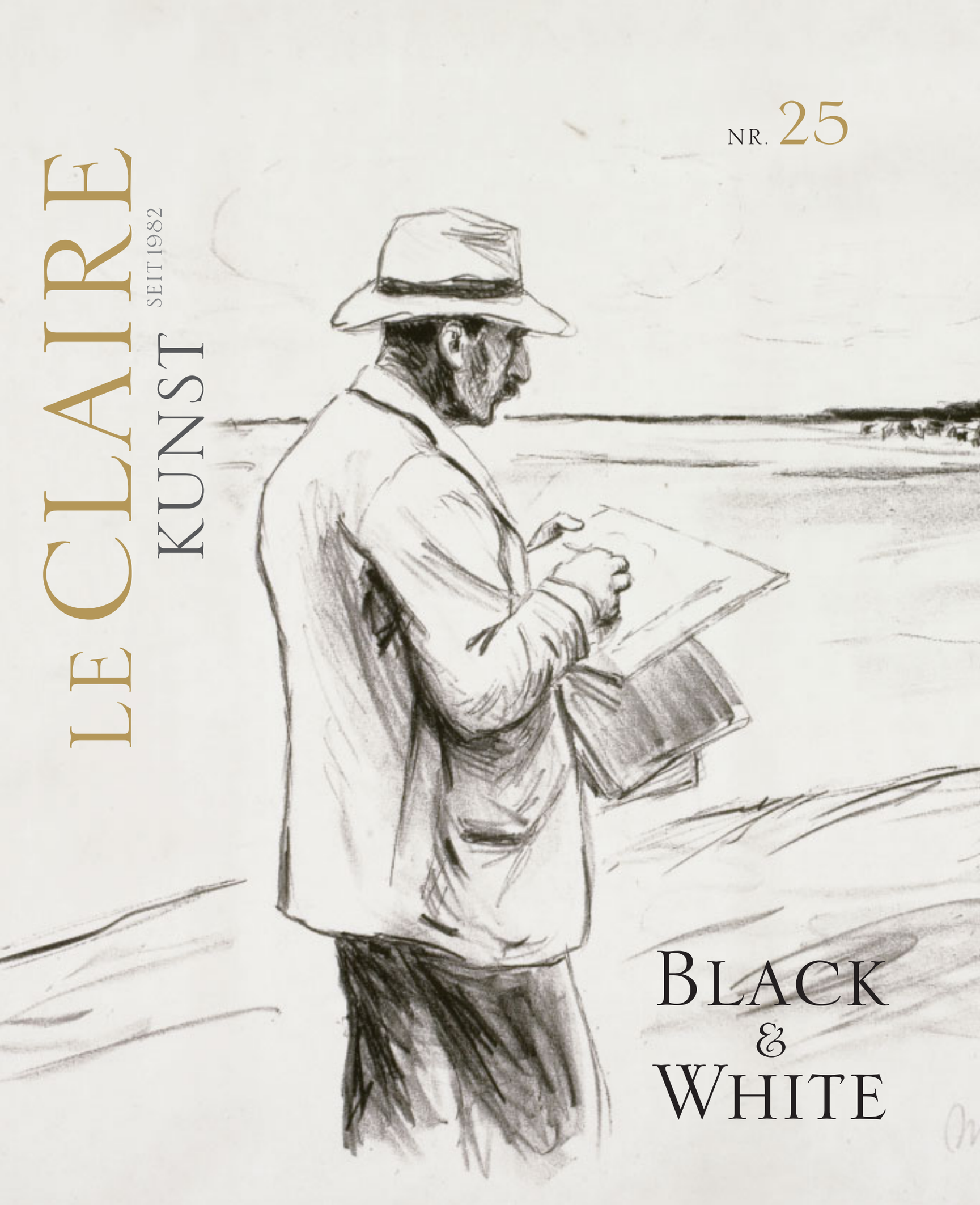
LE CLAIRE KUNST

SEIT 1982

NR. 25



BLACK & WHITE

Ausstellungsvorbereitung der Berliner Secession, Vorstand und Hängekommission bei der Arbeit, 1904. Bundesarchiv

