles Erlebens, ja, schienen bereit, den Blick hinüber zu tun. Sie blickten fest, tief und mit der Unerbittlichkeit des Gedankens wie des Alters.

Derselbe Darsteller verfügte für sein eigenes Bildnis über Mittel äußerster Geistigkeit. Gleich daneben verstand er sich auf das unbefangene Abblühen bei einem soldatischen Greise. Während seiner ganzen Laufbahn ist er der Welt gerecht geworden, sie fand sich von ihm verherrlicht wie je. Über alle die Herrlichkeit aber gebietet sein Wissen, gebietet seine Klarheit, die immer noch lieber karg als schwerfällig wäre. Er hat nie überladen, und

hat nur gesagt, was er wußte. Max Liebermann tat im ganzen Leben wohl keinen Pinselstrich zu viel. Dies ist nicht mehr und nicht weniger als die erste Vorbedingung der Dauer.

Wer dauert, verdankt es der Stetigkeit seiner inneren Verantwortung. Er hat sein Können nicht wild wuchern lassen. Der Zufall und das Gleichgültige waren ihm fremd. Wahr und maßvoll zu sein gebot ihm seine Natur, überdies wußte er, was er tat. Er steht sicher.

Statt der Zukunft, die wir nicht mehr hören sollen, sprechen uns manchmal Fremde von jenseits der Landesgrenzen schon das gültige Urteil. Max Liebermann aber ist in aller Welt umgeben von Huldigungen, die noch einmal volle Freude an unserer gemeinsamen Gesittung sind.

Er hat vermocht, was nur die Vollkommensten hier und überall vertreten: Besonnenheit im Reichtum, Kraft und dennoch Geist.



MAX LIEBERMANN, BADENDE AM STRANDE 1900



MAX LIEBERMANN, MUTTER UND KIND. 1877





MAX LIEBERMANN, STUDIE ZUM „MANN VON FÜNFZIG JAHREN“. ZEICHNUNG

T. H. T. H. HEINE

elten kommt es vor, daß uns etwas im Alter noch entzückt, das der Gegenstand unserer jugendlichen Begeisterung war. So geht es mir und gewiß vielen mit den Werken Max Liebermanns. Damals, als ich gerade anfing, mich mit der Kunst zu beschäftigen, waren uns Jünglingen die Bilder Liebermanns der Inbegriff zeitgemäßer Vollkommenheit. Es war die Zeit, wo alle Welträtsel gelöst schienen. Man wollte nur darstellen, was man sah und alle Nebengedanken ausschalten. Lange Zeit hindurch war der deutsche Maler literarisch zerknüllt, musikalisch verschwommen und in altertümlichem Dunkel befangen gewesen, nun wollte er mit weit geöffneten Augen in die helle Wirklichkeit hinaustreten. Alles Vorhergehende wurde für Kitsch erklärt. Jetzt erst sollte die Kunst beginnen. Auf dem Wege, den wir gehen wollten und den wir in kindlicher Naivität für unbetreten hielten, fanden wir überall Fußspuren und bald sahen wir, daß Liebermann auf ihm schon zu einem Ziel gelangt war und, ohne sich umzuschauen, weiter ging. Genie ist Konsequenz. Manchen anderen verlockten lite-

rarische Ideen später zu vergessen, daß die Malerei eine Angelegenheit von Auge und Hand sein soll und daß es kein größeres Wunder gibt als die Natur. Wenn man von diesen ewigen Gesetzen abirrte, hatte man das Gefühl eines Vergehens wider die künstlerische Moral und Liebermann war unser Gewissen. Wie die der alten Meister will seine Kunst nichts sein als gutes Handwerk ohne akademische Überhebung und eben deshalb geht sie weit über das handwerklich vollendete hinaus. Ob ein Bild gespachtelt oder lasiert ist, ob auf Kreidegrund oder Ölgrund gemalt, ist für den Maler wichtiger als die Frage irgendwelcher philosophischen Hintergründe. In der Malerei à la prima liegt eine Weltanschauung, die sich mit Worten nicht ausdrücken läßt. Ohne das Vorbild der Wirklichkeit wird die künstlerische Arbeit leicht zum kalten sinnlosen Schnörkel, die Wiedergabe der Natur gibt stets von neuem Leben und Kraft. So ist die Malerei des achtzigjährigen Liebermann frisch und pulsierend wie am ersten Tag und sie wird sich nicht überleben, so wenig wie die Natur sich überleben wird.

Liebermann: Was hat denn das mit mir zu tun?  
Herr: Schluß! Alle wohlgemeinten faulen Winde unserer Epoche sind an Ihnen abgeglitten, Ihre Kurve ist streng und statisch geblieben — wissen Sie: nicht überschwung, nicht überschwelgt — und so!

Liebermann: Nu sagen Sie mir endlich, was habe ich und mein Pinsel eigentlich mit Ihrer Kurve zu schaffen.

Herr: Nochmals Schluß! Dauer sei Ihrem Pinsel und der Hand gegeben, die ihn führt, der Hand, die der Wirklichkeit winkt, daß sie ihre Nobelwerte bekennt, ihre Wichtigkeiten herzählt, der Hand, die so mit Zauber begnadet ist, daß die Wirklichkeit freundlichen Ernst macht und beständige Münze hineinlegt. Ob sie die unserer Epoche nicht allzuoft vorenthalten hat? Wir haben doch das Bild mit der Kurve fallen lassen!

Liebermann: So, also Sie kloppen mir sozusagen auf die Schulter und raten gradezu: malen Sie in Gottes Namen ruhig so weiter, junger Mann von achtzig — oder versteh ich Sie in meiner freudigen Aufregung falsch?

Herr: Zum dritten Mal: Schluß! Lassen wir getrost das andere Bild auch fallen und malen uns

ein drittes. Wie kommt Ihr Künstler dabei und macht uns von der Welt ein Gesicht? Ein kleines, winziges Stück macht eine Aussage von einem großmächtigen Stück. Wieso wißt Ihr was von ihr, außer weil Ihr verstohlen in ihr steckt und ihresgleichen seid, von ihr gesüßt, aus ihr gezapft und hervorgeschüttelt, in ihr abgesondert? Und was macht der Künstler von ihr für ein Gesicht, wenn nicht sein eigenes? Und kurz und gut — was zeigt er uns als Bild der Welt, wenn nicht unser eigenes, das ja auch nur sein eigenes ist, als ob wir nicht wie er am Ganzen teil hätten. Was bestürzt uns und faßt uns und senkt uns sanft, daß wir Segen aus solcher Entfachttheit erfahren, ein Heil, worin man sich wohl aufgehoben fühlt — was faßt uns an, außer daß wir uns im Abglanz wiederfinden! Und das darf uns dann trösten, daß wir uns, wir nämlich, die wir leisen Stolz darin suchen, nicht bloß Teilhaber am Geschäft und Betrieb zu sein, daß wir uns unwesentlich in mancher Kunstform, wesentlich in anderer wiederfinden und daß wir uns im letzten Falle einigermaßen akzeptabel vorkommen dürfen — dazu haben Sie beigetragen — also Dank, Meister, Dank!

Liebermann: Na, denn ist jut!



MAX LIEBERMANN, BLEISTIFTSTUDIE ZU DEN „GÄNSERUPFERINNEN“



MAX LIEBERMANN, HÄUSER IN SCHEVENINGEN. 1872

## HEINRICH WÖLFFLIN

Schweiz

In Berlin muß man gelebt haben, um zu wissen, wie sehr Liebermann Berliner ist. Für den Fremden ist es schon eine Überraschung und ein Vergnügen, die reine Berliner Sprache aus seinem Munde zu hören, man merkt aber ebenso bald, daß auch seine Kunst, bei aller Weltläufigkeit, in dieser Atmosphäre beheimatet ist. Berlin wäre nicht vollständig ohne Liebermann. Jener Geist der raschen Auffassung, des schlagfertigen Wortes, verbunden mit dem Sinn für das Positive, wie er der echten Berliner Bevölkerung nachgesagt wird, Liebermann besitzt ihn in ausgezeichnetem Grade. Und wenn es auch seine guten Gründe hat, daß es eben nur einen Liebermann gibt in Berlin, man könnte ihn nicht in irgendeiner anderen Großstadt denken, geschweige denn in einer Kleinstadt. Schon in München wirkt er fremdartig und der Abstand

steigert sich natürlich, wenn man ihm in der Schweiz begegnet.

Wir besitzen von Liebermann im Züricher Kunsthaus einen sonnendurchschossenen Wirtshausgarten, die Skizze eines Badestrandes und ein großes Selbstportrait in Halbfigur aus den letzten Jahren. Das ist nicht viel, aber es sind doch wesentliche Themata dadurch belegt, genug, um wenigstens die Unnachahmlichkeit dieser Kunst dem schweizerischen Betrachter zum Bewußtsein zu bringen: die Bilder haben in der Mache, ohne das Geistreich-Leichte zu suchen, eine elegante Fechtergewandtheit, neben der die schweizerische Art manchmal schwer und manchmal verwegen und keck erscheint. Sie haben in der Farbe etwas so Weltmännisch-Kultiviertes, wie es bei keinem unsrer Leute sich wiederfindet. Das eigentlich Unnachahmliche aber möchte in der seltsamen innerlichen

Beweglichkeit der Liebermannschen Zeichnung und Farbe liegen. Daran erkennt man ihn: der Funke, der im Kontakt seiner Phantasie mit dem Wirklichen aufspringt, ist ein eigentümliches Bewegungsschauspiel, das, blitzschnell erfaßt, den Zauber dieser Kunst ausmacht. Es bedarf nicht eines an sich bewegten Motivs, wie der sonnendurchschossene Wirtshausgarten es ist: die farbige Konzeption von ein paar Blumenbeeten in ruhigem Licht kann denselben Reiz haben, und was in einem vielfigurigen Bild sich regt, seien es Pferde oder badende Knaben, wiederholt sich in der Zeichnung eines ganz ruhigen Bildniskopfes. Andere haben auch auf solche Erscheinungen hin visiert, aber hier hat Liebermann seinen ganz persönlichen Wert und je einheitlicher, je zwingender die Gesamtwirkung der Bewegung ist, um so größer erscheint das Wunder der Metamorphose, die die Natur in der Kunst erfährt.

