

Kunst als Erscheinung

Liebermanns Äußerungen zu Künstlern seiner Sammlung

WERNER BUSCH

Max Liebermann konnte gut und überzeugend über sein Metier schreiben, allerdings ohne den Anspruch, eine systematische Kunsttheorie zu liefern. Seine Artikel sind zumeist Gelegenheitsprodukte und umkreisen Grundgedanken künstlerischer Tätigkeit. Wie kommt es von der Anschauung zum künstlerischen Niederschlag? Das Anschauungserlebnis, der Ausgang von der Naturerfahrung, ist ihm unverzichtbar, und so kämpft er zeit seines Lebens gegen das Mißverständnis der Kritik, seine Naturbefolgung münde in bloßen plumpen Naturalismus oder, bezogen auf sein späteres Werk, erschöpfe sich in reiner Optizität, bleibe, noch dazu in flüchtiger Form, an der Oberfläche der Dinge haften. Noch und noch ist es ihm darum zu tun, einsichtig zu machen, daß die Orientierung an der Wirklichkeit das Wahrgenommene nicht wie in einem Spiegel reproduziere, sondern daß es sich um einen künstlerischen Prozeß handle, die Wirklichkeit mit den Mitteln der Kunst zu transzendieren, und somit um das Resultat subjektiver Brechung. Um dies immer wieder anders fassen zu können, sucht er sich seine Gewährleute, in der Theorie wie in der Praxis.

Die wichtigsten sind schnell genannt. Allen voran Goethe, dessen Äußerungen zum Verhältnis von Kunst und Natur sentenzenartig Liebermanns Schriften durchziehen. Er hat *Dichtung und Wahrheit* sorgfältig gelesen, greift aber auch auf Goethes *Maximen und Reflexionen* oder auf dessen Gespräche mit Eckermann zurück. Dann Konrad Fiedler, dessen *Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* 1887, und Adolf Hildebrand, dessen *Problem der Form* in der dritten endgültigen Fassung 1903 erschienen ist. Daß Liebermann ihn sofort gelesen hat, zeigt der Rekurs auf Hildebrands Formbegriff in seinem Beitrag über *Zwei Holzschnitte von Manet* von 1905.¹ Während Goethe, Fiedler und Hildebrand in der Forschung als Liebermannsche Referenz durchaus genannt werden, wird eine weitere deutschsprachige Quelle überraschenderweise nicht erwähnt, dabei handelt es sich bei dem Autor um die einzige namentlich genannte Person in Liebermanns Hauptschrift, der aus vier Beiträgen bestehenden Sammlung *Die Phantasie in der Malerei*, in der endgültigen Fas-

sung 1916 publiziert, ohne die beiden letzten Beiträge bereits 1904 zugänglich. Im frühen Teil spricht Liebermann von seinem Freund Trübner und einer seiner Äußerungen.² Da, wie zu zeigen sein wird, in unmittelbarer Nachbarschaft zu dieser Nennung weitere Gedanken Trübners von Liebermann aufgegriffen werden, ist es offensichtlich, daß er die 1898 in Frankfurt publizierte Schrift *Die Verwirrung der Kunstbegriffe. Betrachtungen* von Wilhelm Trübner zu Rate gezogen hat.

Bei den französischen Autoren, auf die er sich stützt, ist es bezeichnenderweise vor allem Delacroix mit seinem *Journal*, das Liebermann bereits in Paris 1896 in der französischen Ausgabe von Paul Flat von 1893–1895 hat zur Kenntnis nehmen können. Zur Zeit der Abfassung der *Phantasie* stand ihm aber auch die 1903 bei Paul Cassirer in Berlin erschienene deutsche Übersetzung zur Verfügung. Spät, 1933, übersetzt Liebermann eine Passage von Paul Valéry, weil er in ihm einen Verwandten im Geiste sah. Man wüßte gern, ob er den einen oder anderen der verstreuten Aufsätze von Valéry zu Degas zuvor rezipiert hat, denn Valérys Sammlung *Degas, danse, dessin* erschien erst 1936. Manche Lese Frucht zitiert Liebermann mehrfach, weil sie seine Grundüberzeugungen auf den Punkt bringt, so Bemerkungen von Dürer oder Rembrandt. Auch sie konnten ihm aus unmittelbar zeitgenössischen Publikationen geläufig sein, was deutlich macht, daß Liebermann den Buchmarkt sorgfältig im Blick hatte. Dürers schriftlicher Nachlaß ist von Konrad von Lange und Franz Fuhse 1893 in Halle herausgegeben worden, und die uns im Folgenden interessierende Rembrandtsche Bemerkung wird von Houbraken überliefert, dessen *Groote Schouburgh* von 1718 Cornelis Hofstede de Groot in den Quellschriften zur holländischen Kunstgeschichte, Band 1, 1893 kommentiert hat. Das gemeinte Zitat findet sich aber auch in der frühen Rembrandt-Literatur. Hilmar Frank hat deutlich gemacht, daß Liebermann seine Feder besonders gespitzt hat, wenn es um die Abwehr konservativer, nationalistischer, ausdrücklich gegen die internationale Moderne gerichteter Schriften ging, besonders im Falle von Momme Nissens Pamphleten von 1900/1901 und vor allem Carl Justis Vortrag vom 9. Juli



