

ben worden ist. Er enthält eine Reihe sehr interessanter Forschungsergebnisse über Klimt, die zu einem Teil auch in den besprochenen Publikationen zur Sprache kommen. Weitere Beiträge widmen sich erstmals der ethnographischen Sammlung (Afrika und Ostasien) von Gustav Klimt (Verena Traeger) sowie einigen unbekanntem Skulpturen des Malers (Franz Eder). Die beiden Adele Bloch-Portraits sind wiederum Gegenstand einer intensiven Analyse im Zusammenhang mit dem politischen und gesellschaftlichen Umfeld der Dargestellten und ihren Verfügungen über den künftigen Verbleib der Gemälde (Martin Koja, Andreas Kugler).

Die in Wien erschienene Publikation von Otmar Rychlik über „Gustav Klimt, Franz Matsch und Ernst Klimt im Burgtheater“ ergänzt die neueren Forschungen über die Wandbilder der „Compagnie“. Er untersucht die Geschichte des Auftrags und seiner Umsetzung im Zusammenhang mit den zahlreichen Vorzeichnungen Klimts und dem vor einigen Jahren aufgefundenen Karton zu dem Gemälde der Shakespeare-Bühne.

\* \* \*

Fazit: Nicht nur der Prestel-Verlag in München und das Museum in New York, sondern auch Gustav Klimts Heimatstadt Wien haben dem durch die Sensationsberichte von Restitution und Auktion ins Rampenlicht gerückten Künstler, der vor neunzig Jahren als Mitfünfziger nach einem Schlaganfall starb, bedeutende Publikationen gewidmet.

KARIN VON MAUR  
Stuttgart

**Max Liebermann und die Holländer (Max Liebermann en zijn Nederlandse kunstenaarsvrienden)**, Ausstellungskatalog (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 14. Oktober 2006 – 18. Februar 2007; Drents Museum Assen, 18. März – 17. Juni 2007); Zwolle: Uitgeverij Waanders b.v. 2006; 160 S., 176 Farb- und SW-Abb.; EAN/ISBN 978-9-0400-8330-3, € 28,00

Auch nach dem ausstellungsreichen „Liebermann-Jahr“ 1997 scheint die Popularität des führenden deutschen Impressionisten ungebrochen.<sup>1</sup> Ein Kennzeichen hierfür

1 Vgl. z. B. Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten. Max Liebermann zum 150. Geburtstag. Rekonstruktion der Gedächtnisausstellung des Berliner Jüdischen Museums von 1936 (Stiftung „Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum“, 5. Mai – 3. August 1997), hg. von HERMANN SIMON, Berlin 1997. – Max Liebermann. Jahrhundertwende (Alte Nationalgalerie, Berlin, 20. Juli – 26. Oktober 1997), hg. von ANGELIKA WESENBERG; Berlin 1997. – Max Liebermann und die französischen Impressionisten (Jüdisches Museum, Wien, 7. November 1997 – 18. Jänner 1998, hg. von G. TOBIAS NATTER und JULIUS H. SCHOEPS; Köln 1997. – Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie (Hamburger Kunsthalle, 7. November 1997 – 25. Januar 1998; Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt/Main, 11. Februar – 12. April 1998, Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 29. April – 28. Juni 1998), Hamburg 1997. – Unter den jüngeren Ausstellungen vgl. z. B. Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens (Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, 13. September 2003 –

kann auch darin gesehen werden, dass die deutsche Ausgabe des vorliegenden Kataloges noch vor Ende der Ausstellung in Hannover vergriffen war.

Die anhaltende Beliebtheit des Künstlers war es aber sicherlich nicht allein, die zur Ausstellung führte. In einem deutsch-niederländischen Gemeinschaftsprojekt haben das Niedersächsische Landesmuseum und Drents Museum Assen eine Frage aus dem Themenbereich „Holland“ aufgegriffen. Bekanntermaßen hatte das Küstenland an der Nordsee für die Entwicklung und das Schaffen Max Liebermanns zentrale Bedeutung. Der Maler besuchte nachweislich ab 1871, also noch als Schüler der Weimarer Kunstschule, und dann beinahe jährlich bis 1913 – auch von Paris aus – Holland, und gewöhnlich hielt er sich hier über mehrere Wochen, oft auch Monate, zu Studienzwecken auf. Mit den gefundenen Motiven, der vor Ort entwickelten maltechnischen und farblichen Umsetzung gelang ihm national wie international der Durchbruch. Auch beim Übergang von der tonigen Freilichtmalerei zu einem farbkraftigeren, spontan erscheinenden Impressionismus um die Jahrhundertwende stand Holland erneut Pate. Amsterdam mit Judenviertel und Zoo, ein Landhaus in Hilversum, mondäne Reiter an der Nordseeküste oder die dörfliche Ursprünglichkeit Noordwijks waren bevorzugte Gegenstände, an denen sich der neue Stil in einer logischen Entwicklung ausprägte. Wie Thomas Andratschke in seinem Einführungsbeitrag (Die Bedeutung Hollands für Leben und Kunst Max Liebermanns, S. 8–55) mitteilt, entstanden mehr als die Hälfte aller Gemälde Liebermanns in Holland oder sind nach dortigen Skizzen und Studien angefertigt worden (48). Vor 1900 gehören sogar etwa drei Viertel der Bildproduktion in diesen Kontext. Darüber hinaus war die Aneignung graphischer Techniken oder auch die Entwicklung Liebermanns als Zeichner mit den Studien in dem traditionsreichen Land und dem Austausch mit hier lebenden Künstlern verbunden.

