

„MAX LIEBERMANN IN SEINER ZEIT“

Zu der in Berlin, München und Den Haag gezeigten Ausstellung

1979—80 wurde eine umfangreiche Max-Liebermann-Ausstellung von der Nationalgalerie Berlin zusammengestellt, dort und im Haus der Kunst in München gezeigt, mit einigen Änderungen auch im Gemeentemuseum in Den Haag. Ein aktueller Anlaß, ein wie auch immer gearteter Jahrestag scheint bei der Konzeption der Ausstellung nicht im Blickpunkt gelegen zu haben. Wenn sich die Veranstalter fragen lassen mußten „Warum mußte es denn gerade Liebermann sein?“ hätten sie auf diese Frage mit etwas mehr Pathos reagieren sollen als mit der etwas belanglosen Antwort, daß der Künstler heute fast vergessen sei, daß sein Werk „zwar konzentriert in einigen wichtigen deutschen Sammlungen aufbewahrt aber bis heute eigentlich nicht propagiert und analysiert worden ist“ (so im Katalogvorwort). Einer Propaganda bedarf Liebermann eigentlich nicht; analysiert aber und vor allem immer wieder gezeigt worden ist er auch nach dem Kriege. Sein fleißiger Biograph E. Hancke wußte es besser: „Liebermann ist in fast allen deutschen und vielen ausländischen Museen vertreten.“ So die lakonische Mitteilung im Lexikon von Thieme-Becker am Ende der 20er Jahre. Auch die Behauptung „offensichtlich interessierte er (Liebermann) die einen noch nicht und die anderen nicht mehr, so daß er und sein Werk bis heute auf die ihm zustehende Bearbeitung und Neuwertung hat warten müssen“ stimmt so nicht. Immerhin hat die Bearbeiterin des graphischen Werks im Katalog, Sigrid Achenbach, 1974 eine Liebermann-Dissertation vorgelegt. Zudem sind in den Katalogen der „gegenwärtig mit Eifer betriebenen Neubearbeitung des 19. Jahrhunderts“ die Liebermannschen Werke selbstverständlich enthalten und gewiß für die schon erschienenen Kataloge mit großer Sorgfalt bearbeitet. Daß sein Werk unberührt von diesen Aktivitäten war, ist unsinnig. Daß er nicht in die „Rehabilitation der von den Nationalsozialisten unterdrückten und geächteten Kunst unseres Jahrhunderts“ eingeschlossen wurde, kann so auch nicht behauptet werden. Nach dem Krieg hat es viele Liebermann-Ausstellungen gegeben. Er bedurfte nur deshalb einer besonderen Rehabilitation nicht, weil gerade seine Kunst noch mit den ästhetischen Normen derer in Einklang stand, die bei anderen schon ‚Entartung‘ entdecken wollten. Ja, gerade Liebermanns Unverständnis gegenüber der neuen Ausdruckskunst hatte ihm selbst in diesen Kreisen noch Sympathien verschafft. Ein nicht uninteressantes Zeugnis mag der Brief eines Beraters vom 1. Oktober 1940 an die Leitung der Hamburger Kunsthalle sein, die gerade erwogen hatte, einige Bilder aus ihrem Liebermannbesitz zu veräußern: „Wenn es mir gestattet sein darf, meine Meinung in dieser Beziehung abzugeben, so möchte ich doch empfehlen, das große Bild ‚Die Netzflickerinnen‘ nicht an das Ausland zu ver-

