

Liebermann und Rembrandt – eine Skizze

JÜRGEN MÜLLER

A by Warburgs Bilderatlas enthält auf der Bildtafel 55 zahlreiche eng aneinandergefügte Reproduktionen (Abb. 1). Schon der ausführliche Titel der Tafel *Parisurteil ohne Auffahrt. Nach d. Sark[sophag]: Peruzzi und Marcanton. Auffahrt und Zurücksinken [sic]. Plein air als Substitution des Olymp. Entlehnung Manet-Caracci. Promenierendes Paar* macht uns mit der Sammelabsicht des Gelehrten vertraut.¹ Die meisten Abbildungen stellen folglich Paris-Urteile dar und belegen aus Sicht des Hamburger Kunsthistorikers das Wandern ikonographischer Formeln, die den berühmten Kupferstich desselben Themas von Marcantonio Raimondi nach Raffael betreffen. Überraschend auf der angeführten Tafel ist allerdings die Reproduktion von Edouard Manets Gemälde *Déjeuner sur l'herbe* aus dem Jahre 1863. Das berühmte Bild wird von Warburg sogar zweifach reproduziert. Um die Abhängigkeit Manets von Raffael zu verdeutlichen, hat der Gelehrte unter einer kleineren Reproduktion des *Déjeuner* einen maßstäblichen Ausschnitt des Kupferstichs angebracht, der zeigt, wie eng sich der moderne Maler am Renaissance-Vorbild orientiert hat.²

Ohne hier en détail auf Warburgs Problem der Typenwanderung eingehen zu können, sei ein anderer Vorschlag gemacht, um das Verhältnis von Manets Gemälde zu Marcantons Kupferstich zu beschreiben. Bekanntlich ist das *Déjeuner* eine Inkunabel der Moderne, die immer wieder den Ehrgeiz der Interpreten geweckt hat.³ Im Unterschied zu Warburg soll hier gefragt werden, ob die Verwendung des Motivs aus dem *Iudicio di Paride* nicht mit einer subversiven Absicht Manets einherging. So läßt sich davon ausgehen, daß der französische Künstler gar nicht wollte, daß sein Zitat auffällt. Er verbirgt absichtsvoll den Bezug auf das berühmte Vorbild, indem er ein nebensächliches Motiv Raffaels im Sinne einer Metonymie nutzt, um einen anspielungsreichen Hinweis auf das berühmte Vorbild zu geben. Er konstruiert eine ironische Inversion, die seine akademischen Gegner verspottet. Aus einer mythologischen Historie wird ein Genrebild, aus Nymphen und Flußgöttern werden schlichte Ausflügler. Dabei besteht die Pointe des neu entstehenden Bildes gegenüber dem Vorbild darin, daß der Künstler trotz aller

vorhersehbaren Vorwürfe der Indezenz beide männlichen Figuren an- und nicht auszieht.

Dies hat zur Folge, daß derjenige, der Manets Bild gering schätzt, ohne um die klassische Herkunft seiner Motive und Anordnung zu wissen, sich als Ignorant offenbart. Wer es gar im Namen akademischer Stilideale zurückweist, hat konsequenterweise auch Raffaels Kunstwerk abgelehnt. So gesehen handelt es sich beim *Déjeuner sur l'herbe* um eine ironische Geste, welche das Urteil mißgünstiger Kritiker antizipiert, die den Maßstab der Kunst in der Vergangenheit suchen und auf ihr vermeintliches Vorwissen in Bezug auf Antike und Renaissance als absolute Vorbilder verweisen.

Wenn diese Deutung des *Déjeuner* hier den Ausführungen zu Max Liebermann und Rembrandt voransteht, so weil die Interpretation des Manetschen Bildes emblematischen Charakter hat. Liebermann ist als Sammler und Verehrer Rembrandts nicht zu verstehen ohne den Hintergrund der Frage nach der *condition moderne*.⁴ Seiner Auseinandersetzung mit alter Kunst kommt paradoxerweise die Funktion zu, die Berechtigung moderner Kunst aufzuweisen. Liebermann leistet keinen historisierenden Umgang mit Rembrandt, sondern einen aktualisierenden.⁵ Wie schon Manet Velázquez, so wendet sich Liebermann Rembrandt und Frans Hals zu, um den Beweis für die Vereinbarkeit von klassischer und moderner Kunst zu erbringen.⁶ Die moderne Kunst ist für den Berliner Maler demgemäß als eine natürliche und folgerichtige Weiterentwicklung der klassischen Kunst zu verstehen. Sie stellt eine Reflexion und Radikalisierung der Klassik dar, die nicht bei bloßer Nachahmung stehen bleibt. Nur auf diese Weise kann Kunst eine Ausdrucksform sein, die sich lebendig weiterentwickelt und ihre Zeitgenossenschaft nicht verleugnet.