Das Holland-Erlebnis hatte mehrere Komponenten.<sup>2</sup> Angesichts der Bildthemen Liebermanns muß das motivische Studium von Land und Leuten – der Alltag der einfachen Bevölkerung sowohl in den ländlichen und Küstengebieten als auch ausgewählte städtische Milieus – zuerst genannt werden. Betrachtet man die farbliche und maltechnische Umsetzung, so rücken zunächst die alten Meister des 17. Jahrhunderts, an der Spitze Frans Hals und Rembrandt, in den Vordergrund. Mit Blick insbesondere auf die tonige Ausrichtung vieler Bilder vor 1900 treten zeitgenössische holländische Maler hinzu, insbesondere Vertreter der Haager Schule. Schließlich spielten auch „die Holländer“ eine wichtige Rolle bei Liebermanns Engagement als Ausstellungsorganisator und Mitglied von Künstlervereinigungen.

Der für Ausstellung und Katalog gewählte Titel zielt vornehmlich auf den letzten Bereich – Kontakte zu, Austausch mit und Bedeutung von niederländischen Zeitgenossen, also Künstlerkollegen Liebermanns. Dies bildet auch den Schwerpunkt der

---

29. Februar 2004), hg. von C. SYLVIA WEBER; Künzelsau 2003. – Garten von Max Liebermann (Hamburger Kunsthalle, 11. Juni – 26. September 2004; Alte Nationalgalerie, Berlin, 12. Oktober 2004 – 9. Januar 2005), hg. von JENNS ERIC HOWOLDT und UWE M. SCHNEEDE; Hamburg 2004.

2 Vgl. ULF HÄDER: Der Jungbrunnen für die Malerei. Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne 1850–1900; Jena 1999, 221.

Textbeiträge und die Grundlage der Werkauswahl, wobei neben den beiden veranstaltenden Museen noch weitere Leihgeber gewonnen werden konnten.

Das Ausstellungsthema wurde in den vergangenen beiden Jahrzehnten durch eine Reihe von Untersuchungen vorbereitet,<sup>3</sup> und über diesen Forschungsstand hinaus konnten insbesondere durch die Beiträge von Renske van der Linde-Beins (Liebermann aus niederländischer Sicht, S. 94–111) und Cornelia Aman (Max Liebermann und die Ausstellungen holländischer Malerei in München und Berlin, S. 112–143) weiterführende Details beigebracht werden. Insbesondere der Blick auf die holländische Kunstkritik (Linde-Beins) und der Abriss zur Ausstellungsgeschichte zeitgenössischer holländischer Maler in München und Berlin sind so bisher nicht in der Literatur zu finden. Rezeptionsgeschichtlich bemerkenswert ist beispielsweise, dass Liebermann erst 1933 in seiner „Mal Heimat“ eine größere Ausstellung gewidmet wurde, und zwar durch den Kunstverein „Arti et Amicitiae“ in Amsterdam (89, 107). Wenn hierfür die politische Entwicklung in Deutschland und der auch Liebermann treffende Antisemitismus einen entscheidenden Anlass bildeten, so ist dieses Zeichen der Solidarität mit dem angegriffenen Künstler aller Ehren wert. Obgleich eine Würdigung des deutschen Malers, Zeichners und Graphikers darstellend, führt aber der nichtkünstlerische Ausstellungsanlass zu der Frage, warum Liebermanns Kunst in den Niederlanden nie den Erfolg und die Wertschätzung erringen konnte, wie in Deutschland. Heute ist kein niederländisches Museum Eigentümer eines Liebermann-Gemäldes,<sup>4</sup> das Haager Gemeentemuseum hat einen 1939 geschenkten „Wannseeergarten“ 1972 wieder verkauft (94). Renske van der Linde-Beins verweist auf Vorbehalte, die die wenig entwickelte Kunstkritik in den niederländischen Medien formulierte (109). Wenn Liebermanns Beteiligungen an Ausstellungen der Hollandse Teekenmaatschappij oder beim erwähnten Amsterdamer Kunstverein überhaupt beachtet wurden, so erfolgte eine Bewertung zumeist im Vergleich mit der inzwischen etablierten und populären Haager Schule, einheimischen Malern also, die ihren Stil ebenso wie der deutsche Gast an charakteristischen Landschafts- und Genremotiven Hollands entwickelt hatten. Während man dies auch mit Blick auf das 17. Jahrhundert als natürlich und für die einheimischen Künstler als legitim ansah, musste der Ausländer Liebermann zunächst als Nachahmer erscheinen. Vielleicht spielte auch Patriotismus eine Rolle, wenn einheimische Käufer die zudem preislich hoch angesetz-