DEGAS

MIT einem Leichtsinne, den ich leider nicht einmal mit meiner Jugend entschuldigen kann, hatte ich die Aufforderung der Redaktion des Pan ein paar Zeilen über Degas zu schreiben, angenommen. Ich glaubte, daß die Uebersetzung des Redner mache und daß Verstand und guter Sinn mit wenig Kunst sich selber vortrage. Auch das Fontane'sche Wort „die einfältige dumme Kalk trifft immer das richtige Graß“ fiel mir ein.

Gar zu bald merkte ich aber, daß die Sache doch nicht so leicht sei, und daß ich die Erzeugnisse meiner neuen Kollegen, der Herren von der Feder, gewaltig unterschätzte hatte.

Auch glaube ich, daß es kaum einen Künstler giebt, dessen Werten schwerer in Worte zu fassen ist, als das des Degas. Die Vorzüge von Menzel z. B. kann man fast mathematisch beweisen: seine Meisterschaft in der Beherrschung des Materials, seine unendliche Kunst; jeder Technik, dem Holzschnitt, der Lithographie, der Feder- oder Bleistiftzeichnung, das Acutierete an Ausdrucksfähigkeit abzugewinnen; das Genie, mit dem er das Zeitalter Friedrich des Großen uns veranschaulicht hat, wie er auf einen Raum von 12 cm — die Illustrationen zu den Werken des großen Königs durften dieses Maß nicht überschreiten — ihn und seine ganze Zeit verkörpert

hat; seinen beißenden Witz und die unerbittliche Wahrheit, womit er Menschen, Tiere und Landschaft schildert; sein riesiges Wissen und Können und seinen ebenso riesigen Fleiß.

Nichts von alledem bei Degas. Mit dem Verstand ist ihm nicht beizukommen. Es ist eine rein sinnliche Kunst, die nicht zu verstehen, sondern nur zu empfinden ist.

Nichts Positives — nur Suggestives. Nach akademischen Begriffen kann er weder zeichnen noch malen; statt tiefer philosophischer Ideen, bringt er das Leben der Tänzerinnen, der Putzmacherinnen, der Jockeys auf die Leinwand — kurz das Allertriviale.

Auch fehlt ihm jede offizielle Bestätigung für seine Größe. Er hat weder Titel noch Orden — den einzigen der ihm je angeboten wurde, die Ehrenlegion, lehnte er ab — noch kann er, wie der selbige Meissonier oder der noch lebende (aber längst tote) Gérôme den Beweis für seine Unsterblichkeit durch seine Zugehörigkeit zum Institut — die 40 sind bekanntlich alle unsterblich — erbringen. Ja sogar vor noch nicht 2 Jahren petitionierten die Akademiker beim Minister — es war natürlich in Frankreich — daß Degas' Werke nicht im Luxemburg aufgenommen würden.

Und trotzdem werden kaum eines lebenden Malers Bilder so teuer bezahlt wie die von Degas. In New-York wie in

(193)

29

1 Max Liebermann: *Degas*, in: Pan 4, 1898, H. 3

1902 mit dem ostentativen Titel *Amorphismus in der Moderne*.³ Liebermann hat Justi 1932 frontal angegriffen, in ungewöhnlicher Schärfe, ihm warf er völlige Ignoranz vor.⁴

Liebermanns Helden in der Malerei waren auf deutscher Seite Leibl, Menzel und Blechen – wenn auch über Liebermanns Vorbehalte Menzel gegenüber, bei aller Bewunderung, gesprochen werden muß –, auf französischer Seite Degas und Manet, etwas weniger ausgeprägt Millet und Monet. Er hat über alle diese geschrieben, spät, 1930, selbst über Cézanne mit erstaunlichem Verständnis, als er Joachim Gasquets Cézanne-Buch gelesen hat.⁵ Dies mag in etwa Liebermanns Inspirationsfeld für sein Nachdenken über Kunst beschreiben.

Im Folgenden seien vier Schriften von Liebermann etwas genauer betrachtet: der frühe Aufsatz über Degas von 1898, der in seinem Bekenntnis einigermassen erstaunlich ist und bereits ein Gutteil der Gedanken für die folgenden Überlegungen bereithält, dann die Hauptschrift *Die Phantasie in der Malerei* von 1904–1916, die Abhandlung über Menzel von 1921, in der er in der Abgrenzung von Menzel seine Position stärkt, und schließlich sein 1922 in *Kunst und Künstler* erschienenes »Credo«, weil es in geraffter Form seine Grundanschauungen noch einmal zusammenfaßt.

