



## **Die Kunst der letzten 30 Jahre**

**Sauerlandt, Max**

**Hamburg, 1948**

II. Der Impressionismus: Die Stilbezeichnung „Impressionismus“ - Realismus und Impressionismus - Zolas Definition - „Freilichtmalerei“ - Deutscher und französischer Impressionismus - Liebermann - ...

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80614](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-80614)

## II.

Zuerst eine Vorfrage. Wer von Ihnen hat seit der letzten Vorlesung die Kunsthalle besucht, um vor den Originalen nachzuprüfen, was hier vor einer Woche angedeutet wurde? Es werden nicht sehr viele gewesen sein. Erklären Sie das nicht damit, daß Sie den Besitz der Kunsthalle schon hinreichend kannten. Nie kennt man ein Kunstwerk aus, und es ist nur ein Beweis eigener Schwäche oder Abspaltung, wenn es einem nicht bei jedem Wiedersehen unter einem neuen Aspekt erscheint, bereichert durch das, was man selbst inzwischen erlebt und hinzugewonnen hat. Und wäre dies auch nur eine ganz leichte Verschiebung des Einfallwinkels unseres Interesses, oder eine kaum spürbare Vertiefung der historischen Perspektive.

Lassen Sie es mich Ihnen also gleich jetzt sagen, daß ich den regelmäßigen Besuch der Ihnen erreichbaren Kunstsammlungen, in denen sich Originalwerke der Epoche befinden, die wir zusammen betrachten, als eine unerlässliche Ergänzung Ihres Kollegbesuches ansehe, wenn auch nur zu dem Zweck, daß Sie sich selbst und – mich dauernd unter Kontrolle halten.

Allerdings werden Sie von heute ab regelmäßig auch Lichtbilder wichtiger Arbeiten sehen. Aber diese Lichtbilder – Surrogate von Surrogaten – sind mindestens in gleichem Maße Gefahr wie Hilfe, – wie alle Reproduktionen von Kunstwerken, die das Original notwendig in seiner Wirkung umdeuten, verzerren – ich meine: im eigentlichen Sinne aufheben und vernichten. Am meisten die Flut der sogenannten Faksimile-Reproduktionen.

Bedenken Sie nur das eine: in welchem Maße die photographische Reproduktion das Original in dem einen wesentlichen Moment seiner künstlerischen Existenz verfälscht, im Format,

das doch zu seiner künstlerischen Form in einer notwendig unveränderlichen Relation steht.

Sie kennen aus Christian Morgensterns unsterblichen Galgenliedern die Schilderung Palmströms von der Erfindung, durch die Korf sich gegen die vernichtende Wirkung

„all des zwölfmal Unerbetnen,  
Ausgewalzten, Breitgetreten“

zu schützen weiß:

„Brillen, deren Energieen  
ihm den Text zusammenziehen!“

Nun, die Linse des photographischen Apparates und unseres Skioptikons zieht nicht nur die Formate der großen Gemälde zusammen, sondern sie zieht ebenso die Formate der kleinen auseinander, um alles, das Große und das Kleine, auf etwa das-selbe abstumpfende Normalformat zu bringen.

Nur durch einen unablässigen wiederholten Vergleich der Reproduktion mit dem Original kann diese nivellierende Wirkung des Apparats ausgeglichen werden. Um Sie darin zu unterstützen, werde ich darum auch nach Möglichkeit Lichtbilder von solchen Werken zeigen, die Ihnen im Original in Hamburg selbst zum vergleichenden Studium erreichbar sind.

Zunächst zeige ich Ihnen die vor acht Tagen zusammengestellten 4 Gemälde aus dem Jahre 1878 und füge noch 2 weitere aus dem gleichen Jahre, die „Gefilde der Seligen“ Böcklins, und Kliners „An der Mauer“, hinzu, um Sie noch einmal daran zu erinnern, daß auch damals in Sinn und Form himmelweit Auseinanderliegendes gleichzeitig möglich war. Dabei muß ich es Ihnen überlassen, hinter diesen Verschiedenheiten vielleicht doch zwischen einzelnen dieser Gemälde ein Formelement zu entdecken, das die Gleichzeitigkeit bezeugt. Am leichtesten ist das vielleicht bei Makart und Menzel zu erkennen.

Und nun zu unserem heutigen Thema, dem deutschen Impressionismus. Diese nun wohl unausrottbare Stilbezeichnung „Im-

pressionismus“, als Spottname übernommen von dem Titel „Impression soleil levant“ eines Sonnenaufgangbildes von Cl. Monet, das in der ersten Ausstellung der jungen französischen Künstlergruppe im Jahre 1874 bei Nadar auf dem Boulevard des Capucins figurierte, hat ihr Gutes und Schlechtes.