3 ANNA WAGNER: Max Liebermann in Holland (= Nachbarn, 16); Bonn 1972. – HANS KRAAN: Als Holland Mode war. Deutsche Künstler in Holland im 19. Jahrhundert (= Nachbarn, 31), Bonn 1985. – THEA VIGNAU-WILBERG: München und die Haager Schule, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. F., 34 (1989), 165–199. – DIES. in: Die Haager Schule in München, Ausstellungskatalog, München 1989, 383–412. – BIRTE FRENSEN: „Holland das war seine Geliebte“, in: *Vernissage* 5 (1997), Nr. 14, 24–36. – MARGREET NOUWEN: Mal Heimat Holland, in: Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie, wie Anm. 1, 1997, 11–20. – ULF HÄDER: Liebermann und Slevogt – Studienreisen nach Holland, in: *Kunstchronik*, 1999, 29 f. – DERS., wie Anm. 2, zu Liebermann bes. S. 127–134. – HANS KRAAN: Dromen van Holland. Buitenlandse kunstenaars schilderen Holland 1800–1914; Zwolle 2002.

4 Das bei Eberle unter 1918/7 verzeichnete Bildnis der Jeannette Cornelia Cockuijt befindet sich zwar im Centraal Museum Utrecht, es handelt sich aber um eine Leihgabe aus Privatbesitz – vgl. den vorliegenden Katalog, S. 95 (Abb.).

ten Werke des Deutschen ignorierten. Die nach der Jahrhundertwende auch in den Niederlanden partiell einsetzende Anerkennung, wie sie zum Beispiel in der Ehrenmitgliedschaft des Noordwijker Bürgervereins „Crescentia“ zum Ausdruck kommt, schlug sich im Ausstellungswesen, auf dem Kunstmarkt und in der Kunstkritik des Studienlandes offenbar nicht nieder. Die Autorin konnte erst für die 1920-er Jahre positive Besprechungen in der niederländischen Presse ausmachen (101). Ob Liebermann selbst seine Profilierung auf dem holländischen Kunstmarkt nicht so intensiv betrieben hat wie in Deutschland oder Frankreich, mag dahingestellt bleiben. Kontakte zu Künstlern hat er reichlich geknüpft, wie auch Jan Jaap Heij aufzeigt (Max Liebermanns niederländisches Netzwerk, S. 56–93),<sup>5</sup> und der Maler ist wohl jeder Einladung zur Beteiligung an einer der holländischen Ausstellungen gefolgt. In Deutschland dürfte er kaum andere Wege genutzt haben. Wenn er aber in seiner Heimat erfolgreicher war, so kann das gerade an den holländischen Motiven aus dem einfachen, ländlich geprägten Alltag gelegen haben, die sich hierzulande – ähnlich wie das oberbayerische Bauerngenre – als Relikte einer infolge Industrialisierung und Verstädterung weitgehend verlorenen, ursprünglich anmutenden Welt einer besonderen Beliebtheit erfreuten. In Verbindung mit den neu wirkenden malerischen Mitteln, die Liebermann bei den alten Meistern im Louvre, in Haarlem und Amsterdam studierte, konnte er in Deutschland einen Markt erobern, der in Holland seit dem 17. Jahrhundert in nahezu ungebrochener Tradition besetzt war.

Wenn es die Vertreter der Haager Schule im Gegensatz zu Liebermanns geringer Wertschätzung in den Niederlanden in Deutschland schafften, eine Reihe von Medaillenerfolgen und Museumsankäufen zu realisieren, so kann dies ebenfalls genau damit erklärt werden.

Thomas Andratschke gibt in seinem weitgehend entlang der jüngeren Literatur zum Thema geschriebenen Text eine kommentierte Chronologie über Liebermanns Hollandreisen, die dabei gefundenen Motive und Kontakte. Er kommt auf die Frage zu sprechen, ob die holländischen Arbeits-, Altmänner- oder Waisenhausbilder auch ein vom Künstler geteiltes republikanisches Ideal zum Ausdruck bringen (21).<sup>6</sup> In Übereinstimmung mit Selbstzeugnissen und der zeitgenössischen Kunstkritik kann der Autor dies glaubhaft verneinen (27).