Max Liebermann im Atelier, um 1898. Photographie von Max von Rüdiger

NR. 25

Black & White

Max Liebermann

Zeichnungen und Druckgraphik

LE CLAIRE KUNST SEIT 1982

ELBCHAUSSEE 386 · 22609 HAMBURG · TELEFON: + 49 (0)40 881 06 46 · FAX: + 49 (0)40 880 46 12

LECLAIRE@LECLAIRE-KUNST.DE · WWW.LECLAIRE-KUNST.DE

Gerhard Kehlenbeck Gianna und Thomas le Claire Karoline von Kügelgen

Max Liebermann zählt zu den großen Zeichnern des 19./20. Jahrhunderts. Daneben wird auch seinem graphischen Werk, besonders der Zeit zwischen 1887 und 1897, hohe Bedeutung zugerechnet, galt er doch in dieser Zeit als führender deutscher Malerradierer in Berlin. Dabei fühlte er sich zeitlebens streng dem Naturvorbild verpflichtet und suchte die Harmonie, den Ausgleich zwischen Mensch und Natur.

Schon in den Jahren 1921 bis 1926 widmete die Preußische Akademie der Künste in Berlin Liebermanns Schaffen unter dem Titel *Schwarz und Weiß* regelmäßige Ausstellungen[1]. Wenn wir nun mit unserem aktuellen Katalog auf diesen Titel zurückgreifen, möchten wir damit diesen zentralen Aspekt Liebermann'scher Kunst dokumentieren. Gerade unsere Zeichnungen aus der holländischen Zeit des Künstlers zwischen 1882 und 1890 (Kat.-Nrn. 02-05) sind eindrucksvolle und qualitativ anspruchsvolle Blätter, die Thematik und Wirklichkeitsnähe wegweisend für die Zeit waren. Für Liebermann ist *die Zeichnung die erste Niederschrift der künstlerischen Intuition; frei und ungehindert folgt der Stift der Phantasie des Künstlers unter Weglassung jeden Details nur das Wesentliche andeutend. Daher verlangt sie auch vom Beschauer eine tätigere Mitarbeit, um zu ergänzen, was die Zeichnung wegließ und weglassen mußte*[2].

Bei dem Ankauf der in dieser Zeit entstandenen *Netzflickerinnen* auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1889 für die Hamburger Kunsthalle war sich Alfred Lichtwark zunächst nicht sicher über die Wirkung dieser Erwerbung auf das Hamburger Publikum; diese Bedenken wurden jedoch von seiner Begeisterung für das Werk – *großartig in Raum und Ton* – zurückgedrängt[3]. Zudem war er davon überzeugt, das Publikum für diese Kunst erziehen zu können[4]. Noch heute orientiert sich der Zeitgeschmack der Sammler und Kunstliebhaber vornehmlich am impressionistischen Spätwerk des Künstlers, wie den berühmten Gartenbildern und Strandszenen. Seine vornehmlich in den Farben Schwarz und Weiß geschaffenen Arbeiten haben darüber hinaus einen hohen kunsthistorischen Stellenwert bei der Entwicklung der Deutschen Kunst in die Moderne.

Bei der Erstellung unseres Kataloges waren wir wiederum auf die Kenntnisse und Hilfe von Experten und Freunden angewiesen, die uns mit Enthusiasmus und wissenschaftlichem Detailwissen unterstützt haben. Dank gebührt dabei insbesondere Antoine Bechet, Jutta Biesterfeld, Yoram Braier, Martin Faass, Patrick Gabler, Margaret Nouwen, Gill Pessach, Gerlinde Römer, Gudrun Schneider und Thomas Zwang.