*

Am 20. Juli 1907 bedankt sich Max Liebermann von Nordwijk aus bei Hugo von Tschudi für dessen Brief anlässlich seines 60. Geburtstages und für den wohlwollenden Artikel, den der Direktor der Nationalgalerie im »Morgen« veröffentlicht hatte.⁷



55

1 Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Tafel 55

Der Brief zeichnet sich durch einen warmherzigen Ton aus und man glaubt, das vor Freude überschäumende Herz des Berliner Künstlers zu spüren. Paul Cassirer, Karl Walser und Julian Klein von Diepold hätten die Villa, so schreibt er, in einen Blumen- garten umgewandelt und jeden Augenblick würde der Telegra- phenbote Dutzende von Telegrammen übermitteln. Sogar der Rotterdamer »Courant« habe ihn eines Interviews wegen aufge- sucht und der »hiesige Verein für die Ausbreitung des Frem- denverkehrs« habe ihm ein Gedicht dediziert, in dem man ihn als »deutschen Rembrandt« bezeichne. Ein weiteres Mal fällt der Name des holländischen Malers, wenn es heißt, daß nicht nur die »Berliner Akademie«, sondern auch das Kupferstich- kabinet ihm als »Collegen Rembrandts« gratuliert habe.

Im Folgenden soll deutlich werden, daß der Ehrentitel eines »deutschen Rembrandt« bzw. »Collegen Rembrandts« keines- falls nur äußerlich zu betrachten ist. Im Gegenteil, der hollän- dische Künstler ist nicht nur in Bildern, sondern auch im Den- ken des Berliners allgegenwärtig. In vielen Briefen greift Liebermann auf den Leidener als Exemplum zurück. Dabei bezieht er sich sowohl auf dessen Kunst als auch auf dessen Leben. Schließlich sind theoretische Texte zu nennen, die der Berliner dem Leidener Maler gewidmet hat.

In der Zeit um 1900 ist Rembrandt höchst aktuell. In der Forschung ist die Vielzahl der »Rembrandtbilder« häufig her- ausgestellt worden. Der liberalen, politisch fortschrittlichen Deutung Rembrandts als Republikaner in Frankreich steht der nationalistisch vereinnahmte Übermensch in Deutschland gegen- über.⁸ Théophile Thoré-Bürger und Eugène Fromentin insze- nieren Rembrandt als Maler des Volkes, während Julius Lang- behn im Anschluß an Friedrich Nietzsches »Tragödienschrift«⁹ einen besonders germanischen Künstler als Vorbild empfiehlt.¹⁰

Lediglich ein Beispiel soll diesen weltanschaulichen Kampf um den Niederländer illustrieren. Albert-Ernest Carrier-Bel- leuse inszeniert in seiner Pendule (Abb. 2) aus dem Jahre 1859 einen heroischen Übermenschen. Dabei orientiert sich das Por- trait an einer berühmten Radierung Rembrandts, die selbstbe- wußter kaum hätte ausfallen können.¹¹ Der Künstler wird hier zum Ahnherrn moderner Kunst stilisiert, der sich einer unver- ständigen Masse gegenüber gestellt sieht. Dies wird deutlich, wenn man erkennt, daß Carrier-Belleuse auf Michelangelos *Moses* als Vorbild zurückgreift und den holländischen Maler auf diese Weise zum Führer stilisiert, der die Israeliten ins Gelobte Land führt, es selbst aber nicht betreten darf. Dies zeigt, wie früh Rembrandt in gesamteuropäischer Perspektive als unver- standener Kunstprophet wahrgenommen wurde. Er wird zum Wegbereiter der Moderne. Mit Blick auf das Vorbild Michelan- gelo läßt sich folgende entscheidende Botschaft ableiten: Kunst bedarf keiner Legitimation durch die Masse. So wie Moses den verblendeten Israeliten, so steht der Künstler der Gesellschaft gegenüber. Rembrandt wird hier weniger als Maler denn als ein- samer Denker gezeigt. Zu seinen Füßen erkennt man zwar Palette und Pinsel und in seiner rechten Hand trägt er den Mal-



2 Albert Ernest Carrier-Belleuse, *Sitzender Rembrandt*, Pendule, nach 1850, Bronze, Musée Historique d'Amsterdam

stift, aber sein Sinn steht ihm nicht nach Bildern, sondern nach umstürzlerischen Ideen, die vor dem Hintergrund des Michel- angelo-Zitats den Rang von Gesetzen erhalten.