Der Aufsatz zu Degas von 1898 ist so etwas wie Liebermanns Erstling, er ist noch ein wenig unsicher, die Begriffe

haben sich noch nicht gefestigt, obwohl die Ausrichtung sich in Zukunft nicht mehr ändern wird (Abb. 1). Um Halt zu gewinnen, nutzt er einerseits Weisheiten vergangener Größen und versucht andererseits Fehleinschätzungen durchaus von ihm geschätzter Vorläufer zu verstehen. Degas, so argumentiert Liebermann, sei mit dem Verstand nicht beizukommen. Seine rein sinnliche Kunst sei nur zu empfinden. Das bringt er auf folgenden Nenner: »Nichts Positives – nur Suggestives«.⁶ Aus der Lektüre seiner späteren Verlautbarungen wird man diese Gegenüberstellung wie folgt begreifen müssen: Nichts Positives, das meint nichts auf die Bedeutung eines Gegenstandes Konzentriertes, keine Bilderzählung mit wie auch immer beherrschendem Inhalt, nichts Abgeschlossenes, das in seiner geschlossenen Form den Anspruch auf Objektivität stellt oder auf Vermittelbarkeit von vorgängigem Sinn. Und mit dem Suggestiven ist das bloß Andeutende, im Stadium der Entstehung Verbliebene, Vorläufige und damit Subjektive gemeint, dem wir, angeregt durch seinen nicht auf Vollendung zielenden Status, nachspüren können, ohne dabei auf ein endgültiges Ziel hingeführt zu werden. So sehen wir das Bild als Bild, obwohl es von der Natur seinen Ausgangspunkt genommen hat, aber es ist eine Natur, wie, in diesem Falle, Degas sie gesehen hat.⁷ Diesen Gedanken vom künstlerischen Ich als dem Filter des Wahrgenommenen, als dem Ort der Naturtransformation, wird Liebermann später in seinem prozessualen Charakter weiter verfolgen. Hier bleibt es bei der Feststellung.

Liebermann kennt den französischen Vergleich der Kunst von Degas mit der Momentfotografie, betont das nur auf den ersten Blick Unkomponierte seiner Bilder, dem dann doch eine genaue Bildstrategie zugrundeliegt.⁸ So ist Degas' Ausgangspunkt nicht Naturkontemplation, sondern der Versuch, das Naturleben in seinen plötzlichen Wendungen zu ergreifen und diese transitorische, punktuelle Erfahrung mit bildnerischen Mitteln festzuhalten, nicht durch Fixierung in Linienform, sondern durch bloße helle oder dunkle Flecken.⁹ Der seit Leonardo geläufige Topos, daß in der Natur sich keine Linien finden, ist Liebermann ganz offensichtlich bekannt. Der novelistische Inhalt der Bilder Degas' ist in Form und Farbe transferiert.¹⁰ Noch ist Liebermann nicht zu einem wirklichen Verständnis der Kunst Manets vorgedrungen, er spielt Degas gegen ihn aus: »Im Gegensatz zu Manet, der nur »ein Stück Natur durch sein Temperament gesehen«, gibt, malt Degas Bilder«.¹¹ Den berühmten Satz Zolas wird Liebermann später auf andere Weise verstehen.¹² Hier reduziert er Manet noch weitgehend auf ein bloßes Optizitäts-Interesse, sieht dessen besonderen gestalterischen Anspruch noch nicht. Insofern ist seine Reflexion über Fehltritte seiner verehrten Vorläufer Schadow und Menzel im Bewußtsein eigener Unsicherheit im Urteil nur konsequent. Menzels Blindheit impressionistischen Bildern gegenüber, die sich in groben Beschimpfungen dieser Kunst niedergeschlagen hat,¹³ obwohl er doch, wie Liebermann nachdrücklich betont, seine berühmten Ölskizzen der 1840er Jahre

verwandten Problemen gewidmet hat, macht Liebermann nachdenklich. Im Moment hat er als Erklärung nur parat, daß niemand über seinen Schatten springen kann; später, in seinem Menzel-Aufsatz von 1921, wird er nach tieferen Gründen suchen und Menzels besondere Form der Befolgung der Naturvorbilder in Anschlag bringen. In Schadows Ablehnung des Menzelschen Friedrich-Buches – er sah nur Griffonagen und Kritzeleien¹⁴ – erkennt Liebermann schlicht ein Generationsproblem. Jeder sei seiner Zeit verhaftet, könne das Neue im Naturzugriff der jüngeren Generation nicht sehen. Zum Schluß versucht Liebermann, Degas' historischen Ort zu bestimmen: Manet habe den Weg urbar gemacht, Degas dagegen sei auf diesem Wege fortgeschritten und dahin gelangt, wohin alle Kunst strebe: zum Stil.¹⁵