In dieser Kunst. Unser Hodler, der doch ein nur wenig jüngerer Zeitgenosse Liebermanns gewesen ist, wirkt daneben als unverträglichster Gegensatz. Ich bin nicht der Meinung, daß Hodler die

Schweiz im ganzen repräsentieren kann, aber die bedächtig schwere Geistesart dieses Landes hat allerdings immer vorwiegend an das Bleibende und Feste der Form sich gehalten, nicht an das Flüchtigeschwebende, und die Kunst hier löst sich auch nur ungern und zögernd von der Basis des Stofflich-Bedeutsamen. Der sublimierte malerische Schein für sich allein sättigt nicht, man verlangt noch andere Ausdruckswerte, die den Gründen des Allgemein-Menschlichen angehören. Wenn man in unserer Sammlung von Liebermann zum Hodlersaal weitergeht und dem großen Schwurbild gegenübersteht (einer Variante des Reformationsbildes in Hannover), so weiß man, was das bedeutet. In der Kunst Liebermanns wäre dafür kein Platz. Aber da fällt mir ein: ist es nicht gerade Liebermann gewesen, der dem Bürgermeister von Hannover diesen künstlerischen Antipoden für die Aufgabe empfahl? Ich habe die Geschichte aus bester Quelle. Daß ein Historiker verschiedenen Arten von Kunst gerecht werden kann, ist seine Pflicht und Schuldigkeit. Bei einem Künstler aber, der in seinem Stil sich selbst besitzt, ist das mehr als Bildung, es ist Größe.



MAX LIEBERMANN, FEDERZEICHNUNG ZUM „MANN VON FÜNFZIG JAHREN“





MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHER KANAL. KREIDEZEICHNUNG

## LOUIS RÉAU

Paris



s scheint mir richtig, daß in dem Augenblick, wo Deutschland sich rüstet, den achtzigsten Geburtstag eines seiner größten Maler festlich zu begehen, Frankreich sich an dieser Feier beteiligt, nicht allein, weil Max Liebermanns Ruhm weit über die Grenzen seines Vaterlandes strahlt, sondern auch, weil sich in ihm, vor allen deutschen Malern seiner Generation, sicherlich die vertrautesten Beziehungen zur französischen Kunst verkörpern.

Durch seinen Ursprung wie durch seine Geistesrichtung ist Liebermann ein echter Berliner, er erscheint uns als die Blüte, die den Wurzeln Krügerscher und Menzelscher Kunst entsprossen ist. Und doch ist er der Pariserischste aller Berliner. Sein Atelier liegt am Pariser Platz, zwischen dem Brandenburger Tor und der französischen Botschaft. Ich weiß wohl, daß dieses Besitztum ihm durch Familienerbschaft zugefallen ist, aber ich begrüße diesen Umstand als Symbol und als Vorherbestimmung. Der Zufall hat oft geistreiche Einfälle, und hätte sich Liebermann in voller Freiheit die Stätte seines Arbeitsfeldes wählen können, hier, auf diesen einen Punkt des europäischen Kontinents, wäre wahrscheinlich seine Wahl gefallen: Berlin am Pariser Platz.

Vielen Franzosen war es schon vergönnt, in

diesem gastfreundlichen Künstlerhaus empfangen zu werden, und ich glaube, mein Eindruck gilt für alle diese mit, wenn ich sage, daß man sich kaum in einem andern Berliner Heim so behaglich, so ganz und gar nicht entwurzelt fühlte wie hier. Das lebenswürdige Entgegenkommen der Wirte erklärt nicht allein dies Wunder. Schon bei den ersten Worten der Begrüßung stand man im Bann dieses lebhaften, sarkastischen Geistes, der, ein leidenschaftlicher Angreifer, so urberlinisch und so gar nicht preußisch ist. Keinerlei Feierlichkeit, keinerlei düstere Zurückhaltung — statt dessen ein kameradschaftlicher Ton, eine mit pikanten Anekdoten gewürzte Unterhaltung, kurz, man fand hier die Atmosphäre eines Ateliers oder eines Salons an den Ufern der Seine.

Diese Illusion wird noch verstärkt, wenn man seine Blicke an den Wänden der Wohnung entlang wandern läßt, denn von ihnen strahlen auf den Beschauer die Meisterwerke der französischen Impressionisten, die mit erlesenem Geschmack zusammengestellt sind: Blumenstücke und Stilleben von Manet, in Sonne getauchte Landschaften Monets, nervöse Pastelle von Degas; einen Augenblick meint man sich zu Durand Ruel, Rue de Rome, oder zu dem verstorbenen Rouart versetzt. Und doch steht das Brandenburger Tor in nächster Nähe,



MAX LIEBERMANN, JÜDENGASSE IN AMSTERDAM 1905

und nur ein paar Meter trennen es von den Tänzerinnen von Degas mit ihren schillernden Gaze-röckchen. Dieses zufällige Zusammentreffen empfindet man als so seltsam, daß es wie ein Paradox oder wie ein lebenswürdiger Scherz wirkt.

Liebermann beschränkt sich nicht darauf, die Werke der Künstler, die er liebt, um sich zu versammeln; man fühlt, wie eindringlich er sie befragt, wie leidenschaftlich er sie durchforscht, um ihnen ihr Geheimnis zu entreißen.

Im Jahr 1873, fast unmittelbar nach Beendigung des Krieges, nahm er seinen Wohnsitz in Paris, wo Millet und Courbet, vor allem aber der französische Ungar Munkácsy seine Lehrmeister wurden, und diese Einflüsse kann man deutlich in seinen ersten Bildern: die Gänserupferinnen, die Arbeiter im Rübenfeld verfolgen. Mit den Jahren aber trat seine enge geistige Gemeinschaft mit den großen französischen Impressionisten wie Manet und Degas zu Tage. Sein nervöses, bewegliches, auf alle Eindrücke reagierendes Temperament machte ihn zum geborenen Impressionisten und ihm gebührt der Ruhm, daß durch seinen Pinsel, seinen Stift, durch sein unermüdliches Eintreten in der Sezession, deren Ausstellungen er leitete, diese große Revolution der Malerei in Deutschland den Sieg erfocht.

Ein so tätiges Einsetzen für die französische Kunst, verbunden mit seiner hervorragenden Malerbegabung, hatten seinen Namen in Frankreich bald populär gemacht, und trotz des Chauvinismus eines

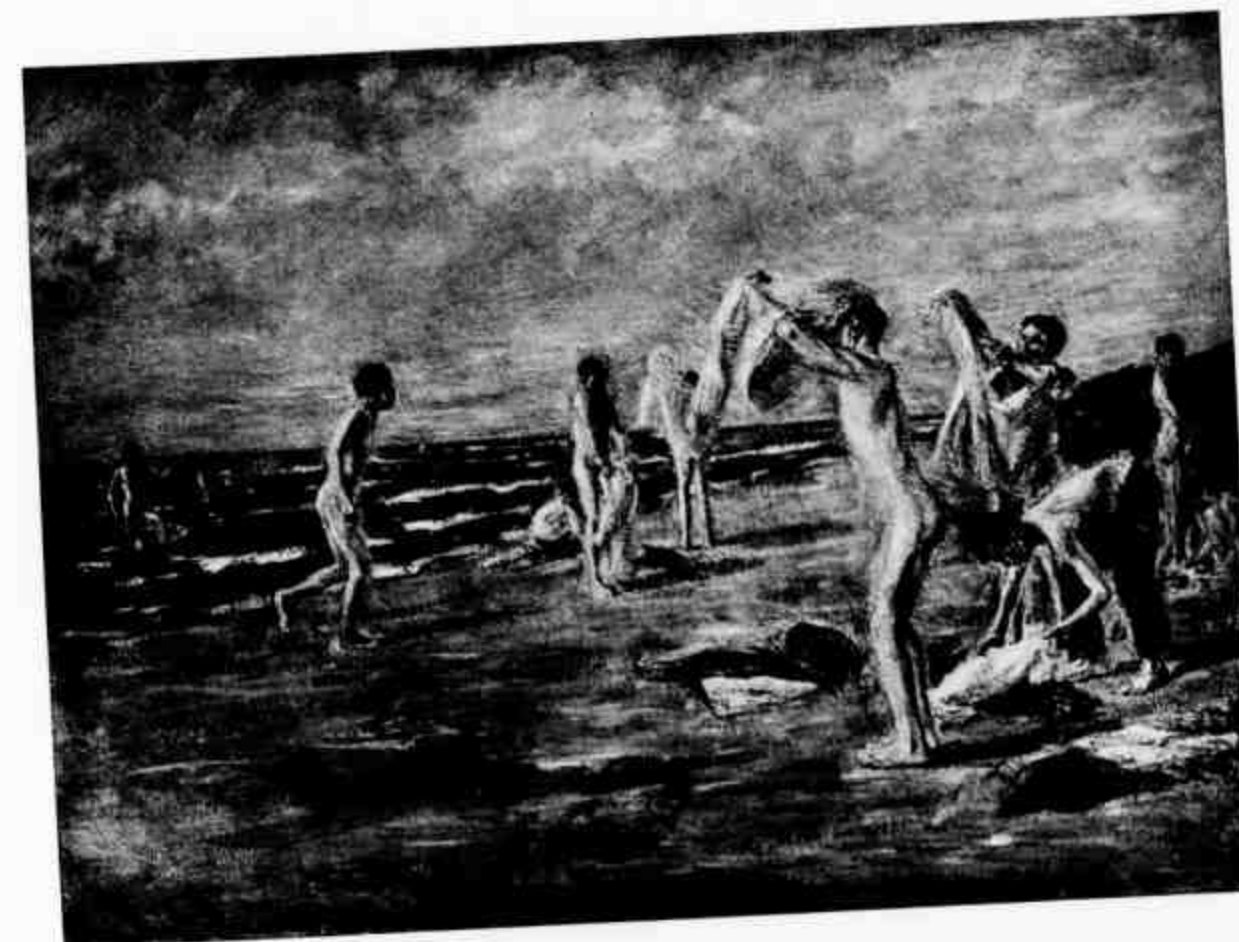
Teils der Kritik hatte sich fast schon in den ersten Anfängen seiner Laufbahn ein treuer Kreis überzeugter Bewunderer gebildet. Unter allen deutschen Künstlern war er der erste nach dem Kriege von 1870, dem eine Medaille im Salon verliehen wurde nach dem großen Erfolg, den sein Altmännerhaus in Amsterdam im Jahre 1881 errungen hatte. Bekanntlich erwarb der Sänger Faure, dessen Sammlung bedeutende Werke Manets enthielt, einige Bilder Liebermanns, von denen wir die „Schusterwerkstatt“ hauptsächlich erwähnen wollen. Im Jahre 1893 kaufte der französische Staat seinen in Licht gebadeten „Biergarten“ an, und dieses Bild vertritt ihn — meines Erachtens längst nicht in ausreichendem Maß — im Luxembourg-Museum.