Daß Liebermann die zahlreichen Rembrandtbilder des 19. Jahrhunderts kannte, dürfen wir voraussetzen. Besonders deutlich wird dies in einem Text über den befreundeten Wil- helm von Bode, von dem er sich jedoch partiell wegen dessen nationaler Vereinnahmung Rembrandts distanziert, da dieser in Teilen Langbehn durchaus zustimmt. So heißt es bei Lie- bermann: »Bode verehrt in Rembrandt den Gipfel holländi- scher Kunst [...] Wenn er aber an Rembrandt das germani- sche Element besonders hervorhebt, so geschieht es wohl nach dem Grundsatz: post hoc, ergo propter hoc.«¹² Noch deutlicher wird Liebermanns Reserve gegenüber von Bode, wenn es heißt: »Weil Rembrandt ein Holländer war, der in Amsterdam lebte, hat er sich so entwickelt, wie wir ihn aus seinem Werke kennen, aber die Rasse hat wohl nichts oder nur wenig damit zu tun.«¹³ Liebermann weiß sich zu wehren, und wenn es in seinem Text über den befreundeten jüdischen Künstler Jozef Israëls heißt: »Rembrandt wurde sein Erzie- her«, so ist dies für alle diejenigen, die es hören wollen, ein deutlicher Hinweis, der gegen die germanisierende Lektüre des holländischen Malers gerichtet ist.¹⁴

Schon die wenigen Bild- und Textbeispiele führen vor Augen, daß die Bezugnahme auf Rembrandt ein Politikum darstellt. Der Künstler des 17. Jahrhunderts steht mithin für unterschiedliche, wenn nicht gar widerstreitende Menschenbilder. Dieser Aspekt ist in Bezug auf Liebermanns Rezeption zentral. Rembrandt hat für ihn eine doppelte Funktion. Er stellt eine Legitimationsfigur moderner Kunst und ein Symbol überlegener Menschlichkeit dar. So ist Rembrandt für Liebermann weniger als künstlerisches Vorbild im engeren Sinne wichtig. Vielmehr steht er für die Aussöhnung der Religionen und Nationen. Die Idee, dem Christusknaben das Antlitz eines Juden zu geben, findet sich schon bei dem großen Leidener. Auch dessen Haus in der Jodenbreestraat und seinen Umgang mit Menasseh Ben Israel wird Liebermann als Ausdruck von Rembrandts Nähe zum Judentum gedeutet haben.¹⁵ Die Kunst des Holländers repräsentiert für Liebermann die allergrößte Menschlichkeit, die es gegen nationalistische und rassistische Vereinnahmung zu bewahren gilt, steht sie doch allem pathetisch in Szene gesetzten Heroismus entgegen.¹⁶ Rembrandts Welt ist im Sinne der Moderne voller Bettler und arbeitender Menschen, die offenbar alle ein Recht darauf haben, dargestellt zu werden. Man darf vielleicht sagen, daß der Berliner Maler von Rembrandts Untertreibung lernt. Wie dieser verabscheut er hohles Pathos.

*

In den bislang edierten Bänden der Liebermann-Korrespondenz wird der Künstler nicht weniger als 22 Mal erwähnt. Der früheste Brief an Alfred Lichtwark führt in das Jahr 1891 zurück.¹⁷ Rembrandt wird als Suchender und Tastender geschildert. Der Berliner Maler verwendet in Bezug auf den Holländer gar den französischen Ausdruck eines »Chercheur«. Der Künstler als Suchender scheint eine Leitmetapher zu sein, die zugleich auf seine Selbstbildnisse verweist. Im selben Jahr schreibt Liebermann Richard Graul und bezieht sich auf das Corpus-Werk Lippmanns zu Rembrandts Zeichnungen.¹⁸ An Meier Spanier schreibt er wiederum im Jahre 1891 über seine jüdische Identität und vergleicht Rembrandt und Spinoza und kommt darauf zu sprechen, daß Christus selbst Jude war – ein Thema, das ihn Zeit seines Lebens nicht losgelassen hat.¹⁹ Dem befreundeten Künstler Jan Veth gegenüber erwähnt er ein gelungenes Bild des Leidener Malers, das Bredius gekauft habe.²⁰ Kurios ist der Passus eines Briefes an Wilhelm von Bode aus dem Jahr 1894. Hier scheint Liebermann auf die Vermittlung des Kunsthistorikers zurückgreifen zu wollen, um einige eigene Werke des Niederländers zu veräußern.²¹ Unklar ist allerdings, um welche Bilder es sich hierbei handelt. In einem Brief an den Rembrandt-Forscher Woldemar von Seidlitz aus dem Jahre 1894 bezieht er sich gleichermaßen auf Friedrich Schiller wie auf Eugène Fromentin, wenn er Rembrandt als naiven Künstler bezeichnet, von dem Fromentin gesagt habe, »il a bien senti«.²²

In einem Brief an Lichtwark aus dem Jahr 1895 beschreibt Liebermann Rembrandt als größten Mystiker und Naturalisten.²³ Schließlich erwähnt er gegenüber Albert Kollmann im selben Jahr, daß er es als vorbildlich erachte, nach der Natur zu malen, wie es die großen alten Meister à la Rembrandt getan hätten.²⁴ Es gibt weitere Hinweise, die hier lediglich cursorisch angeführt seien. So lobt er den *Mann mit dem Goldhelm* und spricht über gute Reproduktionen der Rembrandtschen Kunst. In Bezug auf ein Portrait von Max Linde nimmt Liebermann gegenüber seinem Auftraggeber sogar die Position Rembrandts ein, der auch häufig Portraits von Kunden, die wenig zufrieden waren, zurückerhalten habe. In einem weiteren Brief an Linde erwähnt er das Rembrandt-Buch von Vosmer, das ihm gefallen habe.²⁵ Wie schon gegenüber Graul, weist er auch gegenüber von Bode auf Lippmanns Buch über die Zeichnungen Rembrandts hin.²⁶ Gegenüber Kollmann ereifert er sich, daß Museen mehr für ein Werk Arnold Böcklins zahlen würden als für ein Gemälde Rembrandts.

