

den ein größeres Publikum vielleicht auch interessierenden Fragen nachzugehen, wie sich der wohl ein schwäbisch gefärbtes Deutsch sprechende, einiger Rudimente des Lateinischen kundige Holbein als Gastarbeiter in London verständigte. Bättschmann/Grieners Holbein ist ein Europäer, Bucks Holbein ist ein treuer Freund, wenn auch Pragmatiker, niemand der sich mit den philosophischen und theologischen Problemen belädt, die die Humanisten umtreiben. Und er ist international, fähig all das, was er unterwegs gesehen hat, in sein Werk zu integrieren. Buck beschränkt sich mit dieser Aussage, anders als Bättschmann/Griener, auf den Künstler am englischen Hof, gibt diesem Phänomen also einen historisch enger begrenzten Ort. Die Frage, ob die Institution Hof oder das Fehlen einer großen Tradition englischer Malerei dem

Künstler die Möglichkeit eröffneten, sich ohne Bindung an stilistische und motivische Traditionen eines Ortes zu betätigen, oder ob der Verlust traditioneller Arbeitsmöglichkeiten im Basel der Reformation, d. h. ökonomische Zwänge, oder schließlich persönliche bzw. zeittypische Neugier und Umtriebigkeit verantwortlich zu machen seien, diese Frage wurde immerhin auf dem Basler Kolloquium gestellt (Bättschmann), wenn auch nicht weiterverfolgt. Die Frage, ob dies nicht eine nur unserem Standpunkt gemäße, dem vornationalen Europa des 16. Jh.s aber unangemessene Frage ist, sei wenigstens erlaubt. Immerhin, den Kontrast zu dem anderen Konzept darzustellen, dem des »Nürnbergers«, aber weitgereisten und durch seine Graphik überall in Europa präsenten, damit nicht weniger internationalen Dürer, könnte hilfreich sein.

Katharina Krause

MATTHIAS EBERLE

Max Liebermann 1847-1935

## Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien

*in Zusammenarbeit mit dem Paul Cassirer-Archiv (Walter Feilchenfeldt, Zürich) und mit Unterstützung der Erben Liebermanns. 2 Bde, München, Hirmer Verlag, 1995, 1996, 1301 S., 1596 Abb., davon 384 farbig, DM 1.480,- ISBN 3-7774-6760-X*

Kritische Werkverzeichnisse gehören zu den nützlichsten Büchern, die ein Kunsthistoriker verfassen kann. Sie erfordern Kennerschaft, heute eine eher seltene Qualität, und Ausdauer. Bei einem sehr bedächtig arbeitenden Maler wie Jan Vermeer van Delft, von dem nur noch 31 gesicherte Gemälde bekannt sind, ist ein Werkverzeichnis leichter zu erstellen als bei einem sehr alt gewordenen und fast bis zuletzt unablässig produzierenden Maler wie Max Liebermann. Hier beruht die Schwierigkeit, ein Verzeichnis auch nur der Ölgemälde zusammenzustellen, nicht nur auf der bloßen Quantität, sondern auch auf dem Umstand, daß für den Maler das Hervorbringen in den späteren Jahren offenbar zu einem Bestandteil des physischen Lebens geworden ist. Anders

ist das ständige Variieren der gleichen Motive im Spätwerk schwerlich zu erklären.

Matthias Eberle hat in fast zwanzigjähriger Arbeit ein 1682 Gemälde und Ölstudien umfassendes Œuvre zusammengestellt (er selbst schreibt: »fast 1800«) und in zwei üppig ausgestatteten Bänden publiziert. Insgesamt 384 Gemälde sind in zumeist ganzseitigen Farbabbildungen von vorzüglicher Qualität, die übrigen bis auf wenige Ausnahmen von Bildern, von denen keine Fotos zu beschaffen waren, in guten Schwarzweißabbildungen reproduziert. 377 Gemälde sind verschollen. Zehn sind eindeutige Kriegsverluste.

Diese Arbeit war erschwert durch den Verlust wichtigen Quellenmaterials als Folgen der Mißachtung Liebermanns im Dritten Reich und des Krieges. Es standen

hauptsächlich die nicht mehr vollständigen Geschäftsbücher der Kunsthandlung Paul Cassirer und Fotografien aus dessen Nachlaß neben der umfangreichen gedruckten Literatur zur Verfügung, Aufsätzen, Katalogen, vor allem aber den Werkverzeichnissen von Gustav Pauli (1911) und Erich Hancke (1914 und 1923). Letzteres erfaßt 624 Gemälde und Ölstudien bis 1913. Hancke, der das Werk Liebermanns über dessen Tod hinaus betreute, schätzte jedoch damals schon die tatsächliche Zahl der bis dahin entstandenen Ölbilder. Studien und Kopien nach fremden Meistern auf 1500. Eberle zählt bis einschließlich 1913 1097 Werke, also etwa 400 weniger, als Hancke geschätzt hat. Nimmt man an, daß zwischen 1914 und 1934 ebenso viele Bilder wie früher undokumentiert geblieben sind, dann müßte sich deren Gesamtzahl auf etwa 600 belaufen. Dann wäre mit einem Œuvre von etwa 2300 Ölgemälden und Ölstudien zu rechnen. Es können also noch manche Neuentdeckungen und ein Nachtrag zum Werkkatalog erwartet werden.