Ihr Gutes, indem sie – eigentlich nur retrospektiv – den Gegensatz oder, wenn Sie das Wort gelten lassen wollen, den Fortschritt über die vorhergehende Stilstufe des Realismus hinaus bezeichnet; ihr Schlechtes, indem sie nicht eigentlich die charakteristische schöpferische Leistung der neuen Generation bezeichnet.

Diese eigentliche Leistung kommt nach meiner Meinung besser in der Bezeichnung Pleinairismus, Daylight-painting, „Freilichtmalerei“ zum Ausdruck.

Über die Entstehung von Begriff und Sache hat W. Stengel im Jahre 1906 in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ berichtet. Im Anschluß an eine 1817 in London erschienene Broschüre „Day-Light, a recent discovery in the art of painting“ des in England geborenen Malers Henry Richter (1772–1857), dessen Vater geborener Dresdner war.

Er verfolgt die Theorie über William Henry Hunt und Turner, Bouvier und Runge und Lairesse bis zu Leonardo zurück. Aber eine Verfolgung dieser dünnen Verwurzelung des Begriffs liegt außerhalb unserer heutigen Aufgabe.

Wir betrachten zunächst den Impressionismus im Gegensatz zum Realismus: Erscheinungsmalerei im Gegensatz zur Seinsmalerei. Zwischen beiden liegt der Moment der sich ihrer selbst bewußt werdenden gefühlsmäßigen Kräfte des Anschauenden, des durch Anschauung gestaltenden Subjektes.

Das ist ein Moment von höchster Bedeutung. Selbstverständlich haben auch die sogenannten Realisten des 19. Jahrhunderts nur die von ihnen gesehene, von ihnen so oder so aufgefaßte Wirklichkeit dargestellt – es handelt sich also scheinbar nur um einen Unterschied des Grades –, aber indem sie sich der Bedeutung ihrer selbst als gestaltenden Mediums nicht im gleichen Maße

bewußt wurden, wird aus diesem Gegensatz des Grades ein Gegensatz der Art.

Jetzt erst tritt die Persönlichkeit des Malers so entscheidend hervor, daß Zola formulieren kann: „Une œuvre d'art c'est un coin de la création [nicht, wie in der Regel zitiert wird, „... de la nature“], vu à travers un temperament“ (Proudhon et Courbet) („Ein Kunstwerk ist ein Stück Schöpfung, gesehen durch ein Temperament.“), woraus das andere folgt: „L'art est... une personnalité, une individualité“ („Die Kunst ist... eine Persönlichkeit, eine Individualität“), und das dritte „Il ne s'agit donc plus ici de plaire ou de non plaire, il s'agit d'être soi, de montrer son cœur à nu, de formuler énergiquement une individualité“ („Es handelt sich also nicht mehr darum, zu gefallen, sondern sein Herz nackt zu zeigen, eine Individualität energisch auszuprägen“) (Mon Salon, le moment artistique 1866).

Seinsmalerei also wird zur konsequenten Erscheinungsmalerei, und darin vollendet sich nun auch scheinbar für die Kunst der durch die Jahrhunderte seit der Renaissance ablaufende „Säkularisierungs“-, der Verweltlichungsprozeß der europäischen geistigen Entwicklung, in dem sich der Mensch aus der Gebundenheit an ein transzendentes Jenseits löst, um sich ganz in die Phänomene des Diesseits einzubinden.

Aber indem diese Verweltlichung des 19. Jahrhunderts, dieser Materialismus, wie wir zu sagen pflegen, künstlerisch gestaltet wird, gewinnt er, eben in diesem Gestaltungsprozeß, selbst wieder neuen ideellen Gehalt.

Denn das erhellende Wort des Bildhauers G. H. Wolff: „es gibt keine Sichtbarkeit für den Menschen ohne die schöpferische Reflexion. Die Philosophie der sichtbaren Welt heißt Kunst“ – dieses Wort, das ich Sie bitte, sich Ihrem Gedächtnis unverlierbar einzumauern, gilt auch für den Impressionismus. Quo ad Kunst – ist auch der Impressionismus – nur Philosophie, eine Philosophie der sichtbaren Welt, oder wenn Sie wollen Religion,

Religion der sichtbaren Welt: Weltanschauung im übertragenen, geistigen Sinne des Wortes. Denn wenn hier von schöpferischer „Reflexion“ die Rede ist, so muß sogleich hinzugefügt werden, daß es sich für die großen Künstler dieser Generation nicht um eine abstrakte Gedankenoperation gehandelt hat, sondern um die Äußerung eines tiefen Instinkts, nicht um Denk-, sondern um Gefühlserkenntnisse. Wir kommen in einer späteren Stunde darauf zurück.