Ich wünschte, daß unser „Museum für zeitgenössische Kunst“, das im Jeu de Paume der Tuileries über einen den ausländischen Schulen reservierten Annex verfügt, diesen achtzigsten Geburtstag zum Anlaß nähme, um ein charakteristisches Werk aus der letzten Epoche dieses bedeutenden Künstlers zu erwerben, der sich in ständiger Entwicklung befindet und über den die Jahre keine Macht zu haben scheinen. Das wäre eine große Bereicherung für unser Museum und eine gezielte Huldigung für den Meister, den so viele Gemeinschaft mit der französischen Kunst verbindet und der, nach dem Heimgang ihrer großen Vertreter: Degas, Renoir und Monet, das Haupt und der Führer des Impressionismus in Europa geworden ist.

(Deutsch von Margarete Mauthner.)



MAX LIEBERMANN, FEDERZEICHNUNG ZUM „MANN VON FÜNFZIG JAHREN“



MAX LIEBERMANN, BADENDE JUNGEN. 1896

W. MARTIN  
Holland

Wenn wir Max Liebermann zu seinem achtzigsten Geburtstag einen herzlichen Glückwunsch aus Holland schicken, dann geschieht dies nicht nur deshalb, weil dieser große Realist und Lichtmaler, dieser am meisten malerische unter den deutschen Künstlern seiner Generation, auch hier in Holland in seiner vollen Bedeutung des „farbenvollen und weitsehenden Malers der Bewegung in Linie und Luft“ geschätzt und verehrt wird. Wir begrüßen ihn auch aus andern Gründen mit besonderer Verehrung. Wissen wir doch, welche große Rolle unsere atmosphärisch so herrliche Landschaft, unsere so charaktervolle Landbevölkerung, unsere so durch und durch malerische alte Kunst in der Entwicklung Liebermanns immer wieder gespielt haben. Von den tonvollen holländischen Netzhickerinnen (in der Hamburger Kunsthalle) bis zu dem in prächtigsten

Farben jauchzenden Papageienmann (Motiv aus dem Zoo in Amsterdam) und den Reitern am Strande (Motiv aus Noordwyk) ist Liebermann jedesmal von neuem durch holländische Ton-, Farben- und Bewegungsmotive inspiriert worden. Und wenn er auch lange nicht ausschließlich dort seine Anregungen fand, so kennt doch kaum ein deutscher Künstler so lange und so durch und durch die Herrlichkeiten von Katwyk, Noordwyk, Laren und Amsterdam wie Liebermann, der hier viele Freunde hat, von denen ja leider der älteste, Jozef Israëls — wie sehr freuten diese beiden sich über des anderen Arbeiten und Erfolge! —, schon 1911 gestorben ist. Liebermann hat damals unter den verkrüppelten Eichen des Scheveninger Judenkirchhofes persönlich unserem Altmeister den letzten Gruß gebracht, den er nicht nur verehrte als den



großen Führer der damaligen modernen holländischen Malerei, sondern auch als einen Künstler, welcher ihm Wege wies und ihm seine Freundschaft schenkte.

Auch ein zweiter Liebermannverehrer unter unsern Künstlern, Jan Veth, ist, seit 1925, nicht mehr am Leben. Veth, welcher der Kunst Liebermanns vortreffliche Worte widmete (1898), die zu dem Besten gehören, was über ihn geschrieben ist, würde sich auch heute in offener, treffender Charakteristik, mit herzlichsten Wünschen an den Meister wenden.

Nicht nur Liebermanns noch lebende holländische Freunde beglückwünschten ihn heute, auch unsere alten Bilder würden, wenn sie reden könnten, ihn ehren. Denn diese hat Liebermann der Technik und Komposition, der Farbe, dem Licht und Ton nach außerordentlich gründlich studiert. Imitiert hat er die alten Holländer niemals, aber sie haben ihn stark und immer wieder inspiriert. In hohem Maße war dies mit Frans Hals' Schützenbildnissen in Haarlem der Fall. Als ich vor Jahren einmal mit Liebermann in seiner Werkstatt am Französischen Platz vor einer großen Aktstudie stand, einer der ersten Fassungen seiner Delila, der später das Frankfurter Bild Simson und Delila entwuchs, kam die Rede von selbst auf Hals, denn einige von Liebermann gemalte Kopien nach Teilen der Haarlemer Bilder lagen gerade bei seinem Malkasten herum. Von dem, was der Meister damals sagte, habe ich kein Wort mehr in der Erinnerung, aber wohl ist mir im Gedächtnis geblieben,

wie er, eine jener alten Studien in die Hand nehmend, die Malart von Hals erklärte und eine technische Kenntnis der Entstehung dieser Werke entfaltete, welche geradezu erstaunlich ist. Wie liebt und bewundert er diese Art zu malen! Dennoch hat er — wie gesagt — niemals versucht, noch hat er — wie gesagt — niemals versucht, in eigener Arbeit Hals nahezukommen. Dazu ist sein großes Talent zu persönlich und viel zu urwüchsig. Niemals — hat Veth einmal gesagt — tritt bei ihm trockene Kenntnis an die Stelle gesunder Kraft. Und so verehren wir ihn in Holland ganz bestimmt auch als einen der originellsten und offenherzigsten Künstler Deutschlands. Über seine Bedeutung, welche ja schon gewissermaßen kunstgeschichtlich feststeht und welche für die Organisation der deutschen Malerei und die Organisation der deutschen Maler von höchster Bedeutung ist, werden jetzt gewiß mit berufener Feder andere schreiben. Mir möge nur bei dieser Gelegenheit noch ein Wort persönlichen Dankes gestattet sein für manchen guten Rat und mehrfache Anregung in den Jahren, in denen ich zuerst anfang, mich als Dilettant mit kunsthistorischen Studien zu befassen. Liebermanns offenerherziges Entgegenkommen, seine geistvollen Gespräche, seine oft sarkastischen aber ehrlichen Bemerkungen gehören zu den treffendsten Erinnerungen, die ich aus Gesprächen in Werkstätten wahrhaft großer Künstler mir bewahre.

Dem rüstigen Achtzigjährigen die aufrichtigsten Glückwünsche!

#### FRITS LUGT Holland

Die Natur aber war ihm Holland. Die Rolle, die dieses Land in seinem Leben spielt, die Wahlverwandtschaft, die ihn damit verbindet, ist ebenso rätselhaft wie von elementarer Kraft. Sie läßt an die Lehre von der Wiederkehr aller Wesen denken und lockt uns mit dem Gedanken an ein früheres, als Holländer verlebtes Dasein.

Hancke, „Liebermann“.

Gelegentlich einer Nationalfeier in Holland fanden sich unlängst Vertreter aus verschiedenen Teilen der Niederlande zusammen, bei der fast alle charakteristischen Trachten und Dialekte vereinigt

waren. Man sah u. a. Abgesandte aus Scheveningen, aus Dongen in Brabant, aus Laren in Nord-Holland, aus Huizen und Edam an der Zuidersee, aus Zandvoort an der Nordsee, ja sogar aus Zweelo in Drenthe. Erst ganz allmählich überwand die sich etwas fremd gegenüberstehenden Landsleute ihre Scheu. Ein dankbares und harmloses Thema der Unterhaltung war, wie überall in der Welt, das Gespräch über das Wetter, worüber sich Bemerkungen in endlosen Variationen machen lassen, die nie die persönliche Eitelkeit und den Egoismus unangenehm berühren. Als zweite Frage von gemeinsamem Interesse kam sodann der Fremden-



MAX LIEBERMANN, KOHLFELD. 1912

besuch zur Sprache. Darüber lassen sich allerdings Dinge sagen, die nicht jedermann gleichgültig sind, bisweilen auch nicht den Fremden selbst, zumal der Abart der Touristen. Doch dürfte sich das folgende von mir erlauchte Gespräch zur Veröffentlichung in einer ausländischen Zeitschrift eignen.

Man sprach von den verschiedenen Arten der Fremden: von den gutzahlenden und eiligen, mit den Glotzaugen, und von den schlechtzahlenden Bummlern, die nicht nur schauen, sondern auch sehen. Eine ganz besondere Kategorie der letzteren bildeten — darüber war man sich einig — die rätselhaften, oft fesselnden Wesen, die man Künstler nennt.

„Nun,“ rief ein Scheveninger einem Edamer zu, „davon werdet Ihr mitreden können, nachdem man Eure weiten Hosen und Holzschuhe über die ganze Welt hin als Reklamemittel ausgebeutet hat!“

„Ja allerdings, wir haben an der Zuidersee fast alle Modell gestanden und uns das Englisch als eine zweite Muttersprache — oder Geldsprache wenn Ihr wollt — zu eigen gemacht.“

„So, nur Englisch? Habt Ihr ausschließlich Amerikaner und Engländer zu Besuch?“

„Ja, meistens,“ sagte der Edamer, „nur erinnere ich mich aus den Jahren 1903 oder 1904 eines Deutschen, der viel besser war als die andern. Dem sah man es gleich an, daß er ein wirklicher Künstler war.“

Da hörten auf einmal die Umstehenden aufmerksamer zu. Sie hatten nämlich alle eine Erinnerung an einen derartigen Deutschen und erkundigten sich nach seinem Namen. Den hatte man vergessen, aber man war sich darüber einig: er war ein lieber Mann. Geistreich und amüsant war er auch, behauptete man. Er hatte es namentlich fertig gebracht, Holländisch zu reden, — oder hatte man vielleicht sein Deutsch verstanden?