kaufen. Der Standpunkt den Juden gegenüber wird sich nach meiner Überzeugung nicht ändern, aber die Einschätzung einzelner Werke wird man vielleicht doch revidieren. Ich würde es z. B. für bedauerlich halten, wenn der musikalische Nachwuchs nie das herrliche Violinkonzert von Mendelssohn hören würde, und schließlich hat man doch nicht über alle Dinge den Stab gebrochen, denn sonst hätte man auch das von dem Juden Paul Ehrlich erfundene Salvarsan nicht mehr angewendet. Das oben erwähnte Bild wird sicher auch noch eindrucksvoll auf manchen Maler wirken und gewisse Lehren für ihn abgeben können.“ Ein erstaunliches Zeugnis bürgerlichen Freimuts gegenüber der Leitung einer Galerie, die keinerlei Vertrauen in weiteren Liebermannruhm besaß. Man sollte also die zur Mode gewordenen längeren Vorworte aus direktorialer Hand zu Ausstellungen, die man dann Kollegen überläßt, auf Übermittlungen von Danksagungen reduzieren, damit die Verführung zu programmatischen Halbwahrheiten sich nicht zu drückend einstellt.

Der Katalog der Liebermann-Ausstellung war mit fast 700 Seiten sehr umfangreich geplant. Am Anfang stehen die Essays der beiden Katalogbearbeiter Matthias Eberle und Sigrid Achenbach: Max Liebermann zwischen Opposition und Tradition; I. Max Liebermanns Zeichnungen; II. Die Druckgraphik Max Liebermanns. Schon die Wahl der Essaytitel drückt etwas von dem besonderen Stil in der Behandlung der Katalogrealien aus. Achenbach hält sich an die übliche Tradition der Katalogbearbeitung. Sie zitiert die Literatur, diskutiert Datierungen und Zuweisungen. Aufgrund ihrer langjährigen Beschäftigung mit der Liebermannschen Druckgraphik gewinnen ihre Kommentare die Authentizität des Kennerhaften. Eberle verfährt da anders: auf Diskussionen im alten Stil läßt er sich selten ein. Sein Feld ist eher die Spekulation im neuen Stil. Es ist hier nicht der Ort, an allen einzelnen Katalogbeiträgen den differierenden Arbeitsstil aufzuweisen. Aber es muß befremden, wenn man Liebermann an ‚Klassenzielen‘ mißt, die er nicht etwa angestrebt und erreicht hat, wie der Verfasser meint, sondern die gerade und ganz offenbar seiner Kunst sehr fern lagen. Der Interpretation zur „Kartoffelernte“ 1875 (Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf) vermag der Rezensent nicht zu folgen. Mit dem Kind links im Vordergrund wird keinesfalls ein sozialer Fingerzeig gegeben. Über die Verwendung solcher Motive mag man verschiedener Ansicht sein; ob sie in der weiteren malerischen Entwicklung Liebermanns andere Stellenwerte einnehmen, sei dahingestellt. Beweisen läßt sich hier gar nichts, denn jede Äußerung des Malers fehlt. Es wird überhaupt viel in die Bilder hineingeheimnist. Rätselhaft und durch nichts gedeckt erscheinen die Anmerkungen zum Verhältnis von Stadt und Land bei Liebermann, das am Beispiel „Der Arbeiter im Rübenfeld“ abgehandelt wird. Aus den mir bekannten Liebermannschriften werden Vorstellungen des Malers über sozialpolitische Aktivitäten zum Verständnis kollektiver Arbeit auf dem Lande etc. nicht klar. In seinen

Bildern auch aus dieser Zeit sozialkritische Gesten zu suchen oder, wenn nicht unbedingt auffindbar, so doch problematisierend zu destillieren — wenn auch von einigen Konjunktiven begleitet —, scheint nicht angängig. Solange wir vom Maler selbst keinen Wink erhalten, müssen wir unsere Privatmythologien zähmen. Geradezu absurd, weil völlig unbeweisbar, ist die Interpretation des angeblich beherrschenden Kirchturms in „Giebel in Amsterdam“ 1876, Privatbesitz Zürich: „Sie [die Turmspitze] bündelt und konzentriert gleichsam Giebel, Dächer und Häuser und damit das von oben überblickte Gemeinwesen. Eine Interpretation, die sich durch genau die Motive, die Liebermann in diesem Sommer in Amsterdam malte, stützen läßt: Waisenhäuser, die Synagoge, Kopien nach Frans Hals, Regentenbilder — Zeugnisse bürgerlichen, religiös motivierten Gemeinsinnes, der wachsam und einigend über dem städtischen Leben steht“. Hier scheint doch wohl das Erlebnis neuer Gemeinschaftsformen in den letzten zehn Jahren den Autor zu verleiten, statt des schwarzen nun ein rotes Eichhörnchen zu beschwören.