Wiederum an von Bode schreibt er, wie sehr ihm die *Nachtwache* gefallen habe, daß die Offiziere im Zentrum ihm weniger gelungen erschienen.²⁷ Schließlich gibt es eine Reihe von Briefen, die die große Ausstellung in Amsterdam im Jahre 1898 betreffen. Was Liebermann gefreut haben wird, ist der Brief von Constantin Meunier aus dem Jahre 1898, in dem jener Rembrandt als Gott und neuen Menschenbildner feiert.²⁸

1905 läßt er sich gegenüber Bode über den Kunsthistoriker Henry Thode aus und verteidigt Rembrandts künstlerische Auffassungsgabe. Der holländische Maler stelle nur deshalb eine Gefahr dar, »weil er, was er zu sagen hat, einfach ausdrückt, weil er sein Gefühl – das Kriterium des wahren Künstlers – mit den Ausdrucksmitteln seiner Kunst wiedergibt«.²⁹ 1905 muß Liebermann zu seinem Bedauern Alfred Lichtwark mitteilen, daß seine im Sommer fertiggestellten Werke sämtlich verkauft worden seien, er jedoch noch die Hamburger »Syndic's« bewundern könne. Er schließt mit einem Vergleich zu Rembrandt, der im gleichen Alter wie er seine ihm sehr ähnlichen *Staalmeesters* malte, was er als gutes Omen erachtet.³⁰ Im gleichen Jahr teilt Liebermann von Bode mit, daß er den Plan hege, sämtliche Künstler und Schriftsteller dazu zu bewegen, Geld zu sammeln, um das Rembrandthaus zu kaufen.³¹ Anfang April 1908 bittet Liebermann Theodor Volbehr, ihm das in Magdeburg befindliche Gemälde *Die Judengasse* auszuleihen.³²

Im März 1915 sendet er dankend ein Buch über Rembrandt an Wilhelm von Bode mit der Bemerkung zurück, er habe die gesuchte Äußerung Rembrandts darin nicht finden können und eine Zeichnung des holländischen Künstlers würde ihm wohl auch eher nützen. Mitte Juni 1916 dankt Liebermann Max J. Friedländer brieflich für den gelungenen Aufsatz über sich. Im Kontext der positiven Bezeichnung als »naiver Künstler«, kommt er auf seine Vorliebe für Rembrandt schon seit Jugendtagen zu sprechen und differenziert im weiteren Verlauf die Nachahmung eines Künstlers von der Nachahmung des

Genies eines Künstlers, was wiederum mangelndes Talent offenbare. In einem Brief an Gustav Pauli vom Januar 1921 bezieht sich Liebermann auf ein ihm zuvor zugesandtes Essay des Kunsthistorikers und betont die Monumentalität der impressionistischen Malerei.³³ Architektonische Anleihen seien dabei unnötig, wie man schon bei Rembrandt oder Frans Hals feststellen könne. Im konkreten Bezug auf die *Netzflickerinnen* hebt er die Verbindung von äußerlicher Größe und seelischem Gehalt hervor. In dem Dankesbrief an Gustava Iselin-Haeger vom Sommer 1934 fordert der Impressionist diese dazu auf, sich dem künstlerischen Schaffen mit Umdruckpapier und lithographischer Zeichenkreide zu widmen. Er vermutet sogar, daß Rembrandt in Zeiten lithographischer Technik noch Schöneres hätte schaffen können als auf Kupferplatten.

*

Kommt man auf den Sammler Liebermann zu sprechen und betrachtet die Zeichnungen Rembrandts, die sich im Besitz des Künstlers befanden, so ist insofern keine zusammenhängende Sammlungsabsicht zu erkennen, als die Blätter in ihrer Qualität erheblich variieren. Sie stellen zumeist Studien dar, mit denen sich der Leidener Maler über ein Detail einer Komposition Klärung verschafft oder einen ersten Bildentwurf fixiert. Auch der Naturalismus der Zeichnungen variiert. Bei der Akt-darstellung eines Lehrlings (SL 186) unterzieht sich der Maler weitaus stärker dem Anspruch naturalistischer Darstellung als in einer Vorstudie für eine alttestamentliche Szene. So wird bei der genannten Aktstudie die Haltung des jungen Mannes in Hinsicht auf das Stützen und Lasten des Körpers genau beobachtet.³⁴ Bemerkenswert ist Liebermanns Interesse für Figurenstudien, bei denen man den Eindruck gewinnt, die verwirrende Linienführung sei die Folge einer zusammenhängenden Zeichenbewegung. Es scheint so, als würde Rembrandt an einem Problem lediglich so lange arbeiten, bis sich für ihn ein Eindruck verkapselt hat. Wir wissen nicht, wie genau und unter welchen Umständen Liebermann seinen Gästen die Zeichnungen präsentiert hat. Aber man geht wohl nicht zu weit, wenn man davon ausgeht, daß er sie als »demonstrationes ad oculos« nutzte, ein Ausdruck, den der Berliner Maler selbst immer wieder in seinen Texten benutzt.³⁵ Rembrandts Zeichnungen werden als Anschauungsmaterial in Diskussionen gedient haben.