„Aber“, meinte ein Larener Bauer, „Ihr redet von 1904, da muß er ein alter Mann gewesen sein, denn ich saß ihm schon etwa 1885 in Laren.“

„Und mein Vater war im Altmännerhaus in Amsterdam, als dieser Maler dort schon 1880 ein berühmtes Bild vorbereitete“, sagte einer.

„Ja, das stimmt, denn im selben Jahre saß ihm meine Mutter als Spinnerin in Dongen“, fügte eine Brabanter Bäuerin hinzu.

„Und bei mir wohnte er 1875 und verliebte sich so in Frans Hals, daß er im folgenden Jahre fünf Monate lang im Haarlemer Rathaus nach diesem alten Maler kopierte“, behauptete ein Zimmermann aus Zandvoort.

„Und mich malte er sogar 1872 auf ein Bild, das jetzt in einer Sammlung in Dresden hängen soll“, sagte mit zitternder Stimme ein ganz gebeugter alter Scheveninger Lotse.

Man begann zu zweifeln, ob hier nicht eine Verwechslung im Spiel wäre, denn man hielt es für unmöglich, daß ein unsterblicher Maler auch im Wesen unsterblich sei. Die Verwirrung wurde um so größer, als der eine behauptete, er male Bauern bei der Arbeit, ein anderer elegante Reiter am Strand, bekleidet oder badend, ein dritter Landschaften, ein vierter hatte von Amsterdamer Judengassen gehört, und sogar von Papageienalleen, und ein Jüngerer kannte ihn nur als Porträtmaler.

Diese Universalität hielt man bei einem und demselben Menschen nicht für möglich.

„Und doch gibt es nur einen Liebermann!“ entschied der sich ins Gespräch mischende ewig junge Wirt aus Laren, Jan Hamdorff, „denselben Liebermann, der auf seiner Hochzeitsreise mit seiner Martha — auch schon eine Beziehung, denn meine Frau hieß ebenfalls Martha — bei mir wohnte. Erwinnere ich mich doch als sei es gestern gewesen, wie ich überall mit ihm in Laren herumging. Ihr meint doch den, der immer so früh auf war und schon von der Arbeit zurückkam, als andre sich zum Frühstück setzten?“



MAX LIEBERMANN, DER SAMMLER. KREIDEZEICHNUNG

Allgemeines Ja!

„Und der so viel rauchte und so viel Tee trank?“

„Ja!“

„Und der nur mit einigen der besten holländischen Künstler verkehrte und die Amerikaner mied?“

„Ja!“

„Und der sich schrecklich aufregte, wenn ihm etwas nicht gelang, und der schließlich doch immer siegte?“

„Ja!“

Und dann schilderte Hamdorff, zur Bekräftigung dieser Behauptung, wie Liebermann, als er die Flachsscheuer in Laren, sein berühmtes, jetzt in der Berliner Nationalgalerie hängendes Bild vorbereitete, einmal außer sich nach Hause kam, weil ihm das Weiterarbeiten vom Werkmeister de Zaaier untersagt wurde. „Was kann es mich kosten, Hamdorff“, sagte Liebermann und unterstrich seine Äußerung mit einem ganz richtig übernommenen holländischen Kraftwort, „wenn ich mich an dem Mann vergreife?“ So weit kam es aber nicht, denn Hamdorffs Einfluß, der damals schon sehr groß war, beruhigte den ganzen Sturm wieder, die Studien wurden beendet und das Bild ist schließlich fertig gemalt und dazu noch berühmt geworden.

Da fand ich es als stiller Zuhörer angemessen, der Gesellschaft zu verraten, daß der immer frische Meister bald seinen achtzigsten Geburtstag feiern würde, worauf alle daselbst vereinigten alten Freunde, Bekannten und Modelle mich drängten, ihm ihre herzlichsten Glückwünsche zu übermitteln. Ich tue das nun in dieser Zeitschrift und übersende zugleich meine eignen besten Wünsche, — jedoch mit einem tiefen Seufzer, denn wir haben den warmherzigen Freund Hollands seit vierzehn Jahren nicht mehr bei uns gesehen!



MAX LIEBERMANN, DIE GATTIN DES KÜNSTLERS. PASTELL. 1892  
AUSGESTELLT IN DER PASTELL-AUSSTELLUNG BEI BRUNO CASHEM





MAX LIEBERMANN, DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS. FEDERZEICHNUNG

# CORNELIS VETH Holland



Die Bitte der Redaktion von „Kunst und Künstler“ um einen Beitrag zur Huldigung Max Liebermanns ehrt mich, aber sie hat zu gleicher Zeit das tiefe Bedauern in mir wiedererweckt, daß meinen Onkel, Jan Veth, eine solche Bitte nicht mehr erreichen kann. Wäre dieser doch in jeder Hinsicht ein würdiger Vertreter der holländischen Verehrer Liebermanns gewesen, auch weil eine langjährige Freundschaft die Beiden verbunden hat.

Zwar hat er mich, als sehr jungen Menschen, einmal zu Liebermann mitgenommen, auch bin ich diesem später noch in Amsterdam begegnet, und war dann so glücklich, ihm zum Zeichnen und Malen im Judenviertel ein Zimmer zu mieten. Er muß aber auch auf der Straße gemalt haben, denn meine Befriedigung wurde sehr gemäßigt durch die Nachricht, daß er von unserer sprichwörtlich ungezogenen Jugend belästigt worden sei. Er suchte eben in voller Hingabe das unmittelbare Leben.

Es wird in diesem Hefte so vieles über Liebermanns Kunst geschrieben werden, daß ich mich darauf beschränken kann, an die immer so lebendigen Werke zu erinnern, die er in Holland gemacht

hat: an die Skizzen, mit denen er in seiner freien, leuchtenden, impressionistischen Manier ein Stück Volksleben wiedergegeben hat, an seine immer lockeren, bunten, breitgemalten Bilder. Ich freue mich, daß in diesem Augenblicke gewiß mehrere Kunstfreunde dem Meister sagen werden, daß seine expressive Kunst, allem Expressionismus ungeachtet, ihre Bewunderung noch keineswegs eingeüßt hat.

Es ziemt uns Holländern auch ihm dankbar zu sein für die schönen Worte, die er über unseren Jozef Israels geschrieben hat. Und jetzt denke ich an noch einen alten, unvergeßlichen Meister, der zur Zeit meines Besuches gerade gestorben war: Adolf Menzel. Liebermann zeigte uns ein paar sehr schöne, einfache Landschaftszeichnungen Menzels, und als wir unsere Bewunderung darüber aussprachen, sagte er: „Es ist Kalligraphie.“ Man wurde dadurch keinen Augenblick irregeführt: er liebte sie leidenschaftlich und die paradoxe Redensart entsprach seinem ganzen Charakter. Seine eigene Kunst hat diese selbe gesunde, aufrichtige und unaffektierte Art, die immer ihre Freunde behalten wird, wie man sie auch nennen möge.



MAX LIEBERMANN, MERGARTEN IN BRANNENBURG, 1893



MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHE DORFSTRASSE. BLEISTIFTZEICHNUNG

HUGO VON HOFMANNSTHAL  
Wien



ine große Geltung über die ganze Nation hin, und die von den Jahrzehnten nicht erschüttert, sondern bestätigt wird, muß ihre tiefere Ursache haben. Daß Liebermann ein vortrefflicher Maler ist, hätte nicht allein ihm die Stellung geschaffen, die er innehat; denn sein Ansehen geht weit über die Sphäre der Kunst, die er ausübt. Unsere zerfahrene Kultur bringt immer wieder Talente hervor, Hoffnungen, Ansprüche und scheinbare — nicht vollgiltige — Individualitäten, aber sie hat äußerst selten einen ganzen Mann aufzuzeigen. Auf Liebermann aber sind eine Reihe von Wörtern anwendbar, welche fast aus dem Gebrauch ge-

kommen sind: Tüchtigkeit, Besonnenheit, Ausdauer, stete Belehrbarkeit; das Meiste aus sich machen; immer höher kommen. Er ist eine ganze und dabei gedrungene feste Figur; damit erinnert er an die deutschen Musikermeister der vorromantischen Zeit.

Eine Nation ist aber nie soweit zerfahren, daß sie davon abkämme, nur das Tüchtige auf die Dauer als das für sie brauchbare anzuerkennen. In einer Epoche, die zwischen allen Arten von Übertreibung schwankt, dahinter sich alle Arten von Schwäche verbergen, hat gerade die Mitte der Nation sehr gut gewußt warum sie Liebermann Respekt erweist und wovor sie sich verneigt, wenn sie sich vor ihm verneigt.