Thomas und Gianna le Claire

---

1 Graphiken und Zeichnungen des Künstlers wurden dabei in sogenannten Gruppenausstellungen auf Veranlassung von Max Liebermann selbst, dem damaligen Präsidenten der Preußischen Akademie der Künste, gezeigt (freundliche Auskunft von Gudrun Schneider, Akademie der Künste, Berlin).

2 Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei*, Schriften und Reden. Hrsg. u. eingeleitet von Günther Busch. Frankfurt/Main, 1978, S. 60.

3 Alfred Lichtwark, *Briefe an seine Familie 1875 – 1913*, hrsg. von Carl Schellenberg, Hamburg 1972, S. 672.

4 Jenns E. Howoldt und Andreas Baur, in: *Max Liebermann in Hamburg – Landschaften zwischen Alster und Elbe 1890 – 1910*, Hamburger Kunsthalle 1994, S. 5.

Max Liebermanns „Holländischer Weg“
Zeichnungen der Frühzeit

„Schon in frühester Jugend suchte ich das, was ich gesehen, auf dem Papier wiederzugeben“. So schrieb der junge Künstler schon 1866, bevor er in das Atelier von Carl Steffeck eintrat[1]. Dieses Ansinnen begleitete sein gesamtes künstlerisches Schaffen und fand in seiner holländischen Frühzeit ca. 1890 einen ersten Höhepunkt. Liebermann hat tausende Zeichnungen in Bleistift, Kohle und Kreide, hunderte Pastelle sowie zahlreiche Aquarelle und Gouachen geschaffen, von denen sich ein großer Teil leider nicht erhalten hat[2].

Nach seinem ersten Amsterdam-Besuch 1871 reiste Max Liebermann regelmäßig, besonders in den Sommermonaten, in das ihn faszinierende Land, seine „*Malheimat*“ Holland, wie er sich ausdrückte[3]. In Dörfern wie Dongen, Zweelo oder Laren fand er die einfachen Motive, an denen er am besten seine Kunst vervollkommnen konnte: Schuster, Weber und vor allem Frauen bei der Arbeit, ob bei der Wäschebleiche oder in der Flachsscheuer. Hatte er zuvor in Paris das Studium der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts intensiviert und erste Kontakte zur Malerschule von Barbizon geknüpft, fand er jetzt Anschluss an die lebenden holländischen Künstler, an die Maler der Haager Schule, welche die Ideale der schlichten Naturschilderung aus Barbizon auf die Bilder von ihrer Heimat übertragen hatten. So lernte Liebermann bei Jozef Israëls und Anton Mauve bäuerliche Interieurs und Motive vom Strand kennen, die ihn nachhaltig beeinflussten. Bei der Wahl seiner Motive suchte Liebermann seine Gestalten aus dem Altmännerhaus, seine Mädchen aus den Waisenhäusern, seine Fischer und Netzflickerinnen von den Stränden, und wußte an ihnen etwas Charakteristisches zu entdecken, das ihr wirkliches Wesen am nächsten berührte. Er erfasste alle Motive unmittelbar und unbefangen, worin seine Kraft und damit auch seine künstlerische Qualität lagen[4].

Liebermanns früher „holländischer Weg“ wurde von den einheimischen Künstlern aufmerksam verfolgt. An deren Spitze stand, gemessen am Grad seiner heutigen Berühmtheit, Vincent van Gogh, dessen Gemälde *Die Weber* von 1884 ganz offensichtlich auf Liebermanns Vorbild[5] bzw. dessen druckgrafische Reproduktion zurückzuführen ist [Fig. 1 und 2][6]. Van Gogh folgte den Spuren Liebermanns und besuchte u. a. Zweelo, *„das Dorf, wo Liebermann lange gewohnt und Studien für sein Bild von den Waschfrauen im letzten Salon gemacht hat…“*[7].