Besonderen Wert für das Thema des Kataloges besitzt der Anhang mit den Verzeichnissen der Ausstellungsbeteiligungen von Liebermann in den Niederlanden (152f.) und von niederländischen Künstlern auf Ausstellungen der Berliner Secession bzw. der Freien Secession. Die Zusammenstellung der „Kurzbiographien der Künstlerfreunde“ (146–151) erscheint dagegen wenigstens im Titel problematisch. Nicht jede der vielen Künstlerbekanntschaften darf als Künstlerfreundschaft bezeichnet

5 Den in Hannover geborenen William Unger (1837–1932), einen der wichtigsten Reproduktionstecher holländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts, als Teil des niederländischen Netzwerkes von Max Liebermann zu vereinnahmen (56f.) erscheint unpassend, da sich Unger nur zeitweilig in Holland aufhielt und Liebermann ihn schon aus seiner Weimarer Zeit kannte.

6 Vgl. BARBARA GAETHGENS: Holland als Vorbild, in: Max Liebermann. Jahrhundertwende, wie Anm. 1, 83–92. – MARGREET NOUWEN: Mal Heimat Holland, in: Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie, wie Anm. 1, 11–20, bes. 11–13.

werden. Mit mehreren der genannten Niederländer hatte Liebermann allenfalls kurzzeitig und nur oberflächlich Kontakt. Zudem entsprach die Suche nach holländischen Bildbeiträgen für die Secessionsausstellungen – das zeigt der Beitrag Cornelia Amans deutlich auf – anderem Kalkül als der Begründung oder Pflege von Freundschaften. Vincent van Gogh, dessen Beispiel hier an erster Stelle genannt werden muss, ist Liebermann niemals persönlich begegnet, und zu einem Freund seiner Kunst ist der Berliner Maler nicht recht geworden, trotz der posthumen Präsentationen auf den Ausstellungen der von ihm geleiteten Secession.

Die reiche Bildausstattung des Kataloges bildet eine Diskrepanz zu den vornehmlich historisch recherchierten Textbeiträgen. Mit den Kunstwerken selbst und solchen klassischen kunstgeschichtlichen Fragestellungen wie nach Bezügen in den Motiven, Kompositionen, der Farbgebung und der Malweise wurde sich kaum beschäftigt. Die Werkauswahl gibt einen Überblick über große stilistische und thematische Bandbreite, auch die Qualitätsunterschiede holländischer Bildproduktion um die Jahrhundertwende. Wenn die gezeigten und im Katalog reproduzierten Werke sich häufiger nicht mit den Münchner oder Berliner Ausstellungsbeteiligungen „in Zusammenhang bringen“ lassen, wie Cornelia Aman in einer Fußnote entschuldigt (140), so ist dies zwar ein grundlegendes Manko, für das man aber angesichts schwieriger, oftmals unmöglicher Identifizierung und Beschaffung entsprechender Werke Verständnis aufbringen mag. Unbefriedigend wird es allerdings, wenn man wahrnimmt, dass Van-Gogh-Gemälde ohne sicheren Bezug zum Thema aus Amsterdam, Pittsburgh oder Privatbesitz geliehen wurden, aber von einem offenbar auf Liebermann zurückgehenden Bildmotiv van Goghs, wie dem „Weber“ von 1884 in der Neuen Pinakothek, nicht einmal eine Katalogabbildung gezeigt wird.

Geradezu unbedacht erscheint die Reproduktion einer Innenansicht des Wohnzimmers aus Liebermanns Villa am Wannensee als Frontispiz. Wozu wird im Text der Bilderläuterung noch auf die hier zu sehenden Gemälde von Degas, Monet und Manet hingewiesen? Dagegen ist es bei Liebermanns eigenen Bildern gelungen, auch einige der bisher weniger bekannten, aber trotzdem kennzeichnenden holländischen Studien zu zeigen (z. B. „Altes Paar vor einem Haus sitzend“, Leipzig, Museum der bildenden Künste, S. 19).

Abgesehen von einer Gemäldeabbildung blieb eine Frage, die in den Kontext des Themas „Max Liebermann und Holländer“ gehört hätte, unberücksichtigt. Mit dem Kaufmann Michiel Onnes van Nijenrode (1878–1972) gab es einen holländischen Auftraggeber für zwei repräsentative Bildnisse, das eigene und das seiner Frau (Eberle 1918/6, 1918/7). Die Erörterung möglicher Entstehungsumstände hätte die Besonderheiten des Einzelfalls herausarbeiten können. Bei der Beantwortung der Frage, warum Liebermann als namhafter deutscher Porträtist offenbar für andere holländische Auftraggeber unattraktiv blieb, sind Parallelen zur Ausstellungs- und Verkaufsgeschichte seiner Bilder im Nachbarland zu vermuten.

ULF HÄDER

*Jena*