MAX LIEBERMANN, AM WANNSEE. KREIDEZEICHNUNG

ALFRED STIX  
Wien



ie Fäden, welche Liebermanns Kunst mit der süd-ostdeutschen Metropole verbinden, sind nicht leicht aufzudecken. Es könnte sogar auf den ersten Blick scheinen, als ob sie vielleicht gar nicht vorhanden wären. Dennoch ist es fast undenkbar, daß das Wirken eines großen Künstlers, der seit langem allgemein anerkannt ist, nicht zumindest in allen Teilen des gleichen Kulturgebietes bemerkbar wäre. Dies ist denn auch, wie ich glaube, der Fall und ich will versuchen, diesen Einfluß zu formulieren. Zunächst müssen wir feststellen, daß es sich nicht um eine direkte Beeinflussung, wie sie von dem Lehrer auf den Schüler ausgeübt wird, handelt. Liebermanns Stil ist von der Wiener Kunst nicht aufgenommen worden. Dies konnte auch nicht der Fall sein, denn die Gegensätze sind hier viel zu groß. Aber gerade diese Polarität liefert uns den Schlüssel zu tieferem Verständnis. Wiens Stellung auf kulturellem und künstlerischem Gebiet ist durch seine Lage bedingt: Auf den Heiden und der Waldzone gegen die ungarische Grenze

noch ein schmales Band deutscher Siedlungen, dann beginnt der reine Osten, unterbrochen nur von kleinen halb europäisierten städtischen Oasen. Der Einfluß von dort war immer vorhanden, aber er schwingt bis gegen die Jahrhundertwende nur leise mit. Seit aber die Kunst des — nahen und fernen — Ostens für Europa wieder eine gewaltige Bedeutung erlangt hat und seit dieser Osten politisch und kulturell für Mitteleuropa so wichtig geworden ist, ist er wesentlich verstärkt. Was weiter westlich mehr eine Sache intellektueller und ästhetischer Anempfindung ist, wird hier natürlich durch Blut und Boden bedingtes Gewächs. Darum wirkt auch die moderne Wiener Kunst in vielem für den Westeuropäer so schwer verständlich, da die Voraussetzungen so gänzlich andere sind. Dies ist jedoch natürlich nur eine Komponente der Entwicklung. Der uralte Zusammenhang mit der Kulturgemeinschaft der lateinisch-germanischen Völkerfamilie hält uns mit tausend Fäden fest. Auch die Tschechen und Ungarn, die gleichen Einflüssen ausgesetzt sind, wollen diese alten



Zusammenhänge nicht ganz lösen. Sie schicken auf dem Gebiet der Kunst ihre Jugend nach Paris. Wir Wiener fühlen uns durch eine mehr als tausendjährige ununterbrochene Entwicklung als Angehörige des engeren deutschen Kulturkreises und so sind alle künstlerischen Großtaten, die in Deutschland vollbracht werden, unendlich wichtig, um den Zusammenhang mit dem Mutterlande und mit dem Westen zu wahren. Einen dieser Fäden, und infolge seiner Bedeutung nicht den geringsten, bildet nun das ganze Schaffen Liebermanns. Wenn auch der Künstler naturgemäß in Wien nicht so allgemein bekannt ist wie in Berlin, so ist doch kaum einer, der schaffend oder denkend am Kunstleben Wiens beteiligt ist, an seiner imponierenden Per-

sönlichkeit ohne großen Eindruck vorbeigegangen. Sei es, daß er seine Werke an der Quelle studierte, oder das, was ihm Wien bot, zu Rate zog. Wenn auch die Zahl seiner Gemälde in Wien infolge der Ungunst unserer Verhältnisse keine große ist, so ist doch seine Graphik in der Albertina umfassend vertreten und eine größere Anzahl von Zeichnungen, zu deren Erwerbung der Künstler teilweise selbst hilfreiche Hand geboten hat, gestattet es, seine intimste Entwicklung zu verfolgen. Diese starke und vollständig-repräsentative Vertretung seines Schaffens in einer unserer größten Sammlungen ist — wie mir scheint — die beste Huldigung, die Wien dem Genie des Künstlers darzubringen vermag.

#### FRANZ MARTIN HABERDITZL Wien

Ein Löwe.....



aufgefordert, über den Löwen zu schreiben, liefert der Deutsche ein wissenschaftliches Kompendium, der Briten abenteuerliche Jagdberichte, der Franzosen einen geistreichen Vergleich mit seinem Temperament, der Österreicher — so heißt es — Einiges über die Beziehungen zum alten Burgtheater.

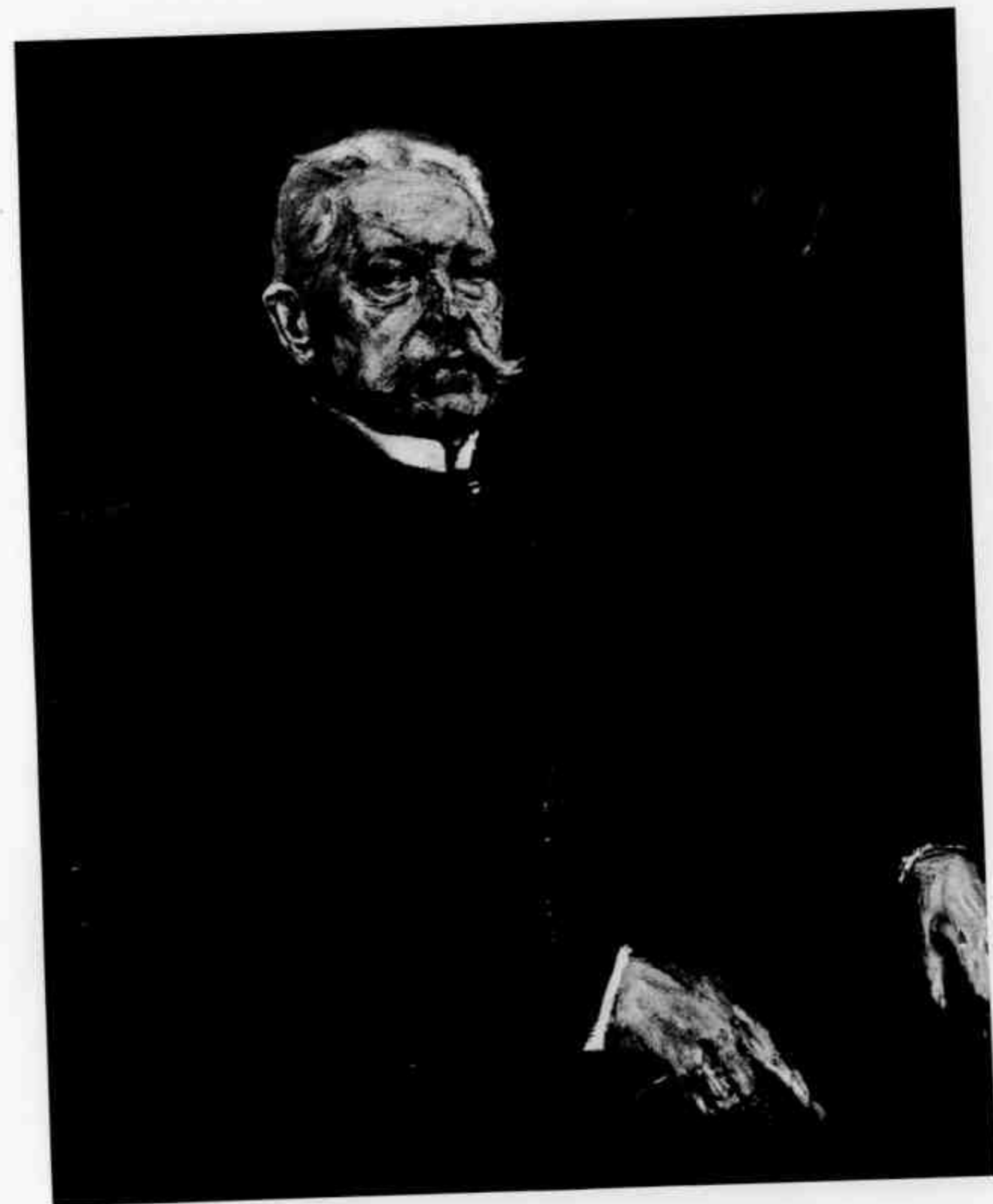
Theater und Museum sind das stolze bauliche Erbe des Aufklärungsgeistes an die Allgemeinheit. Herr aller Künste, teilte das Theater auch der zeitgenössischen Kunst im Museum ihre Rolle zu, Vorbilder effektvoller Vorhangsdekoration, erhebender Schlußtableaux' zu zeigen. Das Publikum applaudierte gern auch Pilotys gemaltem Heldenstück. Der Herr von Biedermeier war wirksam als Bühnenfigur; Realismus und Naturalismus kennzeichnen das Ausstattungswesen, aber nicht die Werke bildender Kunst.

Für das Museum entschied sich der Kampf um das Wesentliche seiner Bedeutung, um die ethische Qualität und Kostbarkeit seiner Substanz gegen alle Verführungen theatralischer Universalität spät im Jahrhundert, für Deutschland und Mitteleuropa erst durch die umfassendere Kenntnis der zu wunderbaren organischen Formen erblühten Malerei Frankreichs im neunzehnten Jahrhundert und durch die

klärende Übersicht der deutschen Jahrhundertausstellung. Über die begriffliche Wesensklärung und museale Besinnung hinaus erwuchs in Deutschland die stärkste, unentwegte Abwehr aller Theatralik in der Persönlichkeit Max Liebermanns. Er hätte die „schwerenmütige Palette“ Munkácsys mitsamt dem kostümierten Atelier erben können und wäre ein gemachter Mann — gewesen. Aber sein reich gesegnetes Oeuvre ist frei von Pose, Draperie, Kulisse, Hintergrund, Dekoration. Er verzichtet auf figurale Dynamik und seelische Emotionierung, soweit sie die Fiktion sind, ein deutliches Nacheinander im Nebeneinander erscheinen zu lassen. Seine Gestaltung verewigt die unerschöpfliche Existenz der sichtbaren Erscheinung.

Das ist eine Tat. Wird sie endlich gewertet? Ich höre den Angstschrei eines Professors vor dem Löwen auf Seite 401 seiner vor kurzem erschienenen Dramaturgie der deutschen Malerei im neunzehnten Jahrhundert und verstumme: „Liegt es doch sowieso in der Herkunft dieses modernen Impressionismus aus der Elendsmilieuschilderung der achtziger Jahre und in der zunehmenden Respektlosigkeit gegenüber allem Menschlichen, daß das Krasse, Gemeine, Provozierende bevorzugt wird vor dem Ergreifenden oder tragisch Aufgelösten.“

Über das tragisch Aufgelöste und den Löwen sagt Theseus im Sommernachtstraum: Gut gezaust, Löwe! (Der Löwe zerreißt den Mantel der Thisbe.)