Ohne daß es weiter ausgeführt würde: dahinter zeichnet sich Goethes Stilbegriff ab, wie er vor allem in dessen Abhandlung *Einfache Nachahmung, Manier, Stil*¹⁶ entfaltet wurde. Stil, so wird Liebermann wenig später, 1901, im Aufsatz über seinen niederländischen Freund Jozef Israëls am Beispiel demonstrieren, hat nichts mit der Befolgung der Manier vergangener Künstler zu tun: »Es ist ein Unsinn, einen Bismarck malen zu wollen, der wie von Rembrandt oder Velázquez gemalt aussieht.«¹⁷ Das ist offensichtlich ein ganz direkter Angriff auf den vom Publikum geschätzten Malerfürsten Franz von Lenbach und seine bloße Kunstfertigkeit, die sich nicht den der Gegenwart aufgegebenen Problemen der Malerei stellt, was, wie Liebermann weiß und im Degas-Aufsatz nachdrücklich betont, bei einem Künstler, der diese Probleme zu seinem Thema macht, zur Verkennung durch das Publikum führt.¹⁸ So ist dieser erste Aufsatz ein Bekenntnis zur *modernité*, auch zur Internationalität der Kunst und eine indirekte Stellungnahme gegen beschränkten Nationalismus. Damit ist Position bezogen, sie gilt es für Liebermann im Folgenden zu entfalten.

Seinem Hauptwerk zur *Phantasie in der Malerei* von 1904–1916 stellt Liebermann ein Goethesches Motto voran, das seine Grundüberzeugungen bündelt, Liebermann selbst hat ihm immer wieder neue Fassungen gegeben. Es lautet: »... daß das Studium der Natur und die Erfindungen der Phantasie im Nachahmen das Bleibende in allem sei ...«.¹⁹ Wir können dieses Motto durch eine Passage aus Goethes Gesprächen mit Eckermann ergänzen, die Liebermann an anderer Stelle zitiert: »Es gibt indes wenige Menschen, die eine Phantasie für die Wahrheit des Realen besitzen.«²⁰ Goethe ergänzt dies wenig später mit der Bemerkung: »Und dann gibt es wieder andere, die durchaus am Realen kleben und, weil es ihnen an aller Poesie fehlt, daran gar zu enge Forderungen machen.«²¹ Hier wird über den künstlerischen Prozeß der Wirklichkeitsaneignung gesprochen. Das Reale, die Wirklichkeit, ist der unverzichtbare Ausgangspunkt. Setzt die Nachahmung ein, meldet sich die Phantasie zu Wort und führt zu künstlerischen Erfindungen, die jedoch ihre Bindung an die Natur nicht aufgeben. Das paraphrasiert Liebermann sofort, indem er bemerkt: »die Phan-

tasie des Malers liegt nicht ... in der Vorstellung von der Idee, sondern in der Vorstellung von der Wirklichkeit.«²² Dies sieht er wiederum von Goethe auf den Punkt gebracht: »Der Geist des Wirklichen ist das wahrhaft Ideelle.«²³ Da sich in diesem Satz Liebermanns Vorstellungen verdichten, zitiert er ihn in seinen Schriften mehrfach. In der Anschauung wird das Wirkliche im Künstler zum Wirklichkeitsbesitz, entäußert im künstlerischen Prozeß bringt es seine Wahrheit zum Vorschein. Wodurch? Dafür findet Liebermann verschiedene, einander ergänzende Antworten. Wenn er im Vorwort zur zweiten Auflage von 1916 sagt, daß alles Bleibende in der Kunst Natur sei, dann spezifiziert er dies, indem er betont, daß damit nicht die ihn umgebende, sondern seine eigene Natur gemeint sei.²⁴ An anderer Stelle: »Der Inhalt der Kunst ist die Persönlichkeit des Künstlers.«²⁵ Der Wirklichkeitsbesitz wird durch den Phantasieanteil zu Eigenem transformiert. Dies ist jedoch kein reiner Bewußtseinsakt, sondern etwas im Machen sich Ereignendes, dem man auf »psychologisch-empirischem Wege nachspüren«²⁶ kann. Daran gibt es für ihn keinen Zweifel: »Die Erfindung des Malers beruht in der Ausführung.«²⁷ »Die Technik projiziert die künstlerische Phantasie auf die Bildfläche und diese Projektion ist die Kunst.«²⁸ Liebermann weiß nur zu gut, daß das griechische »techne« zugleich auch Kunst bedeutet.²⁹