Interessanter, wenngleich nicht weniger kontrovers, ist der einführende Essay des Bearbeiters. Es ist nicht Platz, angesichts der vielen kontroversen Akzente Zweifel aufzulisten. Viele der Interpretationen des Autors vermögen den Rezensenten nicht zu überzeugen. Manche aber haben die bewunderungswürdige Qualität, Staunen hervorzurufen und die Reaktion: „Warum nicht?“ Hier wirkt Originalität sehr anregend. Schwierig bleibt es bei der gewählten Form, vermeintliche Gegensatzpaare von damals mit neuen gleichzusetzen. Nicht nur Wilhelm II. gab sich wilhelminisch. So unwilhelminisch, wie der Verfasser meint, war der Maler gar nicht, nahm er doch etwa in seiner anekdotischen Lakonik rhetorische Erscheinungsformen Menzels auf und hat sie noch stärker, wilhelminischer nach außen getragen. Es muß ja doch erstaunen, wenn Liebermann gerade 1914 zu des Kaisers Worten „Jetzt wollen wir sie dreschen!“, eine Lithographie macht. Im ganzen bleibt der Essay doch sehr lesenswert und geht weit über jene „Jaja-Neene-Vermutungen“ hinaus, die sonst nicht selten sind in diesem Katalog.

Die vorausgegangenen Ausstellungen zu Liebermann nach dem Kriege haben oft durch qualitätvollere Präsenz gegläntzt. Die Leihgabenströme fließen heute nicht mehr so reichlich. Es wäre sicher notwendig — was hier verständlicherweise nicht geschehen kann — die Echtheit einzelner Werke zu diskutieren, und dies ist bei einem Künstler nicht verwunderlich, der vom Kunsthistoriker die Abschreibung vor allem nicht gelungener Werke erwartet. Durch den Mangel an Liebermann-Leihgaben hat man sich auch dazu verführen lassen, die Ausstellung mit Werken anderer Maler seiner Zeit höchst unterschiedlicher Qualität zu untermischen. Das ist so wenig erhellend wie die leider üblich gewordenen historischen Zeittafeln, die für den Sehenden so unverständlich sind wie ein Fahrplan und sich für den

Lesenden zumeist als höchst parteiische Geschichte der Interpretation herausstellen, wenn man einmal nicht bewußte Klitterung konstatieren möchte.

Ein Historienbild von Anton von Werner hat gewiß einen anderen künstlerischen Wert als ein Bild von Liebermann. Dies gilt für eine Reihe weiterer Bilder; aber sie sozusagen in der Nähe des fortschrittlichen Künstlers in die böse Ecke zu verweisen, ist ahistorisch. Gerade in einer Ausstellung wie zur Kunst unter Napoleon III. im Grand Palais in Paris konnte man sehen, wie nah in ihren besten Leistungen auch die traditionellen Maler der Akademie den großen Leistungen der Fortgeschrittenen kommen konnten. Eine dazu noch höchst zufällige Auswahl kann das Bild einer Epoche nicht klären, die künstlerische Umwelt Liebermanns nicht erhellen. Der Versuch, die eigene Sammlung des Künstlers — wenn auch nicht immer in Originalen — vorzustellen, hätte wesentlich mehr eingebracht, denn dabei wäre nicht nur der Maler, sondern auch der Sammler von Welt ins Blickfeld getreten. Ob es glücklich war, das Spätwerk Liebermanns nur in so kleinen Portionen vorzustellen, ließe sich fragen. Die Gärten am Wannensee in ihrem strahlenden Licht gehören zum Schönsten seiner Alterswerke; im Vergleich zur französischen Malerei sind sie wohl zu spät — aber wer möchte sein Urteil nach der Stoppuhr der Entwicklung abgeben. — Sehr belehrend sind im Katalog übrigens der zusammenfassende Aufsatz zu Liebermanns Impressionistensammlung und auch Teuwisses Panorama des Berliner Kunstlebens in der Ära Liebermann.