Das, was das Sein so vieler unschöpferischer Menschen während des 19. Jahrhunderts, besonders seiner zweiten Hälfte, wirklich bezeichnet, und was dieser ganzen Epoche darum die äußere Signatur gibt: die völlige Verwissenschaftlichung, die völlige Loslösung von einem überrationalen Seinsgrund, eben das blieb in der Kunst der schöpferischen Künstler auch dieser Epoche – wenigstens in den schöpferischen Momenten ihres Daseins – bewahrt und gewann in ihren Werken eine neue Gestalt der Sichtbarkeit.

Denn alles Schöpfertum fließt aus einer einzigen Quelle, ohne die es nicht einmal gedacht werden kann: aus der Quelle der Gottverbundenheit; und jede schöpferische Kunst hebt ein dem leiblichen Auge unmittelbar Unsichtbares in den Bereich geistiger Sichtbarkeit.

Und eben dieses schöpferische Element des Impressionismus wird besser als mit diesem retrospektiv gewandten Begriff mit dem wesenbezeichnenden Wort „Freilichtmalerei“ bezeichnet.

Plein air – was heißt das? Zunächst erschöpft sich die Sache natürlich nicht darin, daß die Künstler, statt im Atelier zu malen, nun Staffelei und Malgerät ins Freie oder gar in die Sonne tragen und unter offenem Himmel malen. Das hatte schon Dürer getan – denken Sie nur an seine Landschaftsaquarelle von der venezianischen Reise oder an sein niederländisches Skizzenbuch. Das taten seitdem in kaum abweichender Folge viele andere, von Teniers, Rembrandt, Watteau bis zu Ph. Otto

Runge und Ludwig Hugo Becker (1817–1868), dessen 1867 entstandene „Dorfstraße im Gebirge“ ich Ihnen zeige.

Was trennt nun aber trotzdem diese früheren Versuche im Freien gemalter Gemälde von der spezifischen Leistung der französischen Pleinairmalerei, wie sie uns – um Vergleichbarstes zu vergleichen – in dem nur sieben Jahre später entstandenen Gemälde von Manet „Cl. Monet in seinem Atelier“ (1874, München) sichtbar wird, einem Bild, dessen Titel zweifellos bewußt so witzig pointiert ist.

Es ist mit kurzen Worten dies: Alle früheren Gemälde, auch Ph. Otto Runges in die Zukunft vorausweisenden „Hülsenbeckschen Kinder“, das schöne Gemälde der Hamburger Kunsthalle, auch Beckers „Dorfstraße“ von 1867, spielen eigentlich noch im luftleeren Raum. Ihnen fehlt das Entscheidende, daß die Atmosphäre, das Unsichtbarste also, und das sie durchfilternde Licht, dieses geheimnisvollste Erlebnis unserer Sinne, und durch beide der Raum – „die apriorische Form der Anschauung“ nach Kants Terminologie – zu dem alle vereinzelten Dinge zu einer übereinzelnen, kosmischen Einheit bindenden Element unseres Welt-erlebnisses wird. Pleinairismus ist also durch Atmosphäre und Licht gestaltende Raummalerei.

Noch aber fehlt ein anderes, das dieses Raumerlebnis erst ganz lebendig macht: Das Element der Bewegung als Element der Versinnlichung des Raumerlebnisses. Das führt zu dem immer mehr sich steigernden Bedürfnis nach der Darstellung flüchtiger, momentaner, aufblitzender Bewegungsvorgänge und zu der in dieser Epoche zur höchsten Meisterschaft ausgebildeten Fähigkeit ihrer Darstellung. Auch sie, diese Darstellung flüchtigster Bewegung, ist bei den großen Meistern nicht ein isoliertes, virtuosenhaftes Element, sondern ein konstituierender Faktor ihrer Grundkonzeption. Raumgestaltung also durch Atmosphäre, Licht und Bewegung – das ist Pleinairismus.

Nicht also das äußerliche Faktum, daß auch Pissaro, Manet, Monet, Renoir, Sisley nicht mehr ausschließlich im Atelier malten, auch nicht, daß sie vorzugsweise im Freien malten, be-

gründet die Neuheit ihrer Leistung und ist das entscheidende Ereignis; sondern daß sie so, wie sie es taten im Freien malten, mit eben diesen von ihnen zuerst empfundenen Bedürfnissen, diesen durch sie einer ganzen europäischen Menschengeneration vorempfundenen Bedürfnissen. Eine neue, intuitive, außerwissenschaftliche – denn was wußten denn diese anscheinend reinen Sensualisten von der Wissenschaft ihrer Zeit?! – Gefühlerkenntnis trieb sie in die Weltverbundenheit der freien Natur. Diese Erkenntnis führte ihnen die Hand bei der Formgestaltung ihrer bewegungsgesättigten Gemälde. Sie führte sie, zwangsläufig, zu der „Erfindung“ – denn man muß hier von einer Erfindung reden – ihrer neuen Technik. Denn „Technik“ ist nie Ursache, immer nur Folge einer neuen Welt-Anschauung, eines neuen Kunstgefühls. Mit Recht sagt darum auch Max Liebermann, „jede Kunst ist also letzten Endes eine neue Technik“ („Phantasie und Technik“), und mit Recht nennt er sie, 73jährig, in seiner ersten Akademierede von 1920 die „Kunst in der Kunst“. Cézanne meint dasselbe, wenn er (Gasquet, C. p. 154) sagt: „Bien peindre, c'est... exprimer son époque dans ce qu'elle a de plus avancé, être au sommet du monde, de l'échelle des hommes“ („Gut malen heißt: das Fortschrittlichste seines Zeitalters zum Ausdruck bringen, auf dem Gipfel der Welt stehen, auf der Höhe der Menschheit“).