MAX LIEBERMANN, REICHSPRÄSIDENT VON HINDENBURG. 1927

VITTORIO PICA  
Italien



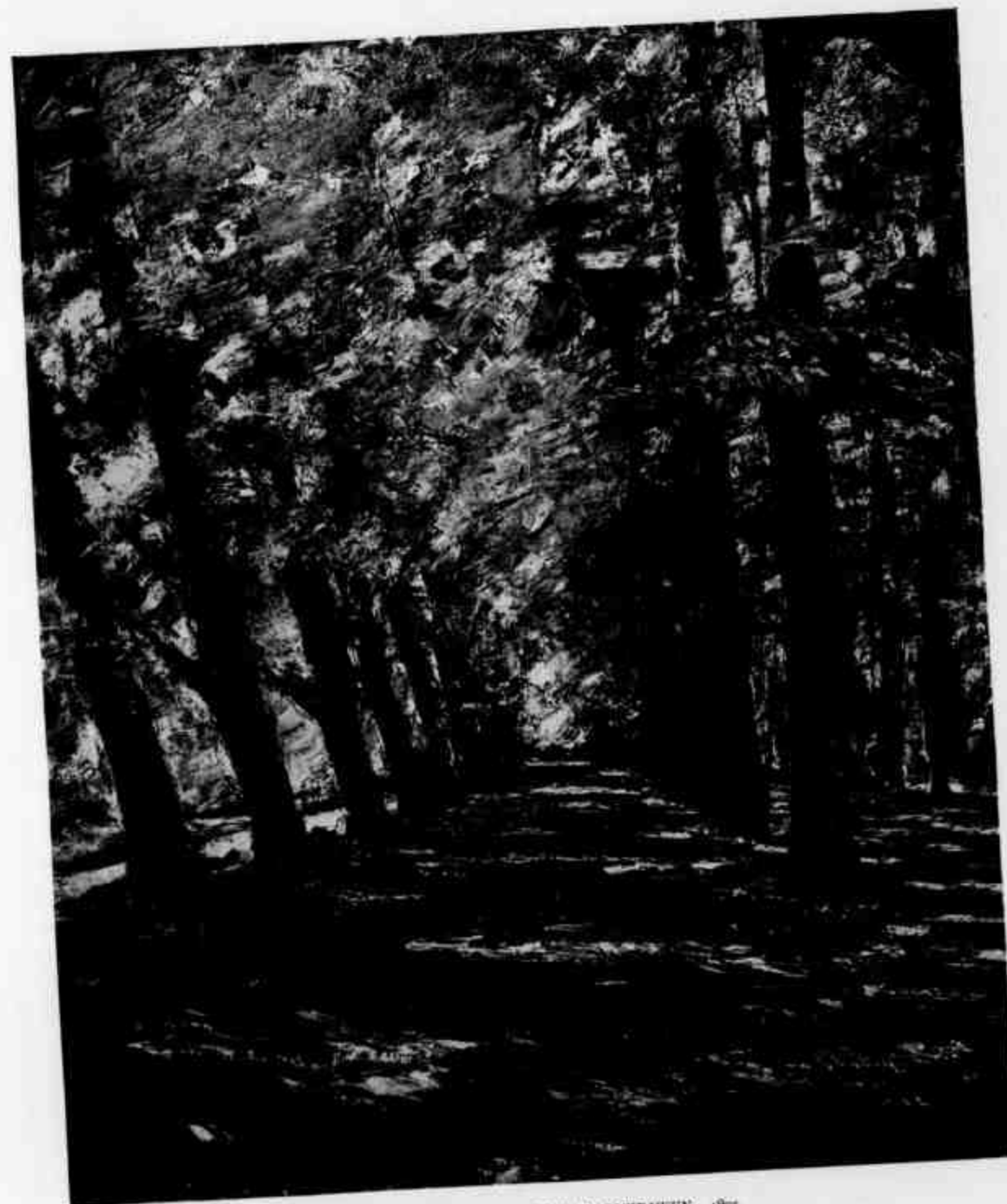
Nicht nur als einen Beweis meiner warmen, aufrichtigen und schrankenlosen Bewunderung für Max Liebermann, sondern eigentlich mehr um zu zeigen, seit wie langer Zeit ich schon diese Gefühle der Bewunderung für den Künstler hege, will ich aus den vielen Artikeln, die ich in Tageszeitungen, Zeitschriften und Büchern seit mehr als dreißig Jahren seiner Meisterschaft als Maler und Graphiker gewidmet habe, einige Seiten herausheben, die in meinem Band: „Die Europäische Kunst in Venedig“ erschienen sind und drei Werke behandeln, die im Jahre 1895 dem italienischen Publikum zum erstenmal seine Kunst vor Augen führten.

„Ein Maler, der in der internationalen Kunstausstellung der Stadt Venedig zu den angefochtensten und am leidenschaftlichsten besprochenen Künstlern der deutschen Abteilung gehört, verdient unsere ganz besondere Aufmerksamkeit. Es handelt sich um Max Liebermann, einen geborenen Berliner, der, nachdem er in sehr jungen Jahren ein Schüler des ungarischen Malers Munkácsy gewesen war, sich unter dem Einfluß des Holländers Israels und der kühnsten französischen Maler so von Grund auf wandelte, daß er von nun an Realist in der Wahl seiner Stoffe und Impressionist in der Technik seiner Bilder wurde. In der Ausstellung ist er, außer mit einem Porträt Gerhard Hauptmanns, das, bei einer sehr wirksamen Herbeiführung der Zeichnung, das Repräsentative der Erscheinung äußerst glücklich und kraftvoll zum Ausdruck bringt, mit einem „Markt in Haarlem“ und einem „Biergarten“ vertreten, zwei kleinen Bildern, die, von Nahem gesehen, aus lauter verschiedenfarbigen Flecken und Strichen bestehen. Betrachtet man sie aber aus der gehörigen Entfernung, so ist es erstaunlich, mit welcher Meisterschaft es dem Künstler gelungen ist, seine male- rischen Absichten zu verwirklichen. Auf beiden Bildern hat die Sonne, die dort durch dichtbelaubte Wipfel herabrieselt und hier ihre Strahlen schräg unter das Laubdach wirft, einen so intensiven Glanz, daß man von wirklichem Licht geblendet zu sein meint.“

Wie üblich rufen diese drei Bilder eines an-

erkannten Meisters die Heiterkeit der drei Kategorien hervor, in die sich die instinktiven und unausbleiblichen Feinde einer jeden Neuerung einteilen lassen: nämlich in die Dummköpfe, die wütend jedwede Bestrebung ablehnen, die ihnen nicht beim ersten Anblick verständlich ist und die abseits von dem bequemen Weg ihrer geistigen Gewohnheiten liegt — in die Oberflächlichen, die, obwohl ihnen eine mäßige Intelligenz und auch ein gewisser Geschmack eigen ist, jeden Energieaufwand, der eine Initiative birgt, grundsätzlich mißbilligen und die der krankhaften Versuchung nicht widerstehen können, über das, was sie nicht verstehen und nicht verstehen wollen, billige Witze zu machen, die immer willige Ohren finden — und schließlich die dritte Kategorie: die Dünkeln, die gefährlichste, weil sie sich aus Künstlern und Zeitungsschreibern zusammensetzt, die fest davon überzeugt sind, daß sie die Verkünder des wahren Heils, der einzigen, unübertrefflichen und alleinseligmachenden Ästhetik sind und die jeden, der nicht bedingungslos ihren Fahnen folgt, für einen Narren oder Wahnsinnigen erklären. Aber trotz der sinnlosen Beleidigungen der Dummköpfe, trotz der sogenannten Witze der Oberflächlichen, trotz dem hochmütigen und gering-schätzigen Kopfschütteln der Kunstbonzen sehen wir vor den Bildern Liebermanns, wie vor denen Besnards, Segantinis und Previatis stets eine kleine Schar von glühenden Bewunderern und auch Künstlern, die die Bestrebungen der ausländischen Impressionisten und Pointillisten, der toskanischen Macchiajoli und der lombardischen Divisionisten, trotz all ihrer unvermeidlichen Irrtümer und Übertreibungen um vieles interessanter finden als die eisigen akademischen Schöpfungen, als das geschickte Virtuosen-tum, als die veraltete Süßlichkeit, die das einzige Erbteil der korrekten, der modischen Maler sind.

Die Kunst, in allen ihren verschiedenartigen Formen, ist ein ewiges und unermüdliches Werden, und aus diesem Grunde werden wir niemals genug zarte Schonung, genug Bewunderung für die Neuerer aufbringen, seien es nun solche, die einen späten Strahl des Ruhmes mit lebenslangen Opfern erkaufen müssen, seien es solche, die, wenn



MAX LIEBERMANN, ALLEE IN OVERVEEN. 1895

auch durch eigene endlose Irrtümer hindurch, den Siegern von morgen den Weg zum Triumph ebnen und, indem sie sich selbst einem hohen Kunstideal aufopfern, das vor ihrer Seele herleuchtet,

das sie aber ach! nie erreichen können, ihren Mitmenschen als Phantasten erscheinen, während sie in Wahrheit die schmerzreichen, die namenlosen Märtyrer der Kunst sind!“

(Deutsch von Margarete Mauthner.)





In mancher Hinsicht ist die Aufnahme der Kunst Max Liebermanns durch die tschechische Kultursphäre interessant und bietet vielleicht einen lehrreichen Beitrag zur nötigen Kritik bisheriger — literarischer und praktischer — Wertung dieser Kunst als selbst die entsprechende Stellungnahme der deutschen Kunstsphäre. Liebermann wurde bei uns, seit seine Kunst für unsere Entwicklung irgend in Frage kam — das heißt mit dem Anfang dieses Jahrhunderts —, wohl immer als der größte lebende deutsche Maler geschätzt. Es ist jedoch wichtig festzustellen, daß die formale Seite dieser Kunst, solange unsere Malerei impressionistischen Idealen huldigte, kaum besonders beachtet wurde. Noch weniger könnte man von einem wirklichen Einflusse Liebermanns auf unsere impressionistische Generation reden. Manche Skizzen mit weichem Bleistift von Max Švabinský, die, nebenbei gesagt, zum Besten gehören, was dieser Maler schafft, erinnern einigermaßen an jene bewundernswerten Fixierungen der Wirklichkeit durch den deutschen Meister, aber im Grunde haben sie doch einen anderen Charakter und ihre poesievolle Traulichkeit verrät, daß sie im Gegensatz zur reinen, beinahe nüchtern wirkenden Sachlichkeit der Liebermannschen Zeichnungen durch manche Fäden noch mit der Romantik verknüpft sind. Unsere damaligen Maler jedoch, die impressionistischen Zielen zustrebten (Slaviček, Jiránek u. a.), suchten Belehrung ausschließlich in Paris. Man fühlte zweifellos heraus, daß zwischen den Schöpfungen eines Liebermann und denen der entsprechenden französischen Meister ein bedeutender Unterschied besteht und nur in diesen letzteren sah man tatsächliche, reine Verkörperungen des Impressionismus. Wenn man trotzdem in Liebermanns Schaffen eine gewichtige Stütze für eigenes Streben sah, so handelte es sich mehr um moralische als rein künstlerische Werte. Die Liebermannsche Kunst, die ohne die bahnbrechenden Errungenschaften der französischen Malerei der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts undenkbar und dabei doch durch und durch deutsch ist, war ein sprechender Beweis, daß ein wirklicher Künstler bei führenden fremden Meistern in die Lehre gehen kann, ohne

seine Individualität einbüßen zu müssen. Sie war darum eine wichtige moralische Stütze für junge fortschrittlich gesinnte Maler, die nicht gewillt waren, in der Kunst ein innerhalb der Grenzen des engeren Vaterlandes vorsichtig zu pflegendes Gewächs zu sehen, und wünschten, daß ihr Schaffen sich in der frischen, starken Luft des Wettstreites mit den höchsten Leistungen ihrer Zeit voll entfalte.