Allerdings: Durch die Form gewordene Phantasie wird der Künstler zum Überwinder der Technik, denn in der Form scheint die Idee auf und bringt das Gemachte zum Verschwinden. Dieser Idealismus unterscheidet sich vom akademischen insofern, als der Ideenbegriff nicht auf das Konzept des Werkes, auf den hinter dem Werk stehenden tieferen Sinn bezogen ist, sondern auf das Werk in seiner Gemachtheit selbst. Nicht ein Sinn ist eingelöst, sondern nicht gänzlich zu benennender Sinn ereignet sich in jeder Betrachtung des Werkes von Neuem. An anderer Stelle wird dies als eine Form der Verlebendigung begriffen.³⁰ Und diese Form der Verlebendigung ist mitnichten an den Status formaler Vollendung, wie in der klassischen Tradition, gebunden, sondern im Gegenteil, sie zeigt sich nur in dem Werk, das im Werden belassen wurde und so den Anteil des Betrachters an seiner Fortschreibung herausfordert. Dies erklärt Liebermanns mehrfachen Rekurs auf Rembrandt und Delacroix. Aus Houbrakens *Groote Schouburgh* von 1718 kennt er die für Rembrandt überlieferte Bemerkung, ein Werk sei vollendet, »sobald der Künstler ausgedrückt hat, was er hat ausdrücken wollen«.³¹ Zu ergänzen wäre: und dies kann schon in einem relativ frühen Zustand erreicht sein. Die Forderung der Öffentlichkeit nach dem vollendeten Werk, was ganz praktisch auch einen geschlossenen, geglätteten Farbkörper verlangt, macht den Künstlern früh Probleme. Constable, der im Werk den »mood«, die besondere momentane Gestimmtheit des Künstlers, bewahren will, kommt zunehmend mit dem sich hinziehenden längeren Malprozeß für seine Ausstellungsbilder nicht zurecht – der »mood« ist über einen längeren Zeitraum nicht zu bewahren, die Gestimmtheit wechselt, und so malt er

an den Bildern immer weiter, kann den Punkt der Vollendung nicht mehr bestimmen. Freunde rieten, man solle ihm die Bilder wegnehmen, denn selbst nach der Präsentation in der Jahresausstellung der Royal Academy arbeitete er daran weiter.³²

Delacroix hat das Problem in einem langen Stoßseufzer zum Ausdruck gebracht, und Lieberman zitiert ihn damit in paraphrasierter Form wiederum mehrfach. Daß Lieberman bei der Abfassung des *Phantasie*-Aufsatzes die bei Bruno Cassirer 1903 erschienene Übersetzung von Delacroix' *Journal* neben sich liegen hatte, wird schon im ersten Satz der 1904 formulierten Einleitung deutlich, der direkt auf Delacroix' Tagebuch Bezug nimmt. Liebermanns Bemerkung zur Frage der Vollendung lautet: »Weshalb ist denn oft die flüchtige Skizze vollendeter als das fertige Bild? Weil die in ein paar Stunden entstandene Skizze von der Phantasie erzeugt ist, während die wochen-, ja monatelange Arbeit am Bild die Phantasie ertötet hat ... Nur das unter dem frischen Eindruck der momentanen Phantasie flüssig ineinander gemalte Stück hat inneres Leben.«³³ Delacroix' Formulierung macht deutlich, daß er die Quelle für Liebermanns Kommentar gewesen ist: »Der Künstler, mit sich selbst im Studio allein, wird zu Anfang von seinem Werk inspiriert und von dem höchsten Vertrauen, das allein Meisterwerke hervorbringt, getragen; er kommt von ungefähr dazu, seinen Blick nach draußen auf die Bühne zu werfen, auf der es beurteilt werden wird, und auf seine Richter, die es erwarten, sobald seine Hitze abgekühlt ist. Traurig schaut er auf sein Werk zurück. Zuviel Verachtung erwartet sein keusches, aus dem Enthusiasmus geborenes Kind ... Er modifiziert es, verdirbt es, überarbeitet es; all dieses Zivilisieren und Glätten, nur um nicht zu mißfallen.«³⁴ Und an anderer Stelle: »Man muß ein Bild immer ein bißchen verderben, um es zu Ende zu bringen. Den letzten Strichen, die den Einklang zwischen den Partien herstellen sollen, fehlt die Frische. Man darf vor dem Publikum nur erscheinen, wenn man all die glücklichen Nachlässigkeiten ausgemerzt hat, welche die Leidenschaft des Künstlers sind.«³⁵

Nun ist Liebermann durchaus bewußt, daß zwar auch einem Nicht-Künstler Phantasie gegeben sein kann, doch über gestaltende Phantasie, so Liebermann, verfügt nur das künstlerische Genie.³⁶ Auf diese für Liebermanns Konzept unverzichtbare Vorstellung bringt ihn der Goethesche (auf Shaftesbury fußende) Platonismus, genauso wie Dürers Vorstellung vom Künstler, der »inwendig voller Figur« ist und diese Gabe benutzt, um »allweg etwas neues durch die Werk auszugießen«.³⁷ Auch bei Dürer schließt sich an diese vom Florentiner Neoplatonismus geprägte Inspirationsvorstellung, die ihm seine Nürnberger Humanistenfreunde vermittelt hatten, der Gedanke an, daß das Genie sich bereits in der flüchtigen Andeutung zeigt und nicht das bis ins Letzte ausgeführte Werk braucht, um sich zu beweisen: »Daraus kommt, daß mancher etwas mit der Feder in einem Tag auf einen halben Bogen Papier reißt ... das wird künstlicher und besser denn eines anderen großes Werk, daran