Eberle hat das Werkverzeichnis nicht durchnummeriert, sondern jahrweise zusammengestellt. Das ist insofern praktisch, als man bei der Katalognummer gleich eine Vorstellung von dem Entstehungsdatum erhält, problematisch ist es aber, weil viele Werke vom Künstler nicht oder, wie nachgewiesen oder auch nur vermutet wird, nachträglich mit einem falschen Datum versehen sind und Vermutungen nun als feststehende Tatsachen erscheinen. Unklar bleibt vielfach auch, nach welchen Überlegungen Werke innerhalb eines Jahrzehntes geordnet werden. Ob die erheblichen Schwankungen in der Produktivität, die bei dieser Art der Auflistung in die Augen springen, tatsächlich so bestanden haben, oder ob sie durch die Datierungsmethode Eberles als bloßer Augenschein zu erklären sind, bleibt eine Frage, die jedenfalls nicht durch biographische Gründe beantwortet wird. Wie kommt es, daß die Werkliste von 1890 30 Bilder, die von 1891 16 und die von 1892 nur drei aufweist, von denen keines als Hauptwerk bezeichnet werden kann? Besonders viel Druckgraphik ist in diesem Jahr nicht entstanden, was den Rückgang bei den Ölgemälden erklären könnte. Vielleicht hat das Pastell eine größere Rolle gespielt, aber für diesen wichtigen Bereich, der von der Zeichnung kaum zu trennen ist, gibt es keine Werkübersicht, und sie wird auch kaum zu erstellen sein, da es hier eine Abstufung vom meisterhaften Bild bis zur belanglosen Notiz gibt,

deren Echtheit man stets gern bezweifeln möchte, wenn solche Arbeiten mit stolzem Preis im Kunsthandel auftauchen und wieder verschwinden.

Eberles monumentale Arbeit macht bewußt, daß damit nur die zentrale Provinz eines kaum zu ermessenden und an den Rändern zerfließenden Lebenswerkes erobert ist. Menzels an Umfang vergleichbares Werk ist demgegenüber ganz anders strukturiert, weil die Meisterschaft auch in der flüchtigsten Skizze zu spüren ist. Zur Charakterisierung der künstlerischen Natur Liebermanns gehört mehr als bei anderen, vor allem älteren Künstlern, die Berücksichtigung seiner bildnerischen Gesprächigkeit oder des psychischen Mechanismus beim Produzieren. Liebermann selbst legte großen Wert auf sein Arbeitsethos, das er als preußische Mitgift ansah. Darüber nachzudenken, fordert Eberles Arbeit auf, umso mehr, als es zwischen Früh- und Spätwerk in dieser Hinsicht gravierende Unterschiede gibt. Das Jahr 1900 als Zäsur zwischen beiden Bänden, die somit 34 bzw. 35 Schaffensjahre dokumentieren, ist kein zufällig oder wegen der Jahrhundertwende gewähltes Datum. Damals wandelte sich Liebermanns gesellschaftliche Stellung und damit, für ihn bezeichnend, auch seine Kunst. Die Welt der armen Leute verschwand aus seinem Werk. 1897 wurde ihm der Professortitel verliehen, 1898 wurde er Mitglied der Akademie der Künste, 1899 Präsident der neu gegründeten Berliner Secession. Im gleichen Jahr bezog er sein berühmtes Atelier am Pariser Platz als eine Art Residenz an prominentem Ort. Ein neues Selbstbewußtsein drückt sich in der 1902 einsetzenden Reihe der Selbstbildnisse aus. Vorher hat er sich in Gemälden nur zweimal selber dargestellt. 1902 entstehen drei Selbstbildnisse und dann seit 1908 nahezu jährlich bis zu fünf (1916, 1922, 1932), wenn Eberles Datierungen zutreffen. Insgesamt sind es 76, die Atelierdarstellungen mit dem Maler eingerechnet. Das Selbstbildnis wird zu einem der wichtigsten Bildgegenstände, ein Phänomen, das eine Deutung verlangt. Wenn sich seit etwa 1900 immer mehr bemerkenswerte Persönlichkeiten

der Berliner Gesellschaft repräsentativ in Ölgemälden porträtieren ließen, ist auch das ein Zeichen neu gewonnenen Prestiges.