Über den Umstand einiger Erwerbungen sind wir relativ gut informiert, da mehrere unpublizierte Briefe an Max J. Friedländer existieren, die darüber berichten. Die meisten Zeichnungen scheinen relativ spät in den Besitz des Künstlers gelangt zu sein. Am 7. Dezember 1920 schreibt er Friedländer: »auf seine alten Tage muß man schon von Zeit zu Zeit eine Aufmunterung haben, um muthig das Faß weiter wälzen zu können. Gerade so wie ich mir ab u zu eine schönes Blatt von [Rembrandt] zulege.«³⁶ Nur wenige Monate später, im April 1921, bittet er den Kunsthistoriker, für ihn bei einer Auktion auf einige Blätter zu bieten. Liebermann befürchtet allerdings, daß

sein Höchstgebot nicht ausreichen werde.³⁷ Und in der Tat gelangt lediglich ein einziges Blatt bei der Auktion Paul Davidsohn in seinen Besitz, der so genannte *Männliche Akt am Bodensitzend* (SL 186). Der Einfluß der in Liebermanns Sammlung befindlichen Zeichnungen Rembrandts darf also nicht überschätzt werden, zum einen des späten Ankaufs, zum anderen ihres Charakters als »Aufmunterungen, um das Faß muthig weiterzuwälzen« wegen. Gleichwohl ist Liebermann mit den Werken des Holländers bestens vertraut. Diese Vertrautheit verdankt sich aber seiner Auseinandersetzung mit Büchern. Viele der bis dahin erschienenen Corpus-Werke waren ihm bekannt.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Liebermanns Briefe seit Beginn der 1890er Jahre belegen, wie kontinuierlich und über Jahrzehnte hinweg Rembrandt für den Künstler die maßgebliche intellektuelle und künstlerische Bezugsgröße war.³⁸ Auch in seinen Essays und Rezensionen kommt er ständig auf Rembrandt zu sprechen und zwar nicht nur in denjenigen Beiträgen, die den Namen des holländischen Künstlers schon im Titel tragen wie die späte Akademierede zur Berliner Rembrandt-Ausstellung oder auch der Text *Mit Rembrandt in Amsterdam*, der eine Rezension von Frits Lugts gleichnamigem bei Cassirer erschienen Buch darstellt, sondern auch in anderen Texten findet der Leidener Maler Erwähnung. Mag sich Liebermann in seiner Kunst auch stärker auf die Alla-prima-Malerei eines Frans Hals bezogen haben, so ist Rembrandt für ihn der ideale Künstler – die unhinterfragbare Gestalt. Max Liebermann ist in Bezug auf Rembrandt bestens informiert und selbst Fragen der Zuschreibung und Qualität haben ihn interessiert.³⁹ Nicht nur, daß er zahlreiche Bücher besaß, er stand mit den Forschern Bode, Lugt, von Seidlitz und Friedländer in engem Kontakt und war in Bezug auf deren aktuelle Forschungen auf dem laufenden. So geht er ausführlich auf Wilhelm von Bodes Rembrandt-Monographie ein.

Allerdings gibt es ein Dokument für Liebermanns Rembrandt-Begeisterung, das bisher nicht die nötige Aufmerksamkeit gefunden hat. Dabei handelt es sich um die Liebermann-Monographie von Hans Ostwald, die 1930 zum ersten Mal erschien und bei deren Publikation der Künstler den Autor aktiv unterstützt hat. Dieses volkstümliche Buch ist insofern aufschlußreich, als es davon erzählt, wie Liebermann in Erinnerung behalten werden wollte. Es stellt den Versuch dar, sich selbst als eine Art Rembrandt inszenieren zu lassen. Liebermann kokettiert damit, ein »Maler des Volkes« zu sein, wie es immer wieder über Rembrandt gesagt worden war.⁴⁰

*

Abschließend stellt sich die Frage, wie Rembrandt Liebermann konkret in dessen künstlerischer Praxis beeinflusst hat. Wie wir gesehen haben, zieht Liebermann in bezug auf sein Gruppenportrait des Hamburger Professorenkonvents einmal selber den Vergleich zu Rembrandt; dabei sind es allerdings weniger die von ihm genannten *Staalmeesters*, als vielmehr die *Anatomie des*