derselbe ein ganzes Jahr mit höchstem Fleiß macht. Und diese Gabe ist wunderbar.«³⁸ Entsprechend hat Liebermann schon im Vorwort, etwas schwer verständlich, geschrieben: Er als Maler gehe von der Anschauung aus und insofern interessiere ihn nur die gestaltende Phantasie, die schöpferische Phantasie dagegen sei eine Setzung, sie resultiere aus göttlicher Eingebung, dem sei nur mit dem reinen Denken beizukommen, darauf will er sich nicht einlassen, zugänglich sei ihm nur die Vorstellung von der gestaltenden Phantasie.³⁹ Später wird er weniger Skrupel haben und den Geniebegriff freier verwenden, auch direkter von der Autonomie des Werkes sprechen. Überhaupt hat er mit dem Phantasiebegriff noch gewisse Schwierigkeiten. Er möchte eher an die griechische Wortbedeutung von »phainomenon« anschließen, was Erscheinung bedeutet.⁴⁰ Auch was den Erscheinungsbegriff angeht, verdankt er Goetheschen Vorstellungen am meisten, er ist aber offenbar auch von seiner Hildebrand-Lektüre geprägt.⁴¹ Erscheinung ist nicht allein das Wahrgenommene, sondern die im Künstler entstehende Vorstellung vom Wahrgenommenen.⁴² Die Formvorstellung ist ein Fazit aus den Erscheinungsweisen, heißt es bei Hildebrand.⁴³ Erscheinungen sind Ausdrucksbilder. So könnte man sagen, die Erscheinungen erzeugen Phantasiebilder, die sich im Prozeß des Machens konkretisieren. Darum Liebermanns einfache Feststellung: »Wir malen nicht die Natur, wie sie ist, sondern wie sie uns erscheint.«⁴⁴ Das geht letztlich wieder auf Goethe zurück, der laut Liebermann an Schiller schreibt: »Die Kunst muß immer im Bereiche der Erscheinungen bleiben.«⁴⁵

Liebermann schwankt ein wenig, was den Phantasiebegriff angeht; häufig setzt er an seine Stelle auch den Geistbegriff, und hier folgt er offensichtlich seinem Freund Trübner, der schreibt, in Wahrheit liege der Geist in der künstlerischen Darstellungsweise⁴⁶ – also auch Trübner vermeidet den klassischen Ideenbegriff einer vorgängigen Konzeption und sieht den Geist sich im Prozeß der Gestaltung ereignen. So heißt es auch bei ihm: »Der rein künstlerische Geist ist allein im künstlerischen Können.«⁴⁷

Letztlich fußen Trübners wie Liebermanns Vorstellungen auf Fiedlers umfangreicher Abhandlung *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* von 1887. Denn Fiedler sieht ausdrücklich geistige Vorgänge von Vorgängen im körperlichen Organismus abhängig, das schlage sich in den Ausdrucksbewegungen nieder.⁴⁸ So spricht auch er, wie Liebermann, bei der gestaltenden Phantasie von einem psychophysischen Vorgang.⁴⁹ Das künstlerische Wirklichkeitsbewußtsein kann nach Fiedler – und diese Differenz versucht auch Liebermann mit der Unterscheidung von gestaltender und schöpferischer Phantasie zu markieren –, »durch kein Denken jemals erreicht werden«.⁵⁰ Denn das künstlerische Wirklichkeitsbewußtsein, sein Phantasievermögen, wie Liebermann sagen würde, ist an Naturanlagen gebunden.⁵¹ Man hat es oder man hat es nicht. Der Stoff, schreibt Fiedler, wird im Prozeß des Machens zum Naturausdruck gefügig

gemacht, von »formender Behandlung« ist die Rede.⁵² Das klingt bei Liebermann nicht viel anders. In seinem »Credo« von 1922 lautet die Formulierung: »... künstlerisch ist nur die lebendige Form, die vom schöpferischen Geist gezeugt ist.«⁵³ Die gewisse Inkonsequenz in der Verwendung des Begriffs vom Schöpferischen sollte nicht stören – das »Credo« ist direkter. Es heißt dort auch: Jedes Bild als Kunstwerk sei ein Vorstellungsbild, das bloße Wahrnehmungsbild dagegen nur eine Fotografie.⁵⁴ So wiederum auch Hildebrand, der allerdings nicht von der Fotografie, sondern vom Panorama spricht.⁵⁵ Dagegen wird die Fotografie als Antithese zur Kunst nachdrücklich von Trübner ins Spiel gebracht.⁵⁶ Erst das Umändern der Natur, schreibt Trübner ganz in Liebermanns Sinn, bewirke eine Art von Stilisierung, und mit ihr beginne die Kunst.⁵⁷ Und so kreisen sie alle, Goethe, Fiedler, Hildebrand und Trübner und Liebermann um den Prozeß des Formniederschlags auf der Basis von Vorstellungsbildern und sehen allein darin die Kunst entstehen.