So, aus dem Erlebnis der inneren Verbundenheit aller Existenz, entstand diese neue Mal-Form. Sie wird dann, äußerlich betrachtet als eine neue Art von malerischer Technik, innerlich betrachtet als gestaltendes Stilelement, selbstverständlich von diesen Künstlern auch auf solche Darstellungen übertragen, die nicht unter freiem Himmel, sondern im Atelier gemalt sind, ja auch auf die Darstellungen, die nicht einmal im Freien, sondern im geschlossenen Raum spielen.

Die französischen Maler, die damals ihre verspotteten Bilder malten, haben bei aller scheinbaren Isoliertheit – „ils sont peu nombreux, ils vivent en dehors de toute école“ („es sind nur wenige, sie leben außerhalb jeder Schule“), sagt Zola („Le

moment artistique“) – europäisches Weltgefühl gestaltet, sie waren so unbekannt oder so verspottet, wie es immer die sind, die aus einem neuen Welterlebnis eine neue „Technik“, d. h. eine neue Stilform zu gestalten suchen. Sie malen etwas, was die andern noch nicht sehen und darum auch auf ihren Bildern noch nicht einmal nach seiner gegenständlichen Bedeutung zu erkennen vermögen.

Und nun der deutsche im Vergleich mit dem französischen Impressionismus und als eigene Leistung.

Zunächst, es kann kein Zweifel darüber sein, daß die „Erfindung“, daß die erste Idee in diesem Falle Nordfrankreich gebührt. Sie hat sich ebenso in der alten Kulturlandschaft der Isle de France vollzogen, wie die vielleicht wirklich vergleichbare Erfindung der gotischen Stilform.

Um einen Ausgangspunkt zu gewinnen, stellen wir zunächst Manets „La femme au perroquet“, New York, Monets „Camille“, Bremen, Renoirs „Lise“, Essen, als drei klassische französische Gemälde des eigentlich noch vorpleinairistischen Jahres 1867 – denn der Durchbruch vollzog sich erst zu Beginn der siebziger Jahre – mit einem motivverwandten, zwei Jahre später entstandenen „klassischen“ deutschen Gemälde zusammen, dem lange verschollen gewesenen Porträt der Frau Gedon, das erst im Jahre 1913 für 154 000 Mark aus Paris für München zurückgekauft worden ist. Leibl hatte für dieses Gemälde im Pariser Salon 1870 die goldene Medaille erhalten.

Die größere Freiheit und Leichtigkeit der französischen Hand wird dabei ebenso deutlich werden wie die besondere Tiefe der menschlichen Auffassung bei dem Deutschen.

Man könnte geneigt sein, bei der atmosphärischen Umwobenheit vor allem der „Lise“ Renoirs – dem Frühwerk des 26jährigen Meisters – und bei der Priorität der Stilfindung, die der vor-schwebenden Idee entgegenkommende atmosphärische Individualität von Paris und der feuchtigkeitsgesättigten, üppig vegetativen, sonnenhaften Seineniederung als förderndes Moment in

Rechnung zu setzen. Und gewiß ist das alles auch mitwirkender Faktor gewesen. Aber diese Landschaft bestand so ja schon von Urbeginn, und wenn sie sich vielleicht in früheren Stilepochen auch schon in ähnlicher Weise wie jetzt mitwirkend und modifizierend geltend gemacht hat – das Entscheidende bleiben doch die neu empfindenden Menschen, deren Anschauungs- und Darstellungskraft wir diese neue Kunstform verdanken.

Deutschland folgt ihnen erst in dem Abstand einer Generation mit Talenten, die bedeutend genug waren, bei uns eine zweite Welle des Impressionismus zu erzeugen, die nicht – und darauf ist entscheidender Nachdruck zu legen – eine schulmäßige oder gar akademisch-leere Reproduktion der französischen Idee ist, sondern eigene Leistung.

Der deutsche Impressionismus ist nicht nur anderer Zeitstellung, sondern anderer Wesensart als der französische.