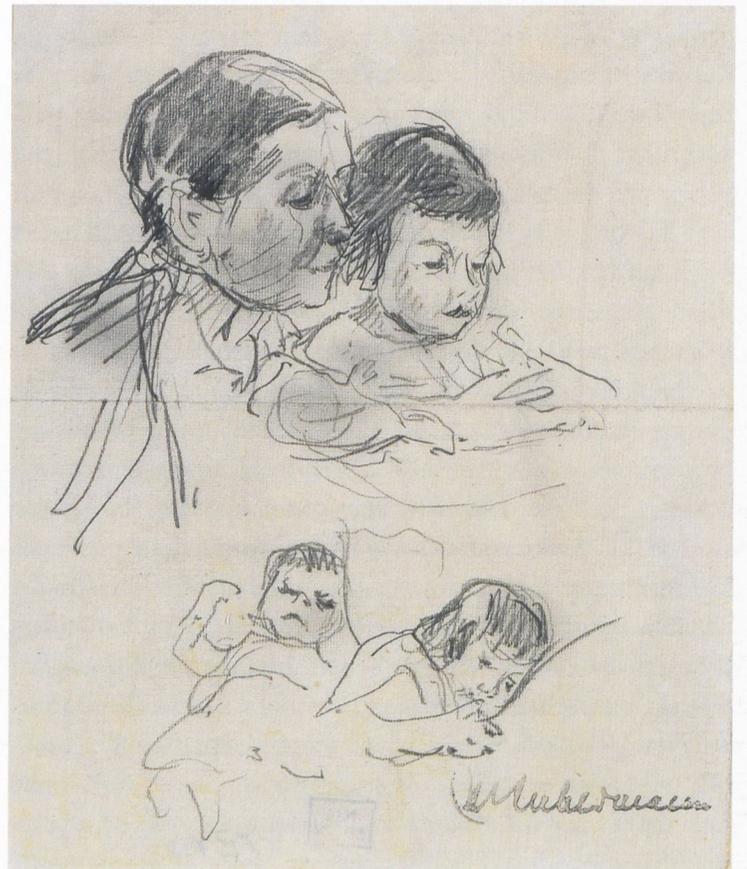
3 Max Liebermann, *Drei Frauenportraits* (nach Radierungen Rembrandts), 1876, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett



4 Max Liebermann, *Schlafende Frau Liebermann*, 1885, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett



5 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Zwei Studien der schlafenden Saskia*, um 1635/37, Feder und Pinsel in brauner Tusche, auf Papier, Pierpont Morgan Library, New York



▷ 6 Max Liebermann, *Martha Liebermann mit Enkelin Maria*, Bleistiftzeichnung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Dr. Tulp, die seine Komposition beeinflusst hat. Doch Liebermanns Werk im Ganzen betrachtet, gibt es weniger zwingende Abhängigkeiten, als man nach allen Briefen und Texten hätte vermuten dürfen. Lediglich eine einzige Werkgruppe ist kaum ohne den niederländischen Künstler denkbar. Gemeint sind Zeichnungen von Frau, Tochter und Enkelin, die sich deutlich durch Zeichnungen von Saskia und Titus und andere genrehafte Kinderdarstellungen des Holländers haben inspirieren lassen. Doch orientierte sich Liebermann dabei nicht sklavisch am großen Vorbild, vielmehr folgt er Rembrandts Sensibilität und Aufmerksamkeit für bestimmte Szenen des Alltags und des familiären Lebens.

Daß der Leidener Maler schon früh im Blick auf seine druckgraphischen Werke für Liebermann interessant war, belegt seine Radierung von drei Frauenportraits nach Rembrandt (Abb. 3), die im Jahre 1876 entstanden ist und in der spontane Bildnisse des Leidener Künstlers von Saskia wiedergegeben werden. Im gleichen Jahr entsteht eine Radierung, die Rembrandts Mutter zeigt. Im Jahr 1885 zeichnete der Berliner Künstler seine schlafende Frau (Abb. 4). Dabei fällt auf, daß er auf einem Blatt zwei unterschiedliche Ansichten wiedergibt, wie es Rembrandt in einer Federzeichnung (Abb. 5) von Saskia, datiert um 1635/37, getan hatte. Die Modernität des Rembrandtschen Vorbildes tritt hier vor Augen, und zwar dessen



Fähigkeit, gleichermaßen die Beiläufigkeit wie auch die Poesie des Augenblicks darzustellen. Eine weitere Zeichnung Liebermanns (Abb. 6) aus dem Jahre 1920 aus dem Berliner Kupferstichkabinett ist in dem Zusammenhang zu nennen, die im oberen Teil seine Frau mit Enkelin Maria zeigt und im unteren das schlafende Kind. Auch hier lassen sich Vorbilder bei Rembrandt benennen, die Liebermanns Sensibilität eine Richtung gegeben haben könnten.