Zeichnerisch wandelte sich Liebermanns Stil zum ersten Mal in den Jahren 1884 bis 1895[8]. Am deutlichsten zeigt sich diese Entwicklung in den ab 1886/1887 entstandenen Zeichnungen, in denen die bisher gewahrte, akademische Linearität und Modellierung zuweilen völlig überwunden wird, und weiche Zeichenmaterialien wie Kohle und weiße Kreide den harten Bleistift als bevorzugtes Ausdrucksmittel ersetzen. Insbesondere die lebhafte Manier seines Künstlerfreundes Anton Mauve hat dabei seinen Stil in diesen Jahren wesentlich geprägt.

Als Höhepunkt dieser stilistischen Phase dürften die Jahre 1887 bis 1891 angesehen werden. Der zum Teil autonome Charakter dieser Zeichnungen wird auch durch unsere beiden Blätter *Alter Mann am Fenster* [Kat.-Nr. 4] und *Bauer an der Wiege* [Kat.-Nr. 5] eindrucksvoll dokumentiert, lassen sie sich eben mit keinem seiner bekannten Gemälde in Verbindung setzen. Zusammen mit Liebermanns vorbereitenden Skizzen dieser Zeit lässt sich ihr kunsthistorischer Stellenwert auch aus der persönlichen Wertschätzung des Künstlers ableiten. Hinsichtlich einer zu seinem 70. Geburtstag geplanten Akademie-Ausstellung schrieb Liebermann am 4. Mai an Gustav Pauli: *„Aber ich lege auch Gewicht darauf, dass Studien, Skizzen etc. gezeigt werden, da die oft besser als die Bilder sind“*[9].

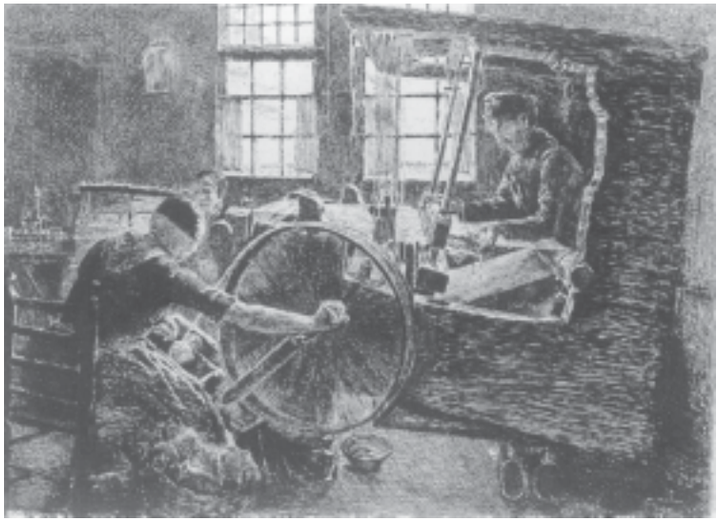


Fig. 1: Max Liebermann, *Der Weber*, 1883. Radierung. Schiefler 2.