Den Franzosen Pissaro (1830–1903), Manet (1832–1883), Sisley (1839–1899), Monet (1840–1926), Renoir (1841–1919) treten die Deutschen Liebermann (1847–1935), Uhde (1848–1911), Trübner (1851–1917), Corinth (1858–1925), Slevogt (1868 bis 1933) gegenüber, von denen Liebermann 15, Slevogt 36 Jahre jünger ist als der im Jahre 1832 geborene Manet.

Sie alle, anders als die Franzosen in Frankreich, denen Paris den einheitlichen Stempel aufdrückt, verschieden unter sich, wie sie denn ganz verschiedene deutsche Landschafts- und Volksstypen repräsentieren – Liebermann - Berlin, Uhde - Sachsen, Trübner - Baden, Corinth - Ostpreußen, Slevogt - Bayern –, stehen den Franzosen mit einer ganz anders gearteten Menschlichkeit und dementsprechend anders gearteten Kunst gegenüber. Es ist falsch und muß darum zu falschen Ergebnissen führen, wenn man sich durch die äußerliche Gleichheit der Stilbezeichnung „Impressionismus“ verführen läßt, diese so grundverschiedenen Individualitäten und Leistungen mit ein und denselben Maßstäben zu messen, wie es leider bis heute bei uns zu geschehen pflegt. Unser Urteil mag im positiven und negativen

Sinn befangen sein. Es ist darum gut, zu einer Art von Selbstkontrolle ein fremdes Urteil zu hören.

Herbert Read, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Edinburgh, vielleicht der feinste und auch für die Gegenwartskunst Frankreichs wie Deutschlands empfänglichste Kunstkritiker Englands, schreibt in einem Aufsatz „Modern German Art“ folgendermaßen: „The prestige of France in modern painting was established by the Impressionists during the second half of the nineteenth century. No one would seriously question the supremacy of French painting of this period. But Germany also has its Impressionist school, and though it is mainly inspired by the French school, it is the French school, with a difference of spirit rather than of merit. Painters like Slevogt, Corinth and Liebermann, to mention only three names, are not to be ranked much below the best of the French school.“ („Das Ansehen Frankreichs in der modernen Malerei wurde während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Impressionisten begründet. Keiner würde ernstlich die Vorherrschaft der französischen Malerei dieser Zeit in Frage stellen. Aber Deutschland hat auch seine impressionistische Schule, und wenn sie auch stark durch die französische Schule beeinflußt ist, so unterscheidet sie sich von ihr mehr durch die geistige Haltung als durch den Rang. Maler wie Slevogt, Corinth und Liebermann, um nur drei Namen zu erwähnen, stehen den Besten der französischen Schule nicht viel nach.“) („Anglo German Review“, Sept. 1932.)

Wir suchen uns selbst ein Bild der deutschen Leistung zu machen. Max Liebermann, der älteste der deutschen Impressionisten, selbst 15 Jahre jünger als Manet und 21 Jahre älter als Max Slevogt, wächst aus einem ganz anderen Boden und aus einer ganz anderen künstlerischen Tradition auf als Manet, dem er dennoch am ehesten vergleichbar bleibt. Von ihm besitzt unsere Hamburger Kunsthalle dank den Ankäufen Lichtwarks und Paulis die große Anzahl von 67 hervorragenden Werken, so daß er

bei uns in Hamburg besser als selbst in Berlin erkannt werden kann.

Tatsächlich setzt Liebermann die Jahrhundertfolge berlinischer Kunst fort, die mit Chodowiecki anhebt, über Blechen, Krüger, Menzel und Steffeck zu ihm führt und in ihm einen Abschluß findet.

In diese lokale Tradition aber flieht er Europäisches ein.

Wie Manet Romanisches, Velasquez und Goya, nach Frankreich hinüberleitet, um dann seinen eigenen Stil zu finden, so knüpft Liebermann später und beharrlicher an die holländische Malerei des 17. bis 19. Jahrhunderts an: in Franz Hals sieht er „den phantasievollsten Künstler, der je gelebt hat“ (die „Phantasie in der Malerei“, 1916), und die schönsten Worte einer beinahe sohneshaften Verehrung hat er im Jahre 1902 über den damals 79jährigen, aus Groningen gebürtigen Josef Israels geschrieben, der, wie die ganze stammverwandte holländische Malerei der Mitte und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie Bosboom, Mavis, Mesdag, Mauve, bei uns so gut wie unbekannt geblieben ist, diese stammverwandte holländische Kunst, die doch seit ihrem ersten geschlossenen Auftreten im Münchener Glaspalast vor nun etwa 50 Jahren einen sehr starken Einfluß auf die deutsche, auch auf die Münchener Malerei gehabt hat, und die im besonderen der Kunst Liebermanns in einem tieferen Sinne verwandt ist als die französische. In der Tate Galery in London hängt als einziges deutsches Gemälde ein Werk Liebermanns an einer Wand mit den gleichzeitigen Holländern – mit vollem künstlerischem Recht.