So war es übrigens auch in Deutschland, woher sich die Tschechen nach jener Richtung hin manche Anregung holten. Sicher ist der heiße Kampf noch in bester Erinnerung, der damals zwischen den Fortschrittlichen und den nationalistisch gesinnten Konservativen entbrannte und dessen fruchtbare Folgen für das ganze fernere Kunstleben Deutschlands so mannigfaltig waren. Vor allem führte die Befreiung von vielen eingewurzelten Vorurteilen über das Wesen der Kunst, und der nationalen Kunst insbesondere, eine völlige Umwertung der nächsten künstlerischen Vergangenheit herbei, und was noch wichtiger ist, sie ebnete gleichzeitig freier künstlerischer Äußerung den Weg. Die so reiche und hemmungslose Entwicklung der jungen deutschen, durch Paris geschulten Kunst, ihr früher Einzug in Museen und Kunstanstalten und nicht zuletzt die beinahe revolutionär wirkenden, sich von Jahr zu Jahr häufenden Erwerbungen von Werken französischer führender Meister des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, die in Frankreich selbst noch nicht als museumsfähig angesehen wurden, sind zweifellos als besonders bedeutungsvolle Folgen anzuführen.

All diesen Erscheinungen lag zu Grunde ein heißer Drang nach neuem künstlerischen Ausdruck, der, nach reinen, frischen Quellen spürend, die nationale Tradition kritisch sichtete und gänzlich umwertete (Jahrhundert-Ausstellung 1906). Neu entdeckte Werte deutscher Vergangenheit dienten der neuen Generation zugleich als Stütze eigenen weltperspektivisch gerichteten Strebens. Von lebenden Meistern war es vor allem Max Liebermann. Kritiker impressionistischer Observanz grubelten wohl darüber nach, ob Liebermann ein Genie oder nur ein Talent sei, aber unbeschränkt verehrte man in ihm einen modernen Meister, der aus einheimischer Tradition und bedeutungs-

vollen Errungenschaften der neueren französischen Malerei eine eigene Kunstform schuf.

Das Verhältnis der deutschen und der tschechischen Kunstsphäre zur Kunst Max Liebermanns war bis hierher, wie aus dem Gesagten hervorgeht, trotz mancher Ähnlichkeit grundverschieden, ja geradezu entgegengesetzt. So blieb es auch während der folgenden Entwicklung, deren Richtung von einer neuen Generation bestimmt wurde. Nur, was sehr bezeichnend ist, wurden jetzt die Rollen sozusagen getauscht. Es kam eben zu der merkwürdigen Erscheinung, daß das Verhältnis der tschechischen Kunstsphäre zur Kunst des deutschen Meisters viel bejahender wurde denn je, während sich die deutsche fortschrittliche Kunstsphäre ihr beinahe gänzlich entfremdete. Diese Erscheinung wirft zweifellos ein klares Licht auf den Charakter jener Spaltung letzten Grades verwandter Kunstziele, zugleich beleuchtet sie auch das eigentliche Wesen der Kunst Liebermanns so klar als nur wünschenswert.

Ebenso wie die deutsche stand auch die tschechische Kunst um das Jahr 1906, wo sich bei uns neue Tendenzen zum ersten Male scharf und klar meldeten, im Zeichen einer Reaktion gegen den analytischen und imitativen Impressionismus. Man sehnte sich nach einer synthetischen, wirklich schöpferischen, im Innern des Künstlers gegründeten und ganz autonom waltenden Kunst, und Künstler, die als Leitsterne den Weg der Jungen beleuchteten, waren van Gogh, Munch, Daumier, Matisse, später Cézanne, Greco und Picasso. Das große Schlagwort des Tages war die Farbe, jedoch grundverschieden war die Einstellung der deutschen und der tschechischen Künstler zu diesem bildnerischen Element. Grundverschieden war überhaupt die Richtung, die die beiden Künstlergruppen vom gemeinsamen Ausgangspunkt einschlugen. Die Deutschen wendeten sich vom Anfang an vor allem gegen das Imitative des Impressionismus und die Verinnerlichung der Kunst war ihr Hauptziel, bei dessen Verfolgung sie den Gefühlsgewalten des Künstlers das entscheidende Wort einräumten. Die Farben in ihrem materiellen Zustand und im gegenseitigen Verhältnis dienten als wichtigstes Ausdrucksmittel neuer, mehr oder weniger abstrahierender und stilisierender Kunst, die schließlich einerseits in Abstraktion, andererseits in Dekoration enden mußte.

Ganz anders gestaltete sich die jüngste Entwicklung des bildnerischen Triebes bei den Tschechen. Auch sie verwarfen das Imitative des Impressionismus, aber nicht seine reale Unterlage selbst, und nach nichts sehnten sie sich weniger als nach einem Verschwinden in psychischen Abgründen. Was sie am Impressionismus vor allem tadelten, war sein unverhältnismäßig geringes Maß rein bildnerischen Elementes, und was sie begehrten, war eine wohl synthetische und innerliche Kunst, die jedoch wesentlich auf rein bildnerischen Elementen aufgebaut sein sollte. Neue Gestaltung bildnerischer Grundprobleme der Plastik und des Raumes war ihr Hauptziel und diesem Ziele strebte die Entwicklung der folgenden Jahre folgerichtig zu. Wohl gab es hier im Anfang eine Welle, die unter Munchschem Einfluß dem Farben- und Formensymbolismus huldigte; aber die war von kurzer Dauer und auch Beispiele von Künstlern, die das Psychische stärker betonten, sind gering an Zahl. Nie überwucherte übrigens das Psychische das Formale. Nun ist es wichtig zu betonen, daß dieses aufs rein Formale gerichtete Streben sich auf eigene Tradition stützen konnte und sich zum Teil auch stützte. Denn das formale Element war immer recht stark in der tschechischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Selten freilich wagte man sich an volles bildnerisches Schaffen und gelangte so zu ganz abgerundeten Resultaten; nur zu oft blieb das Streben im bloß Ornamentalen stecken.

Von diesem formalen Urtrieb geleitet, geriet so die tschechische Künstlergemeinschaft in immer nähere geistige Gemeinschaft mit den Tendenzen der französischen Kunst und so kam es schließlich dazu, daß die junge Generation im Vollbesitze aller wichtigsten Errungenschaften der französischen Malerei und Plastik sich stark genug fühlte, an der Gestaltung der Kunstprobleme unserer Tage aktiv mitzuschaffen. Dieser Prozeß spielte sich mehr oder weniger ähnlich auch in anderen Ländern ab, doch nicht überall war dieser Übergang zum letzten Entwicklungsstadium so natürlich und so solid gegründet. Ohne Überhebung kann man wohl sagen, daß man vor dem Kriege kaum irgendwo außerhalb Frankreichs so gut, d. h. richtig, über das Wesentliche der modernen Malerei und deren positive, ausschlaggebende Werte unterrichtet war als in Prag. (Zeitschrift: Umelecký Měsíčník).

Um nun nach dieser einigermaßen langen,



jedoch notwendigen Abschweifung zu unserem Gegenstande zurückzukommen: es gab im Laufe dieser Entwicklung, die eine synthetische, ganz autonome Kunst gebar und deren Geistigkeit fortwährend steigerte, einen Augenblick, wo der Name Max Liebermann für tschechische junge Maler ein Programm bedeutete. Es war gleich im Anfange jener Entwicklung, im bedeutungsvollen Momente der erwachten Reaktion gegen den Impressionismus (etwa 1905/06). Das festzustellen ist sicher merkwürdig, wenn man bedenkt, daß doch Liebermann seit je als wichtigster deutscher impressionistischer Maler angesehen wird. Tatsächlich fallen die Qualitäten, die die jungen Maler in Liebermanns Kunst bewunderten, durchaus nicht mit der üblichen Vorstellung impressionistischer Bilder zusammen. Sie schätzten an ihr vor allem den rein bildnerischen und dabei durch und durch sachlichen Charakter, dem ebenso literarische Neigungen als Dekorationsgelfüste vollständig fremd waren. (Die Jungen sehnten sich wohl nach Synthese, aber nicht nach einer Synthese im Sinne Gauguins.) Es ist interessant zu beobachten, wie die jungen Maler von damals richtig herausfühlten, daß diese impressionistisch aussehenden Bilder etwas grundsätzlich anderes sind als Fixierungen von subjektiven Stimmungen vermittelt flächenhafter Darstellung der Welt, die den impressionistischen Malern als ein farbenlichtes rätselhaftes Phantom vorkam — ein Phantom, das sie nicht zu durchdringen wagten und auch nicht wünschten. Die Jungen erkannten klar, daß die momentane Erfassung der Wirklichkeit Liebermann vor allem zu gesteigerter Erkenntnis der Form und des Raumes und infolge überraschender Neuheit von Aspekten zu ihrer eindrucksvollen Darstellung diente. (Darin hat er so viel mit dem malenden Plastiker Degas gemeinsam.) Und nicht nur das Plastische und Räumliche war diesen wie gekneteten und vorsichtig aufgebauten Bildern eigen. Man sah, daß auch das Stoffliche der Dinge im Meer von Licht und Luft, in das sie getaucht waren, nicht ganz verloren ging.