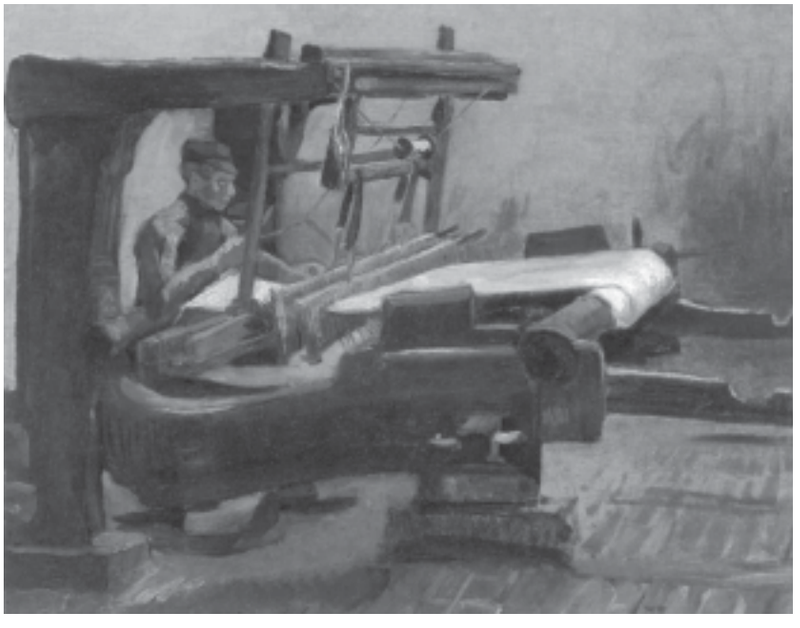


Fig. 2: Vincent van Gogh, *Die Weber*, 1884. Öl auf Leinwand auf Holz, 36,6 x 45 cm. Hulsker (1996) 457.

---

1 Zitiert nach, Thomas Andratschke, in: Ausst. Kat., *Max Liebermann und die Holländer*, Hannover und Assen, 2006/2007, S. 28.

2 Allein durch Aufzeichnungen Hanckes lässt sich eine Vorstellung von dem ehemals Vorhandenen gewinnen: „*Von Liebermanns Zeichnung konnte man hier einen ordentlichen Begriff bekommen. In Schränken, auf den Tischen, Stühlen und auf dem Fußboden aufgestapelt lagen Stöße von Skizzenbüchern jeden Formats. Es mögen ihrer hunderte gewesen sein*“ [Atelierbesuch 1893]. Zitiert nach Thomas Andratschke, op. cit., ebenda.

3 Anna Wagner, *Max Liebermann in Holland*, Bonn 1973, S. 5.

4 Birte Frenssen, *Die künstlerische Eroberung Hollands*, in: Ausst. Kat., *Max Liebermann – Der Realist und die Phantasie*, Hamburg u. a., 1997, S. 114.

5 1882. Städelsches Kunstinstitut.