Gewiß, Liebermann war der erste Künstler von Rang, der nach dem Kriege schon im Jahre 1873 nach Paris ging, wie es vor dem Kriege fast alle, von Feuerbach bis zu Thoma, getan hatten, zu eingehendem Studium oder zu vorläufiger Orientierung – wie umgekehrt Courbet im Jahre 1869 in Deutschland gewesen war.

Aber man hätte eine ganz falsche Vorstellung, wenn man sich den Dreißigjährigen nun etwa in persönlichem, wohl gar in ver-

trautem Umgang und in Wechselwirkung mit den großen, damals noch so heiß umstrittenen Franzosen denken würde.

Der Hamburger Thomas Herbst (1848–1915) hat ihn in einem Aquarell vom Neujahrstag des Jahres 1877 in seinem Pariser Atelier gemalt.

Noch damals also, drei Jahre nachdem Manet *Cl. Monet en plein soleil* in seinem Bootsatelier auf der Seine oder Oise malend dargestellt hatte, sitzt Liebermann noch im geschlossenen Raum, an einem Gemälde arbeitend, das alles andere eher ist als eine Freilicht-Impression, das eher auf die in Weimar unter Munkacsys Einfluß im Jahre 1872 entstandenen „Gänserupferinnen“ (Berlin) oder das Selbstbildnis mit Küchenstilleben von 1873 zurückweist. – Dabei waren allerdings schon seit 1872 ganz blonde und frische Studien in Holland entstanden. Aber auch noch Kopien der damals noch von dem verdunkelnden Firnis verdeckten Gemälde von Franz Hals in Haarlem, die auf die Entfaltung von Liebermanns eigenster Anlage retardierend gewirkt haben mögen, wie der Einfluß Millets, den er in Paris erfuhr, sicher retardierend gewirkt hat.

Eher jedenfalls mit holländischer als mit französischer Hilfe – mit dem Beistand der holländischen Landschaft, ihrer nüchternen, kühleren Atmosphäre, mehr als etwa mit Hilfe der gleichzeitigen holländischen Maler – sind die inneren Kräfte Liebermanns entbunden worden.

Seine ersten nach Holland in München entstandenen Lichtraumbilder, etwa die „Stopfende alte Frau“ von 1880 (Krupp), die „Schusterwerkstatt“ von 1881 (Berlin) sind so wenig pariserisch, so durchaus holländisch wie die Freilichtlandschaften bis hin zu den „Netzeflickerinnen“ (1887–1889, Hamburg).

Den reifen französischen Impressionismus hat Liebermann erst später kennengelernt; erst als er in seiner eigenen Art schon völlig gefestigt und von ihr unablenkbar geworden war. Er hat dann nicht mehr stilgestaltend, sondern nur erweiternd, erleichternd, lösend auf seine Anschauung und seine Technik gewirkt.

Wir wollen diese Entwicklung, die sich von der Darstellung des Vielen, nahe Gesehenen, auch bisweilen fast noch in der Art Menzels anekdotisch Vollgepackten, zum einfach Gesehenen, sachlich und frei Dargestellten vollzog, abgreifen, indem wir als Ausgangspunkt Menzels „Sonntag im Tuillerien-Garten“ (1867) nehmen, und daneben Liebermanns „Münchener Biergarten“ von 1883 und seine „Terrasse bei Jacob“ (Hamburger Kunsthalle, 1902–1903) stellen, oder die gleichzeitigen „Tennisspieler am Meer“.

Wie Liebermann auf der vollen Höhe seiner Kunst dem großen Wegbereiter Manet selbständig gegenübersteht, mag endlich der Vergleich von Manets „Landhaus in Rueil“ (1882) mit Liebermanns „Gartenterrassen seines Hauses in Wannsee“ zeigen. Das ist gewiß auch Freilichtimpressionismus, aber Freilichtimpressionismus eigenen Erlebnisses, eigener Technik, eigener Handschrift!

Der weltbezaubernden, weiblich warmen, schmeichelnden Form, dem farbigen Reichtum Manets – und grundsätzlich aller Franzosen – steht hier eine männliche, eine kühle und herbe Anschauung, eine nüchterne Farbigkeit gegenüber. Liebermanns Art zu malen hat etwas Aggressives, etwas durchaus Unsentimentales – was doch nicht empfindungslos genannt werden darf. Sie kennen ihn alle aus vielen bissigen, witzig-sarkastischen Anekdoten, in denen ein scharfer Geist aus einem reichen Schatz von Erlebnissen und persönlichen Beziehungen, Nachdenken und Gefühl, Lebenserfahrung und Menschenkenntnis die Summe zieht.