Die Begeisterung für diese so stark objektive, durch ihre absolute Sachlichkeit manchmal beinahe nüchtern wirkende Kunst gibt von der Richtung, welche die neue tschechische Kunst etwa 1906 einschlug, ein klareres Zeugnis als alles andere und war auch ein gutes Vorzeichen für die weitere

Entwicklung. Es blieb jedoch nicht bei bloßer theoretischer Begeisterung. Liebermanns große Kunst übte auf das damalige tschechische Kunstschaffen wirklichen Einfluß. Einzelne Künstler malten Bilder, die denen des deutschen Meisters in vieler Hinsicht sehr treu folgten. Einen weiteren Schritt bedeuteten dann die überwältigend wirkenden Synthesen eines Munch, dessen Prager Ausstellung von 1905 den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt hat, und in weiterer Entwicklung geriet die tschechische Kunst immer mehr in Bahnen, die der Liebermannschen Kunst sichtlich ganz fremd waren. Man empfand sie nunmehr als unmodern, und doch kann man nicht behaupten, daß alle Bande zerrissen wären. Es wäre wenig mit der Feststellung gesagt, daß Liebermann auch weiterhin für den größten lebenden deutschen Maler gehalten wurde, und eine solche Wertung würde an sich wenig bedeuten. Das einzig Wichtige ist, daß man nicht aufhörte, Liebermanns Kunst als lebendig zu empfinden. Diese merkwürdige Erscheinung steht zweifellos im Widerspruch mit der üblichen Theorie von den aufeinander feindlich reagierenden Generationen; sie wirkt jedoch weniger überraschend, wenn man inne wird, daß die rein bildnerische und gänzlich sachliche Kunst Liebermanns der neuen, durch den Kubismus hindurchgegangenen tschechischen Kunst immer recht verständlich und nahe bleiben mußte, und zwar viel näher als der so ganz anderen Idealen huldigenden deutschen Kunst selbst.

Wir sehen nun auch, daß man der Liebermannschen Kunst nie ganz gerecht werden konnte, solange man sie nur an den dem Impressionismus entnommenen Kriterien maß, und daß es ein unfruchtbares Unterfangen war, mit diesen Mitteln ergründen zu wollen, ob Liebermann ein Genie oder nur ein Talent sei. Mit einer Zeitformel kann man diese Kunst nicht voll umschreiben. Es ist eben eine auf breiten Komplexen aufgebaute Kunst, die Generationen verbindet, und ihre tatsächliche Größe und Bedeutung für die Entwicklung bleibt unberührt, ob man in ihr die voll gewollte Schöpfung einer außergewöhnlichen Persönlichkeit oder einfach eine zum Teil konservative Kunst sieht, die manche Elemente älterer Entwicklung in neuerzeitlicher Umgestaltung in spätere Zeiten hinüberrettete. Wahrscheinlich spielten beide Momente eine Rolle bei ihrer Entstehung.



MAX LIEBERMANN, BILDNIS FRAU LEDER.

## LIEBERMANN-AUSSTELLUNGEN



ur Feier des achtzigsten Geburtstages Liebermanns sind in Berlin drei Ausstellungen veranstaltet worden. In der Akademie werden hundert Bilder gezeigt, in den Ausstellungsräumen des Verlages Bruno Cassirer ist eine Auswahl von Pastellen zu sehen, und bei Paul Cassirer findet eine Ausstellung von Zeichnungen statt.

Für die Akademie-Ausstellung ist, neben den Leitern der Akademie, der Biograph Liebermanns, der beste Kenner und der sicherste Beurteiler des Lebenswerkes, Erich Hancke, verantwortlich, der auch an der Ausstellung, die vor zehn Jahren an derselben Stelle stattfand, wesentlichen Anteil hatte. Die Ausstellung dieses Jahres ist trotzdem keineswegs eine Wiederholung. Zu einem Drittel werden Bilder gezeigt, die vor zehn Jahren nicht da waren. Daneben sind, wie es sich von

selbst versteht, die Hauptwerke, die gewissermaßen die Stationen des Lebenswerkes bezeichnen, zur Stelle: die Geiswister, die Arbeiter im Rübenfeld, die Bleiche, der Christus im Tempel, das Altmännerhaus, die Netzflickerinnen, die Flachsscheuer, die Näherin, die Seilerbahn, die Frau mit Ziegen, die Alleen, die Biergärten, die badenden Jungen, die Reiter am Strande, die Judengassen, die Dünenbilder, die Wannsee-gärten und in langer Reihe die wichtigsten Bildnisse aller Perioden, mit dem schönen und überzeugenden Hindenburgbildnis als Abschluß.

Der Gesamteindruck ist so, wie man ihn nur vor dem Lebenswerk eines Meisters, der der Geschichte der Kunst angehört wird, erlebt. Die Bilder haben jene unbeschreibliche Wahrheit und Würde, die Klassizität verleihen. Es gibt keine lebenden Künstler und nur wenige im neunzehnten

Jahrhundert, in deren Malerei so gar keine Pose und doch so viel Leidenschaft ist. Wieder zeigt es sich, wie sehr die Welt des Künstlers ein Stück unserer eigenen Welt geworden ist, wie sehr er uns unmerklich gezwungen hat, mit seinen Augen gewisse Erscheinungen des Altages zu sehen. Liebermann selbst erscheint angesichts dieses großartigen Lebenswerkes wie ein Werkzeug, wie ein Diener seines autonom wirkenden Talents, wie ein Auserwählter, dem der Geist der Kunst sechzig Jahre lang die Hand geführt hat. Wenn der achtzigjährige Künstler die Ausstellungsräume durchschreitet, so muß eigentlich ein großes Verwundern über ihn kommen. Das Lebenswerk löst sich vom Individuum ab und wird in einer seltsamen Weise objektiv, es ist — sozusagen — wirklicher als der Mensch Liebermann selbst.

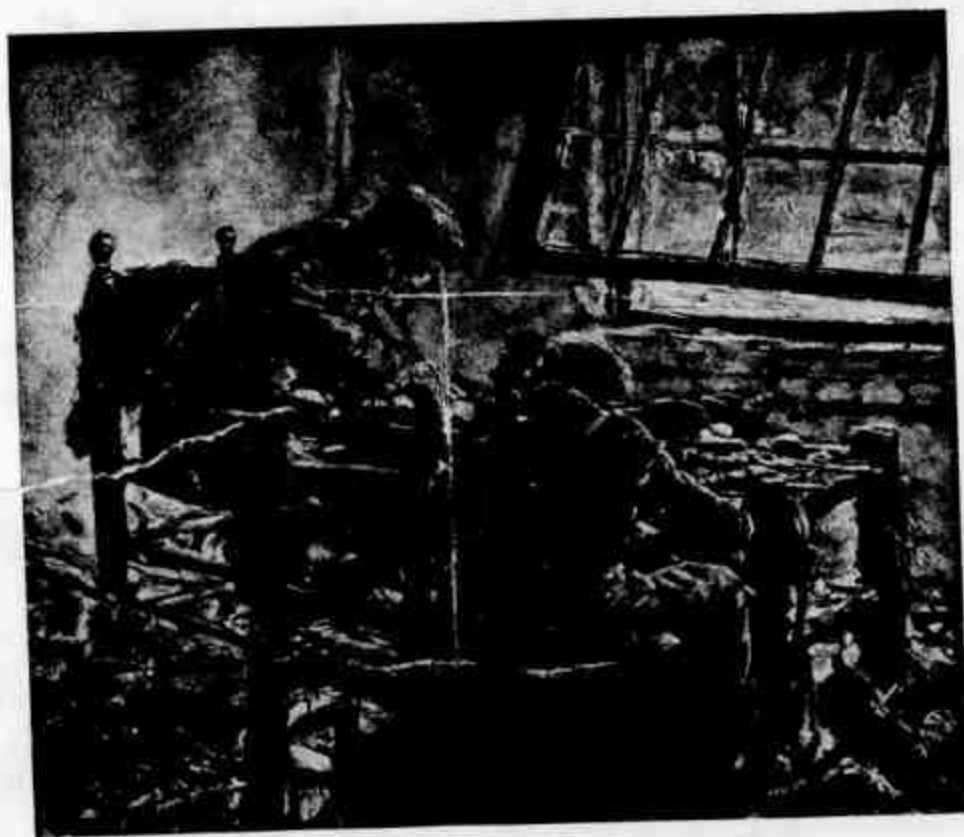
Was in den Räumen der Akademie überwältigend herrscht, ist das Ethos des Unpathetischen. Was zündet, ist die ausdrucksreiche Kraft des Pinselschlags. Was beglückt, ist das jubelnde Leben von Farbe und Tonwert. Liebermann ist sehr klug und hat viel Kluges, Neues und Klärendes gesagt; was

sein Pinsel aber ausgesprochen hat, instinktsicher die Farben von der Palette nehmend und sie auf der Leinwand nebeneinandersetzend, ist klöger, tiefsinniger, schlagender, ergreifender als alles, was der Künstler je gedacht und gesprochen hat. In der Kunst ist eine Kraft am Werk, die eine Naturkraft ist und die sich des Talents bedient, um in Erscheinung treten zu können. Sie meinen wir, in einem fast religiösen Sinne, wenn wir das Talent ehren, das Liebermann heißt.

Im einzelnen über die Ausstellung zu sprechen, erübrigt sich an dieser Stelle. Es möge die Feststellung genügen, daß die Bilder ausgezeichnet gehängt worden sind und gut zur Geltung kommen. Für die Akademie ist diese Ehrung ihres Präsidenten eine Tat, die unvergessen und allen Besuchern unvergänglich bleiben wird.

Über die beiden andern Ausstellungen wird im nächsten Heft berichtet werden, da sie beim Abschluß dieses Heftes noch nicht fertig waren.

K. Sch.



MAX LIEBERMANN, STUDIE ZUR „SCHUSTERWERKSTATT“. 1880

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

# Preußische Akademie der Künste

**Band:**

**I /**

**442**

**- - Ende - -**