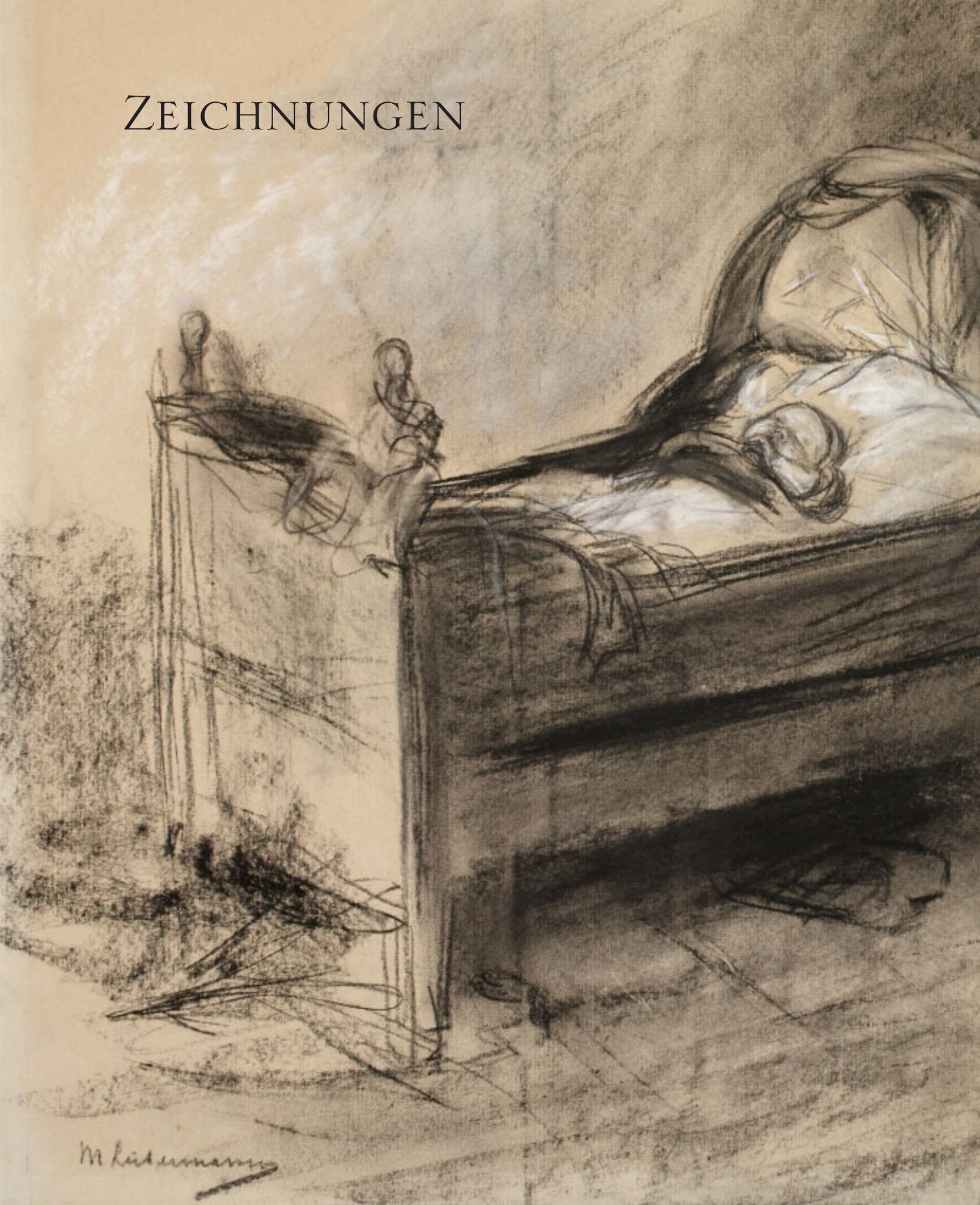
6 Thomas Andratschke, op. cit., SS. 22-3.

7 Das angesprochene Werk, *Die große Bleiche*, war das vierte Bild, das Liebermann im Vorjahr 1882 in Zweelo begonnen und im Münchner Atelier überarbeitet hatte. Entweder kannte van Gogh das Gemälde, von dem ihm sein Bruder erzählt hatte, im Original, oder ihm war die Illustrationszeichnung im Katalog des Pariser Salons bekannt. Vgl. Eberle, S. 242 ff., mit Abb.

8 Sigrid Achenbach, in: Ausst. Kat., *Max Liebermann in seiner Zeit*, Nationalgalerie Berlin 1975, SS. 43 f.

9 *Max Liebermanns Briefe an Gustav Pauli,* in: *Im Blickfeld*, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1994, S. 218.

Zeichnungen



Studie eines Knaben [Der zwölfjährige Jesus im Tempel]

01 Schwarze Kreide auf chamoisfarbenem Velin. 1878.
Unten links signiert: *MLiebermann.* Oben rechts bezeichnet: *Sophie Friedrich | Ullmanstrasse 13 II | Bezirk Neuhausen*[1].
298 x 227 mm

Provenienz: Franz Jahn, Berlin (lt. rückseitigem Sammlerstempel; nicht bei Lugt). – Privatsammlung, Süddeutschland.

Literatur: Erich Hancke, *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1914 (1) und 1923 (2), Abb. S. 131. – Hans Ostwald, *Das Liebermann-Buch*, Berlin 1930, S. 93, Abb. 46. – Katrin Boskamp, *Studien zum Frühwerk von Max Liebermann* [Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 88], Hildesheim 1994, S. 93, Abb. 38, S. 429. – Matthias Eberle, *Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Bd. 1, München 1995, S. 162 (Nr. 1879/3; erwähnt).