In den Jahren von 1933 bis 1945 haben manche Bilder Liebermanns deutsche öffentliche Galerien verlassen müssen; auf den ersten Blick ist die Zahl erstaunlich gering, zur üblichen „entarteten“ Kunst gehörte Liebermanns Werk nicht. Sollte man allgemein nach der Deponierung der Werke auf Sinneswandel der Herrschenden gehofft haben? Dies mag in manchen Fällen so sein, längst nicht in allen, wie Briefe aus der wohl umfangreichsten öffentlichen Liebermannsammlung, der Hamburger Kunsthalle, bezeugen. Hier hatte der mit der Leitung des Hauses Beauftragte kein sonderliches Vertrauen in die Kunst des Malers, ihm stand offenbar 1941 der Endsieg vor Augen. Nur so vermag man den Brief vom 1. 2. 1941 an den Senator zu begreifen:

„Im Besitz der Kunsthalle befinden sich an die 60 Gemälde und Ölstudien des jüdischen Malers Max Liebermann. Der Gedanke liegt nahe, einige Werke zu veräußern, um Mittel für Neuerwerbungen zu erhalten oder in Form eines Tausches deutsche Kunstwerke zu erhalten.

Seit 1933 sind zahlreiche Anfragen an die Kunsthandel [gemeint: Kunsthalle] aus Kunsthandel und Privatbesitz ergangen; die Angebote versuchten die gegebenen Umstände durch niederste Preise auszunutzen. Das Ausland hat fast nicht geboten. Der jüdische Kunsthandel, bis vor kurzem in fast

allen europäischen Ländern massgebend, hatte etwaige Verkäufe jüdischer Kunstwerke aus deutschem Besitz boykottiert.

Liebermann ist deshalb heute fast nicht zu verkaufen, wovon ich mich durch eine Umfrage bei großen Kunsthändlern in Berlin anlässlich meiner letzten Dienstreise überzeugt habe.

Der Hamburger Kunsthändler Dr. H. G. hat nun an die Kunsthalle ein Angebot gerichtet, das ich der Verwaltung zur Kenntnisnahme und zur Entscheidung unterbreite.

I. Es handelt sich um 6 Ölgemälde:

1. Christus im Tempel
2. Wagen in Dünen
3. Beim Tischgebet
4. Polospieler
5. Bei Jakob
6. Uhlenhorster Fährhaus

Nr. 1 und 3 sind biblische Szenen mit Darstellung jüdischer Typen, beides größere Formate. Nr. 2 und 5 sind gute Landschaftsstücke. Nr. 4 und 6 sind in der Kunsthalle mit gleichwertigen Ölstudien mehrfach vertreten.

Dr. G. bietet für diese 6 Bilder à 4 500 = 27 000,— RM.

II. Für sechs kleinere Pastelle, darunter eine Hamburgensie (Kirchenallee) bietet er à 1 000,— = 6 000,— RM.

III. Für zwei Porträts (Auswahl noch nicht getroffen, wahrscheinlich aber Angehörige des Hamburger Senats, deren Familien wohl diese Bilder erwerben würden) und zwei Porträtskizzen bietet Dr. G. zusammen 3 000,— RM

zusammen 40 000,— RM

(abzüglich einer Provision für Dr. G.)