Alles das machte ihn zum geborenen Porträtmaler. In seinen zahllosen gemalten und radierten Bildnissen, unter denen, der ganzen Anlage dieses männlich unsentimentalen Künstlers entsprechend, die männlichen nach Zahl und Wert zweifellos vor den weiblichen den Vorrang haben, steht uns das Bild der Vorkriegs- und der Kriegszeit vor Augen: Staatsmänner, Gelehrte, Dichter, Kaufherren, Industrie- und Bankleute.

In dem schmalen, glasüberwölbten Atelier in Liebermanns Haus

in Berlin, das auf der einen Seite nach dem Pariser Platz und den Linden, auf der anderen Seite auf die Stadtlandschaft des Tiergartens blickt, sind alle diese Porträts in zahllosen Sitzungen entstanden.

Fast fühlt man sich in einem photographischen Atelier, wären nicht die Kunstwerke an den Wänden, in einem anschließenden engen Nebenraum die Regale, gefüllt mit Hunderten von Skizzenbüchern, wäre nicht der Maler selbst, wie ein Florettfechter mit dem Pinselrapier in der Rechten, vor- und zurück-springend, das Modell belauernd, überfallend, besiegend. Bis er nach vollendetem Werk das köstliche Wort sagen kann: „Wissen Sie, da hab ich Sie nun ähnlicher gemalt, als Sie sich selber sind.“

Man vergleiche Hegel: „In dieser Weise muß der Maler den geistigen Sinn und Charakter der Gestalt durch seine Kunst vor uns hinstellen. Gelingt das vollkommen, so kann man sagen, solch ein Porträt sei gleichsam getroffener, dem Individuum ähnlicher als das wirkliche Individuum selbst.“

Hier habe ich vor 21 Jahren einmal die langsame Entstehung eines Porträts vom ersten Anfang bis zum letzten Strich mit erleben dürfen und habe dabei in dem Schatz der Skizzenbücher gekramt. Dutzende allein mit Studien für das eine Gemälde des Uhlenhorster Fährhauses, und ich habe dabei erfahren, welche Summe von geistiger Arbeit, manueller Arbeit, dem Entstehen eines solchen Werkes vorangeht, von dem der „Kunstfreund“ meint, sein kleiner Sohn könne das auch und vielleicht noch besser.

Schon sein um 21 Jahre späteres Geburtsjahr begründet für Max Slevogt (1868–1932) ein anderes Verhältnis zum Impressionismus. Was der Ältere in jahrzehntelangem Ringen aus eigenem für sich gewinnen mußte, war dem Jüngeren schon tragendes Lebenselement. In Landshut in Bayern geboren, aber in Würzburg und der Rheinpfalz, der Heimat der Mutter, aufgewachsen, von 1885 bis 1890 in München bei W. v. Diez, 1899 auf der

Académie Julien in Paris, in Holland tief von Rembrandt beeindruckt, erfolgt der Durchbruch zur hellen Lichtmalerei doch erst um die Jahrhundertwende in Berlin, das um diese Zeit durch die in der Sezession gesammelten Kräfte aus allen Teilen Deutschlands die ältere Kunststadt München zu überflügeln beginnt.

Slevogt wird in diesen ersten Jahren des neuen Jahrhunderts eine Art Gegenpol zu Liebermann, dessen nüchterner, männlicher Strenge und koloristischer Sparsamkeit er mit der leichten Grazie des süddeutsch-bayrisch-pfälzischen Blutes, mit einer viel feiner differenzierenden Pinselführung, einer sehr viel reicherer, blitzenden und funkelnden Farbigkeit entgegentritt.

Wie in den Franzosen, vor allem in Renoir, aber auch in Monet und Sisley, das Pariser Rokoko wieder lebendig wird, so hat Slevogts Malerei und sein reiches graphisches Werk die nächste Wahlverwandtschaft zum Würzburger Rokoko. Sie macht ihn zu einem glänzenden malerischen Interpreten Mozartscher Musik, Mozartscher Dramatik in ihrer unvergeßlichen Verkörperung durch Francesco d'Andrade. Innerlich ist der Maler wohl nie in Berlin heimisch geworden. Aus der märkischen Nüchternheit zog es ihn immer nach dem Süden in die Rheinpfalz und weiter, über das Meer nach Ägypten, dessen flimmernde, schattenlose Sonnentrunkeneheit er malerisch wie einen Märchentraum gemalt hat. Von dieser Sonnentrunkeneit ist schon das frühe Gemälde „Maximilianeum“ (1899) erfüllt. Slevogt sieht es wie den Trokaderopalast in Paris, und er faßt die flüchtige Bewegung der trabenden Pferde, des Publikums, in seiner „Trabrennbahn“ (1907) so, daß man an die Jockey- und Rennbilder von Degas erinnert wird.