Ausstellung: *Der Jesus-Skandal. Ein Liebermann-Bild im Kreuzfeuer der Kritik*, Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin, 2009/ 2010, Nr. 8.

Die Zeichnung ist eine unmittelbare Vorarbeit zum Gemälde *Der zwölfjährige Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten*[2], das als erstes Historienbild Liebermanns zunächst für einen heftigen Skandal gesorgt hatte [Fig. 1]. Das Thema geht zurück auf Lukas 2, 46-47: Die Eltern Jesu finden ihren seit drei Tagen vermissten Sohn im Tempel wieder, wo er mit den Schriftgelehrten diskutiert[3]. Der Knabe in der ursprünglichen Gemäldefassung wird beschrieben als struppiger, heftig gestikulierender Knabe mit dünnen Beinchen, barfüßig, in kurzem Rock, mit jüdischer Hakennase und dem Ansatz von Schläfenlocken[4]. Im Juli 1879 wurde das Gemälde im Münchner Glaspalast gezeigt und löste bei Juden wie Christen gleichermaßen große Empörung aus. Die einen fühlten sich durch die realistische und so gar nicht hoheitsvolle Darstellung der Schriftgelehrten beleidigt, die anderen hielten das als explizit jüdisch empfundene Äußere des Jesusknaben für reine Blasphemie[5]. Liebermanns Malerkollegen jedoch schätzten das Gemälde als das beste der Ausstellung, die Juroren hatten es deswegen bewusst zentral platziert. Die Figur des Knaben wurde in den kommenden Jahren überarbeitet. Sechs Jahre später, auf dem Pariser Salon, war das sich heute im Besitz der Hamburger Kunsthalle[6] befindliche Gemälde in seiner nun bekannten Form zu sehen: die Handhaltung ist defensiver, die dunklen kurzen Haare sind einem blonden längeren Schopf gewichen, das Gewand reicht bis weit über die Knie und die zuvor nackten Füße stecken in Sandalen.

Fig. 1: *Der zwölfjährige Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten*, 1879. Öl auf Leinwand, 149,6 x 130,6 cm. Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 5424. Eberle 1879/3.

Sophie Friedrich
Memmingen 13 II

Unsere vermutlich als eine der ersten Studien zum Gemälde entstandene Zeichnung zeigt den 12jährigen Knaben *„aufrecht stehend, den Rücken nach innen gekrümmt, die rechte Schulter nach vorne geschoben. Der rechte Arm, scharf nach oben angewinkelt, geht nach rechts vorne, der linke Ellenbogen wird nach hinten gerissen – ein zackiger, unruhiger Umriß“*[7]. Rechts neben der vollständigen Figur zeigt eine weitere Studie den Unterkörper des Jungen, hier ist die Beinhaltung zum Schritt variiert und ein Fußboden angedeutet. Im Vergleich mit dem vollendeten Gemälde ist der Jesusknabe in der vorliegenden Studie in lebhaft-engagiertem Gespräch begriffen, die gespannte Körperhaltung drückt eine große Selbstsicherheit aus.

Mit raschem, sicherem Strich hat Liebermann diese Zeichnung auf das Papier gebannt. Die Umrisslinien sind häufig neu angesetzt und teils korrigierend überzeichnet, Schraffuren geben dem Körper Tiefe und Volumen. Während die Hauptzeichnung summarischer den gesamten Körper erfasst und nur wenige anatomische Besonderheiten wie den nackten durchgedrückten Rücken mit Wirbelsäule und Schulterblättern erahnen lässt, konzentriert sich die Nebenzeichnung genauer auf die Kleidung, vor allem auf die spezifisch umwickelten Beine. Der große Reiz dieses Blattes wird aber nicht nur durch die Einbettung in den Entstehungsprozess des Gemäldes bestimmt, sondern liegt vor allem in der Vermittlung lebhafter Gestik und der Erfassung der besonderen Situation, die den diskutierenden Knaben inmitten der Schriftgelehrten zeigt.