Dieses Angebot ist außerordentlich günstig. Die Preise sind hoch, wenn sie natürlich auch nicht im mindesten die Preise erreichen, die Liebermann einst dafür erzielte. Der Verkauf dieser 8 Gemälde und 8 Studien würde den Liebermannbesitz der Kunsthalle nicht empfindlich verringern. Die Hauptwerke (Netzflickerinnen, Spitzenklöpplerin, Eva usw.) würden dadurch nicht berührt, sie stünden für eine etwaige spätere Verwertung im Ausland immer noch zur Verfügung. Jedoch darf man annehmen, daß der Kreis der Liebermann-Interessenten im neuen Europa erheblich zusammenschmelzen wird, ja daß ein Überangebot an Liebermann bestehen wird.

Ein günstigeres Angebot als das von Dr. G. kann die Kunsthalle nicht erzielen.

Zu bedenken ist lediglich, daß diese Bilder vermutlich in deutschen Privatbesitz übergehen werden. Die künftigen Besitzer werden sich vermutlich im Verborgenen daran erfreuen. Andere Museen haben mit Freuden Liebermann verkauft, der für die Museen ja völlig unverwertbar ist.

Für den Betrag von 40 000,— RM könnten eine größere Zahl wertvoller deutscher Kunstwerke erworben werden können.
Ich bitte um baldige Entscheidung.“

Des Malers Werk wird also nicht mehr für deutsch gehalten; das Interesse an seinen Werken wird im neuen Europa sinken, ja ein Überangebot ist zu befürchten; „... zu bedenken ist lediglich, daß diese Bilder vermutlich in deutschen Privatbesitz übergehen werden. Die künftigen Besitzer werden sich vermutlich im Verborgenen daran freuen“. Ja, wer denn sonst, wenn die Volksgemeinschaft so rasch an Verkaufen denkt; die ökonomischen Argumente scheinen gerade dem Vokabular zu entstammen, das man dem verdammten Stamme zu eigen dachte. Auch der für Museen „völlig unverwertbare“ Liebermann zeigt mehr von Gesinnung denn von Stil. Daß der Staat, vom kundigen Fachmann geraten, nicht gegen die Veräußerung war, ist nicht verwunderlich. Immerhin an den Verwandten der Porträtierten wollte man noch ein wenig besser verdienen. Erstaunlich auch und von absurder Komik, daß man nicht nur beim Christus im Tempel sondern auch beim Tischgebet der friesischen Bauern jüdische Typen vermutete. Der reiche Liebermannbesitz in den heutigen Museen scheint wohl auch durch den rasch fortschreitenden Krieg konserviert worden zu sein. Vier der erwähnten Bilder verließen die Hamburger Kunsthalle, darunter die herrlichen Polospieler; nur der Christus im Tempel ist jüngst, als Leihgabe wenigstens, zurückgekehrt, geliehen von den Erben des einstigen Käufers. Beschämend muß dies für ein Haus sein und bleiben, dessen eigentlicher Gründer, Alfred Lichtwark, einst Liebermann kurz vor der Operation während der dann doch tödlichen Krankheit schrieb: „Sollte es einen Abschluß geben, möchte ich Ihnen und den lieben Ihrigen noch aussprechen, daß ich unsere Freundschaft zu dem Köstlichsten rechne, was ich erlebt habe.“ Beide Briefe werden im gleichen Archiv verwahrt; man kann sie nicht oft genug lesen.

Carl-Wolfgang Schumann

REZENSIONEN

TERRY COMITO, *The Idea of the Garden in the Renaissance*. New Brunswick, New Jersey (Rutgers University Press) 1978. 278 Seiten, 20 Tafeln

Das Buch beschränkt sich nicht auf eine statische Analyse der Ideenwelt des Renaissancegartens, sondern verfolgt in fünf Kapiteln einzelne Motive einer „Tradition einer Sensibilität (gegenüber der Natur), die in der Antike wurzelt und, durch den Impuls, den ihr die christliche Mythologie gibt, während des Mittelalters und der Renaissance anwächst“. Dies ist an sich nicht neu — der Verf. fußt, gewissenhaft zitierend, für die römische Antike auf Pierre Grimal, für ikonographische Einzelprobleme auf zahlrei-