Wenige Worte zum Schluß zu Liebermanns Menzel-Aufsatz von 1921. Denn in Menzel sieht Liebermann einerseits einen unmittelbaren Vorläufer, andererseits aber eine zu überwindende Position verkörpert. In diesem Artikel ist Liebermann nicht frei von den glänzend geschriebenen Überzeugungen Julius Meier-Graefes in dessen extrem einflußreichem Buch *Der junge Menzel* von 1905, das 1906 gleich noch einmal erschien. Meier-Graefe möchte Menzel »retten«, erklärt ihn aufgrund seiner Ölstudien der 1840er Jahre, mit dem *Balkonzimmer* im Zentrum, zum Proto-Impressionisten, sieht ihn wegen der von ihm selbst so empfundenen Fronarbeit der frühen lithographischen Auftragswerke bis in sein Spätwerk von einem unheilvollen Zwang zu kleinteiliger Genauigkeit geprägt, die freie Entfal-

tung verhindert habe.⁵⁸ Auch Karl Scheffler, den Liebermann direkt zitiert, vertritt diese Position.⁵⁹ Dem folgt Liebermann in Teilen, doch schaut er genauer hin. Das lithographische Frühwerk weiß er durchaus zu würdigen als einen unorthodoxen, aber höchst erfolgreichen Feldzug im Bereich des Wirklichen, bei dem Motive – Liebermann meint wohl vor allem transitorische Motive – erschlossen werden, die zuvor in der Kunst kein Vorkommen hatten.⁶⁰ In Menzels Malerei dagegen wirke die Addition der Wirklichkeitspartikel bemüht. Menzel verbiete sich, über die Gegenstandsfixierung zu freier Malerei vorzudringen. Nachdenklich macht ihn allerdings Degas' Begeisterung für Menzels in Paris ausgestelltes *Ballsouper*,⁶¹ eines von Menzels »Wimmelbildern«, die Liebermann in ihrer Ausführlichkeit eher für mißlungen hielt – bei aller Bewunderung für den Wirklichkeitszugriff. Menzel habe sich selbst Zügel angelegt, sei nur in den Ölskizzen der 1840er Jahre so weit gekommen, daß die Form den Inhalt auflöse, ohne Rest.⁶² Menzels malerische Werke blieben vom Gegenstand bedingt. Und diese Bedingtheit, so können wir Liebermanns Credo zusammenfassen, gelte es zu überwinden, um zu wahrer Kunst vorzudringen. Er fragt sich, ob Menzel durch die Fotografie verdorben worden sei⁶³ und ob seine Fixierung auf kleinteilige gegenständliche Genauigkeit im Alter starrsinnige Formen angenommen habe. Liebermanns große Vorbilder dagegen, Tizian, Velázquez, Rubens, Rembrandt und Frans Hals hätten gerade in ihren Spätwerken zu freier malerischer Behandlung gefunden, aufgrund einer erst dann erreichten gänzlichen Verfügung über die Kunstmittel, gestützt auf das Vermögen gestaltender Phantasie.⁶⁴ Diese Position möchte auch Liebermann erreichen und er versucht sich ihr in seiner langen Folge der Wannsee-Bilder zu nähern.