Am stärksten ins Gewicht fällt jedoch das Zurücktreten des durch viele Vorstudien vorbereiteten, nicht selten auf Provokation zielenden Hauptwerkes gegenüber den Serien kleinerer Bilder, in denen ein gut verkäufliches Motiv immer wieder ohne erkennbare Entwicklung einer Bildidee variiert wird. Hier scheint es nur darum zu gehen, stets auf's Neue die Virtuosität im flotten malerischen Vortrag, im Einfangen einer Atmosphäre und in der Fixierung von Bewegung unter Beweis zu stellen. Die Werke waren dazu bestimmt, in die vielen Privatsammlungen verstreut, nicht in einem Werkverzeichnis gesammelt zu werden. Hauptwerke wie »Simson und Delila« von 1902, ein Bild, bei dem sich die Frage aufdrängt, ob es nicht doch ein Bekenntnis enthält, ähnlich den spätesten Bildern mit der »Rückkehr des jungen Tobias« (1934), also der der Blindenheilung vorangehenden Szene, werden selten.

Das Motiv der Reiter am Strand, das 1899 zuerst auftritt, wird bis 1917 64 mal wiederholt. Von dem ebenfalls erstmals 1899 auftauchenden Sujet der badenden Knaben weist Eberle bis 1909 26 Variationen nach. Das 1909 erworbene Anwesen am Kleinen Wannensee wird 1910 der Gegenstand zweier Gemälde. Seit 1914, der Zeit also, in der Liebermann wegen des Krieges nicht mehr seine regelmäßigen Studienreisen nach Holland unternehmen konnte, wird das private Gartenparadies immer mehr zum Gegenstand seiner Malerei. Eberle zählt bis 1933 nicht weniger als 186 Gemälde mit dem Wannseegarten, 1923 allein 26. Hinzu kommen die Bilder aus der Umgebung, die Darstellungen der Strandlokale und der Alleen in dem Villenvorort. Dieser Rückzug in eine private Welt, die Weigerung, die weltstädtische Wirklichkeit Berlins zu malen, obgleich er sein Hauptatelier am Pariser Platz hatte, die Wendung des Blicks von dort nur nach Westen in den Tiergarten, aber nicht nach Osten stadteinwärts, ist umso merkwürdiger, als Liebermann als Intellektu-

eller im Kunstbetrieb Berlins eine dominante Rolle spielte, wurde er doch 1920 zum Präsidenten der Akademie ernannt.

In einem Anhang stellt Eberle eine Auswahl von 39 zweifelhaften Zuschreibungen und Fälschungen zusammen. Man wird hier auf die in langer Zeit erworbene Kennerschaft vertrauen müssen. In den meisten Fällen sind seine Bedenken leicht nachzuvollziehen, es ist aber die Frage zu stellen, ob sich nicht auch unter den als authentisch erklärten Werken, namentlich denen, deren Geschichte im Dunkeln bleibt, dubiose befinden. Entscheidungen sind schwer, weil das Qualitätsgefälle innerhalb des Œuvres groß ist, ein Eindruck, den auch die Liebermann-Ausstellungen des vergangenen Gedenkjahres hinterlassen haben.

Urteile über echt und falsch zu fällen erfordert Mut, denn meistens geht es um Geld. Das über Jahrzehnte erworbene Gespür weist den Weg, hinzu müßte aber als Absicherung auch der technische Befund kommen. Hier wären mehr Mitteilungen über den gesammelten Erfahrungsschatz hilfreich. Überdies wünscht man sich von dem Autor noch ein umfassendes Werk über den Maler, das die Entwicklung seiner Kunst im Zusammenhang mit seiner Persönlichkeit und seine Stellung im Gefüge der Berliner Kunst beschreibt. Wer hat ihn nachgeahmt, wer hat ihn angeregt? Viele Künstler in seinem Umkreis sind neu zu würdigen. Die Zusammenstellung biographischer Daten ersetzt trotz ihrer Ausführlichkeit eine solche Darstellung nicht. Wichtig wäre eine Sammlung der schriftlichen Zeugnisse, vor allem der Briefe Liebermanns. Seine Persönlichkeit ist mehr als sein Künstlertum. Vielleicht erklärt das die große Zahl und den Ausdruck der Selbstbildnisse.

Es mag unbescheiden sein, mehr zu verlangen, wenn man reich beschenkt wird. Aber darin liegt auch Anerkennung. Die Leistung ist zu bewundern, und da sie ein solides Fundament bildet, auf dem weitergebaut werden kann, ist eine große Aufgabe erfüllt.

Helmut Börsch-Supan