Und wir alle haben ja in jenen Jahren die Welt so zu empfinden und das heißt so zu sehen gelernt, wie die Künstler sie uns zu empfinden und zu sehen gelehrt hatten. Unvergeßlich bleibt mir die Sonnenerfülltheit und Glut eines heißen Sommertags – der Stunde, wenn in Berlin der Asphalt weich wird, wie Lichnowsky sagte – mit einem Blick über die Linden und den Opern-

platz hin zum Schloß mit seinen vor unendlich tiefem, seidenblauem Himmel flatternden Fahnen.

In solchem, die Konturen überflutendem, alle körperliche Schwere und Gebundenheit lockerndem und lösendem Licht steht Slevogts „Mann mit Papagei“ (1907) und sein „Württembergischer Dragoon-Offizier zu Pferde“ (1902), wo Liebermann, Trübner, Uhde den Effekt des durch Baumlaub zerstreuten oder zersplitternden Lichts, den Effekt flirrender Sonnenflecke lieben.

Es gibt in Halle im Museum ein ganz kleines, jetzt leider aufgelöstes und in einzelne Blätter zerschnittenes Skizzenbuch, in dem ein ganzes Ideenbündel von „Don Juan-d'Andrade“-Kompositionen zusammengefaßt ist, die dramatische Szenenfolge des musikalischen Dramas mit leicht aquarellierte Bleistiftskizzen begleitend – alles während einer Theaterprobe aufs Papier geworfen. Der „Weiße d'Andrade“ (1902) in Stuttgart, der Moment des Champagnerliedes, der zunächst im Jahre 1902 auf der Frühjahrssausstellung der Berliner Sezession erschien, der Schwarze d'Andrade im Kronprinzenpalais sind die einzigen zu großen Gemälden ausgereiften Werke, die wir dem Rausch dieser Probe verdanken.

Diese Rollenporträts sind Historiengräber von großem Gehalt. Anders im Temperament, leichter beschwingt, von einer schon fast an das Virtuosenhafte streifenden Bravour des malerischen Vortrags, doch an Qualität des Stils Manets „Faure als Hamlet“ (Hamburg) wohl an die Seite zu stellen.

Ist Liebermann Maler der Männer, so wird Slevogt Maler der Frauen – vielmehr der Damen der großen Berliner Bourgeoisie. Trotzdem ziehe ich es vor, Ihnen als Probe seiner Bildnismalerei das Porträt des Freundes „Professor Voll“ (1911) zu zeigen, von dem schon einmal die Rede war, weil Sie die Möglichkeit gewinnen sollen, in diesem Falle wieder die Grazie, die Durchsichtigkeit, die Helle und die Leichtigkeit der malerischen Behandlung am Original in unserer Kunsthalle selbst zu sehen.

In Slevogt kulminiert der deutsche Impressionismus, er zieht die

letzten Konsequenzen aus den Prinzipien des Stils – so weit, daß man sagen darf, in einzelnen seiner Gemälde ist Lichtführung, Lichtbehandlung, Auflösung des Menschlichen in das Übermenschliche der Atmosphäre fast schon überspitzt, wie im Freilichtbildnis (1903) in Halle.

Von hier aus führt kein gerader Weg mehr aufwärts, aber die Gefahr der Akademisierung, der Veräußerlichung droht. –

Lovis Corinths (1858–1925) Leben als Mensch und Künstler verläuft zwischen den beiden Selbstbildnissen von 1896 und 1920, die ich hier nebeneinanderstelle: von der schweren, ostpreußisch-bajuwarischen Kraft erster Männlichkeit zu der durch Krankheit und überreiches Lebenswerk ausgeglühten und in ihrer Versunkenheit und Zerstörung doch so ergreifenden Einsamkeit des letzten Lebensjahres.

Corinth bringt ein neues Element hinzu: mythologische, märchenhafte Phantastik, expressive Gestaltung, heroische Motive mit der im ganz anderen Sinne erfundenen Technik gestaltet. So die „Versuchung des hl. Antonius“ (1908) oder die „Totenklage“ vom gleichen Jahr in Hannover. Der Rahmen, den Slevogts naives Talent rein füllt, wird von Corinth gesprengt.

Es ist bezeichnend und in diesem inneren Verhalten des Künstlers begründet, daß er, als die Berliner Sezession zerfiel, eine Zeitlang wenigstens glaubte, der Führer der jungen Generation sein zu können. Es gibt einige späte Landschaften, ganz späte Stillleben von Corinth, die schon jenseits seiner vorgezeichneten Lebensgrenzen, jenseits seiner selbst entstanden zu sein scheinen. Er leuchtet mit ihnen in eine neue Welt hinüber, die ihm zu beherrschen doch nicht mehr gegeben war.

Eine neue Jugend hatte indessen neue Fackeln entzündet.