- 1 Max Liebermann: *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*, hg. von Günter Busch, Frankfurt/M. 1978, S. 85-91; Adolf von Hildebrand: *Gesammelte Schriften zur Kunst*, hg. v. Henning Bock, Köln 1969, bes. S. 200-204, S. 210; s. aber auch Conrad Fiedler: *Schriften über Kunst*. Mit einer Einleitung von Hans Eckstein, Köln 1977, S. 213f.
- 2 Liebermann (wie Anm. 1), S. 50.
- 3 Hilmar Frank: *Hieroglyphe. Literarische und malerische Phantasie*, in: *Max Liebermann. Jahrhundertwende*, Ausst.-Kat. hg. von Angelika Wesenberg, Nationalgalerie, Berlin 1997, S. 161-166.
- 4 Liebermann (wie Anm. 1), S. 285-291.
- 5 Liebermann: Beitrag zur Arbeitsweise Manets, S. 110-114; zu Degas: S. 69-75; zu Millet nur beiläufig, aber eindeutig, S. 76; zu Monet, S. 275-279; zu Cézanne, S. 281-285; zu Leibl, S. 279-281, aber auch sonst häufiger, etwa S. 53, 117, 175; zu Menzel S. 130-145 und häufiger; zu Blechen, S. 145-146.
- 6 Ebd., S. 69.
- 7 Ebd., S. 70.
- 8 Ebd., S. 72.
- 9 Ebd., S. 72.
- 10 Ebd., S. 73.
- 11 Ebd., S. 72, auch später zitiert: S. 285.
- 12 Das viel zitierte Zolasche Diktum stammt aus *Mes Haines* (»Was ich nicht leiden mag«) von 1866, in der von Maurice Le Blanc und Eugène Fasquelle, Paris 1928 verantworteten Ausgabe, S. 230. Für Liebermann dürfte jedoch auch manch anderer Gedanke Zolas hilfreich gewesen sein, und wieder stand ihm eine zeitgenössische deutsche Ausgabe zur Verfügung: Emile Zola: *Malerei*. Mit einer Einführung von Herman Helferich, Berlin 1903, erneut bei Bruno Cassirer erschienen. Von Zolas Schriften dürften dabei besonders die Abhandlungen zu Manet für ihn wichtig gewesen sein.
- 13 Liebermann berichtet auch dies mehrfach: Liebermann (wie Anm. 1), S. 74, S. 163.
- 14 Ebd., S. 74.
- 15 Ebd., S. 75.
- 16 Johann Wolfgang von Goethe: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst I*, Berliner Ausgabe Bd. 19, Berlin 1985, S. 77-82.
- 17 Liebermann (wie Anm. 1), S. 81.
- 18 Ebd., S. 71, S. 75.
- 19 Ebd., S. 43.
- 20 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Neue Ausgabe, hg. von Fritz Bergemann, Wiesbaden 1955, S. 149.
- 21 Eckermann (wie Anm. 20).
- 22 Liebermann (wie Anm. 1), S. 43.
- 23 Ebd., S. 43. Wenn ich recht sehe, findet sich dieses Zitat nicht wörtlich bei Goethe, Verwandtes allerdings, etwa im West-Östlichen Diwan, mehrfach. Liebermann wiederholt das Zitat in: Liebermann (wie Anm. 1), S. 164 und S. 250.
- 24 Ebd., S. 41.
- 25 Ebd., S. 46.
- 26 Ebd., S. 41.
- 27 Ebd., S. 59.
- 28 Ebd., S. 62; vgl. auch S. 45.
- 29 Ebd., S. 62.
- 30 Ebd., S. 35, S. 37, S. 89.
- 31 Ebd., S. 60 und S. 80.
- 32 Ausführlich hierzu Werner Busch: *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009, bes. S. 210-214, 231-232.
- 33 Ebd., S. 60 und S. 90.
- 34 Eugène Delacroix: *Correspondence générale*, hg. von André Joubin, 5 Bde., Paris 1936-1938, Bd. 1, S. 272.
- 35 Eugène Delacroix: *Journal*, hg. von André Joubin, 3 Bde., Paris 1932, Bd. 2, S. 17, zit. nach der deutschen Ausgabe: Eugène Delacroix: *Dem Auge ein Fest. Aus dem Journal 1847-1863*, hg. von Kuno Mittelstadt. Nach der französischen Neuausgabe von 1990 revidiert, erweitert und mit einem Nachwort versehen von Günter Busch, Frankfurt/M. 1988, S. 142.
- 36 Der Begriff der »gestaltenden Phantasie«, der für Liebermann zentral ist, fällt bereits im Vorwort zur zweiten Ausgabe des *Phantasie*-Aufsatzes: Liebermann (wie Anm. 1), S. 41, danach S. 58, S. 274.
- 37 *Dürers schriftlicher Nachlaß*, hg. von K. Lange und F. Fuhse, Halle/S. 1893, S. 279f. (an moderne Schreibweise angeglichen).
- 38 Ebd., S. 221.
- 39 Liebermann (wie Anm. 1), S. 41.
- 40 Ebd., S. 43; vgl. auch S. 89.
- 41 Johann Wolfgang von Goethe: *Maximen und Reflexionen*, in: ders.: *Werke*, Hamburger Ausgabe Bd. 12, *Kunst und Literatur*, München 10. Aufl. 1982, S. 467: »Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben.« (719). Hildebrand (wie Anm. 1), S. 202-219, S. 223, S. 225-228 etc.
- 42 Hildebrand (wie Anm. 1), S. 203.
- 43 Ebd.
- 44 Liebermann (wie Anm. 1), S. 53.
- 45 Ebd., S. 36.
- 46 Wilhelm Trübner: *Die Verwirrung der Kunstbegriffe: Betrachtungen*, 2. erw. Aufl., Frankfurt/M. 1900, S. 9.
- 47 Ebd., S. 10.
- 48 Fiedler (wie Anm. 1), S. 135.
- 49 Ebd., S. 137.
- 50 Ebd., S. 200.
- 51 Ebd., S. 204.
- 52 Ebd., S. 213.
- 53 Liebermann (wie Anm. 1), S. 35.
- 54 Ebd., S. 36.
- 55 Hildebrand (wie Anm. 1), S. 224.
- 56 Trübner (wie Anm. 46), S. 42-44.
- 57 Ebd., S. 49.
- 58 S. dazu Werner Busch: *Adolph Menzel. Das Balkonzimmer*, Berlin 2002, S.6f.
- 59 Liebermann (wie Anm. 1), S. 131; Karl Scheffler: *Adolf Menzel. Der Mensch, das Werk*, Berlin 1916, erneut bei Cassirer erschienen.
- 60 Liebermann (wie Anm. 1), S. 132f.
- 61 Zu Degas' Bemerkung zu Menzel: ebd., S. 135.
- 62 Ebd., S. 131.
- 63 Ebd., S. 134.
- 64 Ebd., S. 143.