Schließlich ist das Motiv des Kleinkindes zu nennen, das noch nicht laufen kann und von einem Erwachsenen gehalten werden muß, ein Sujet, für das Rembrandt exemplarische Formulierungen gefunden hat. Man ist versucht, solche Bilder als ahistorisch zu begreifen, zeigen doch beide Künstler den Menschen als erschöpfte oder hilfsbedürftige Kreatur. Dies muß als Ausdruck tief empfundener Menschlichkeit verstanden werden, als Geste der Solidarität mit einem noch unvollkommenen Wesen. Der Mensch in seiner Kreatürlichkeit ist in einem weiteren Motiv des Holländers thematisch, das Liebermann übernimmt. Rembrandts Federzeichnung *Das unartige Kind* (Abb. 7) zeigt zwei Frauen, von denen die eine ein wild strampelndes



8 Max Liebermann, *Das unartige Kind*, Lithographie, Verbleib unbekannt

◁ 7 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Das unartige Kind*, um 1635, Feder in Braun, laviert und in Weiß gedeckt, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

Kind trägt, während die andere mit erhobenem Zeigefinger auf den kleinen Schreihals einredet. Im Türrahmen im Hintergrund sind die feixenden Gesichter der Geschwister zu erkennen. Liebermann isoliert in einer lithographischen Arbeit (Abb. 8) die Mutter und das greinende Kind. Er monumentalisiert diese Genreszene und schafft dadurch eine stärkere Fokussierung auf die Situation, in der man als Betrachter nicht weiß, mit wem man mehr Mitleid haben soll, mit der Frau, die das wehrige Kind kaum zu halten vermag, oder mit dem grimmig blickenden Knäblein. Die lebhaft und unruhige Strichführung im Kleid der Frau unterstreicht die Bewegtheit der Szene. Liebermann hat jedenfalls dafür gesorgt, daß die Lithographie in der populären Monographie von Ostwald veröffentlicht wurde.⁴¹ Er strebte hier keine Milieustudie an, sondern die Widererkennbarkeit einer allgemein-menschlichen Erfahrung: Menschwerdung ist auch »Zähmung«, ist Bändigung der Affekte. Deutlich wird hier noch einmal, was Liebermann an Rembrandts Genredarstellungen schätzt: die Verdichtung dessen, was über das Wesen des Menschen ausgesagt werden kann, nicht in heroischer Ausnahmesituation, sondern im alltäglichen Lebensvollzug.

- 1 Aby Warburg: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hg. von Martin Warnke, Berlin 2008.
- 2 Aby Warburg widmete dem Gemälde Manets einen eigenen Vortrag, der posthum von Dieter Wuttke publiziert wurde und in dem von der »vorprägenden Funktion heidnischer Elementargottheiten« die Rede ist. Abgedruckt bei: Dieter Wuttke (Hg.): *Kosmopolis der Wissenschaft. E. R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente*, Baden-Baden 1989, S. 262-272.
- 3 Eine der jüngsten Deutungen verdanken wir Hans Belting, der in seiner Untersuchung *Das unsichtbare Meisterwerk* daran erinnert, welchen Skandal das *Frühstück im Grünen* hervorrief und daß es im selben Jahr zum Salon eingesandt wurde, in dem Charles Baudelaire seinen Essay *Le peintre de la vie moderne* veröffentlichte. Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 200-201.
- 4 Vgl. Françoise Forster-Hahn: *How modern is modern? Max Liebermann and the Discourses of Modernism*, in: Marion Deshmukh, Françoise Forster-Hahn u. Barbara Gaetgens (Hg.): *Max Liebermann and International Modernism*, Oxford, New York 2010, S.143-156.
- 5 Vgl. Justus Lange: *Max Liebermann und Braunschweig – eine Hochzeitsreise*, in: *Max Liebermann in Braunschweig*, Ausst.-Kat. hg. von Justus Lange, Städt. Museum Braunschweig, München S. 38-48, bes. S. 40-48.
- 6 Zu Manets Rezeption von Velázquez siehe: *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, Ausst.-Kat. hg. von Gary Tinterow und Geneviève Lacambre, The Metropolitan Museum of Art New York, New Heaven, London 2003; Johannes Stückelberger: *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996, S. 73.
- 7 *Max Liebermann – Jahrhundertwende*, Ausst.-Kat. hg. von Angelika Wesenberg, Nationalgalerie, Berlin 1997, S. 313.
- 8 Vgl. Jürgen Müller: »Wie Rembrandt zum Erzieher wurde«. *Der Künstler als Objekt bürgerlicher Rezeptions- und Sammlungsansprüche*, in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hg. von Barbara Marx und Karl-Siegbert Rehberg, München, Berlin 2007, S. 231-238.
- 9 S. hierzu exemplarisch Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872.
- 10 S. hierzu: Théophile Thoré-Bürger: *Musées de la Hollande. Amsterdam et La Haye. Études sur l'école hollandaise, Vol. 1*, Paris 1858, Eugène Fromentin: *Les maîtres d'autrefois. Belgique – Hollande*, Paris 1885; Julius Langbehn: *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 1890, S. 26-27.
- 11 B 21. Vgl. Christopher White und Quentin Buvelot (Hg.): *Rembrandts Selbstbildnisse*, Stuttgart 1999, S. 170-172.
- 12 Max Liebermann: *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*, hg. von Günter Busch, Frankfurt/M. 1978, S. 93.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., S. 82.
- 15 S. hierzu Christian Tümpel: *Rembrandt*, überarb. Neuausgabe, Hamburg 2006, S. 81-84, S. 86 und 88f; oder Simon Schama: *Rembrandt's Eyes*, London, New York 1999, S. 418, S. 432 und S. 606.
- 16 Im Januar 1900 schreibt Liebermann ein wenig spöttisch an Pauli, daß er nicht an nationale Kunst glaube. Vgl.: »Nichts trägt weniger als der Schein«. *Max Liebermann der deutsche Impressionist*, Ausst.-Kat. hg. von Dorothee Hansen, Kunstverein Bremen, München 1995, S. 61.
- 17 Brief an Alfred Lichtwark vom 27. Januar 1891, in: Max Liebermann: *Briefe*, Bd. I: 1869-1895, hg. von Ernst Braun, Baden-Baden 2011, S. 168-170, hier S. 169.
- 18 Brief an Richard Graul vom 15. Juni 1891, in: ebd., S. 194f.
- 19 Vgl. Erwin Panofsky: *Rembrandt und das Judentum*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 18, 1973, S.75-108, bes. 99-101.
- 20 Brief an Jan Veth vom 16. Juli 1892, in: Braun I (wie Anm. 17), S. 249f.
- 21 Brief an Wilhelm Bode am 17. Februar 1894, in: ebd., S. 331.
- 22 Brief an Woldemar von Seidlitz vom 1. April 1894, in: ebd., S. 339f.
- 23 Brief an Alfred Lichtwark am 17. Januar 1895, in: ebd., S. 400f.
- 24 Brief an Albert Kollmann nach 20. Februar 1895, in: ebd., S. 407f.
- 25 Brief an Max Linde vom 29. August 1897 in: Max Liebermann: *Briefe*, Bd. II: 1896-1901, hg. von Ernst Braun, Baden-Baden 2012, S. 146.
- 26 Brief an Wilhelm Bode vom 11. und 12. Dezember 1897, in: ebd., S. 178.
- 27 Brief an Wilhelm Bode vom 6. Juli 1898, in: ebd., S. 223f.
- 28 Brief von Constantin Meunier am 8. Oktober 1898, in: ebd., S. 241-242.
- 29 Brief an Wilhelm Bode vom 23. August 1905, in: Max Liebermann: *Siebzig Briefe*, hg. von Franz Landsberger, Berlin 1937; erweiterte Neuausgabe 1994, S. 56.
- 30 Brief an Alfred Lichtwark vom 8. Januar 1905, in: Birgit Pflugmacher: *Max Liebermann – sein Briefwechsel mit Alfred Lichtwark*, Phil. Diss. Universität Hamburg 2001, <http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2001/405/pdf/Liebermann.pdf>, S. 160.
- 31 Brief an Wilhelm von Bode vom 23. August 1905 (Sign. ML 0369) zitiert in: *Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert*, hg. von Else Cassirer, Berlin 1914, S.433-434.
- 32 Der Künstler kommt sodann auf die allgemeine Diskussion zur »Vollendung« eines Werkes zu sprechen und konstatiert, daß »ein Werk [...] fertig [sei], wenn der Künstler das, was er hat ausdrücken wollen, glaubt, ausgedrückt zu haben«, um damit den Vorwurf bloßer Skizzenhaftigkeit zu entkräften. Hierzu: Liebermann 1978 (wie Anm. 12), S. 60. Max Sauerlandt teilt Liebermann 1910 freudig mit, daß das Auftragsportrait für Herrn Kuhnt im Rembrandtschen Ductus fertiggestellt und auch von Tschudi und Friedländer als besonders gelungen erachtet wird.
- 33 Johannes Stückelberger: *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996, S. 100.
- 34 B 196.
- 35 Siehe hierzu exemplarisch: Liebermann (wie Anm. 12), S. 192.
- 36 Brief an Max J. Friedländer vom 7. Dezember 1920 (ANTHOLOGIE S. 182).
- 37 Brief an Max Friedländer vom 19. April 1921 (ANTHOLOGIE S. 182)
- 38 Siehe hierzu Liebermann Briefe (wie Anm. 17 und Anm. 25).
- 39 Der Umstand, daß heute die Mehrzahl der Rembrandt-Zeichnungen der Sammlung Liebermann nicht mehr als eigenhändige Werke gelten, wird davon nur bedingt berührt; zu seiner Zeit waren die Blätter über jeden Zweifel erhaben. Siehe auch hier im VERZEICHNIS die entsprechenden Einträge.
- 40 Siehe hierzu: Hans Ostwald (Hrsg.): *Das Liebermann-Buch mit 270 Illustrationen von Max Liebermann*, Berlin 1930, S. 24, 26.
- 41 Ebd., S. 357.