Fig. 2: *Modellstudie zum zwölfjährigen Jesus im Tempel*, 1878. Kreide auf Papier, 236 x 210 mm. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1916, 167.

---

1 Diese Angabe bezieht sich wohl auf Namen und Adresse eines Modells, wahrscheinlich aber nicht auf dieses. Durch Aussagen Liebermanns und aufgrund einer Notiz auf einer weiteren Studie für den Jesusknaben im Besitz des Hamburger Kupferstichkabinetts (Inv.-Nr. 1916/167), die offensichtlich denselben Jungen zeigt, ist das Modell als italienischer Junge mit dem Namen Philip Orecchio bekannt [Fig. 2].

2 Eberle 1879/3.

3 *„Und es begab sich, nach drei Tagen fanden sie ihn im Tempel sitzend mitten unter den Lehrern, wie er ihnen zuhörte und sie fragte. Und alle, die ihm zuhörten, verwunderten sich seines Verstandes und seiner Antworten.“*

4 Vgl.: Karin Boskamp, op. cit., S. 93.

5 Der Münchner Kunstkritiker Friedrich Pecht schrieb in der *Augsburger Zeitung* vom *„hässlichsten, naseweisesten Judenjungen, den man sich denken kann“* (zit. nach: Erich Hancke, op. cit., S. 133).

6 Inv.-Nr. 5424. Liebermann hatte das Bild mit Fritz von Uhde getauscht, aus dessen Nachlass es 1911 von der Hamburger Kunsthalle erworben wurde. 1941 musste es unter dem Druck der nationalsozialistischen Kunstpolitik verkauft werden, konnte aber 1988 zurückerworben werden.

7 Eberle, op. cit., S. 162.

Obstgarten in Zweelo

02 Bleistift auf Papier. 1882. Verso weitere Studien zum Gemälde *Die große Bleiche* [Fig. 1].
Rechts unten signiert und datiert: *MLiebermann 1882.*
260 x 374 mm

Provenienz: Stefan Walter Cassirer, Kopenhagen[1]. – Dänischer Privatbesitz.

Unser Blatt zeigt die Studie eines Obstgartens in Zweelo in der holländischen Provinz Drenthe. Dieser Garten lieferte die Szenerie für die berühmten Gemälde *Die große Bleiche* [Fig. 2][2], *Spielende Kinder*[3], und auch die *Eva*[4], die als eine kleine Figur bereits in den *Spielenden Kindern* angelegt ist. Die Zeichnung kann als eine bedeutende Wiederentdeckung innerhalb des zeichnerischen *Œuvres* Max Liebermanns betrachtet werden.

Das Hauptmerkmal dieses Zweeloer Gartens sind seine vielen dünnen Apfelbäume, die im Vordergrund unserer Zeichnung stehen. Es war dieser Garten und das dort entstandene Gemälde *Die große Bleiche*, das der noch junge van Gogh auf dem Pariser Salon bewundert und das ihn dazu bewogen hatte, an Liebermanns damalige Wirkungsstätte zu reisen, um sich einen persönlichen Eindruck vom Entstehungsort zu verschaffen[5].

Unsere Zeichnung lässt uns auch einen Eindruck von Liebermanns Arbeitsweise gewinnen. Das Haus mit seinen charakteristischen Sprossenfenstern im Hintergrund und der dazugehörige Lattenzaun, der den Grund um das Haus in verschiedene Nutzteile untergliedert, sind, teils skizziert, teils voll ausfor-

Fig. 1: verso: *Studien zu Die große Bleiche*, 1882.
Bleistift.

Fig. 3: Illustrationszeichnung zur
Großen Bleiche im Katalog des Pariser Salons
von 1873.

Fig. 2: *Die große Bleiche*, 1882/1883.
Öl auf Leinwand, 109 x 173 cm.
Wallraff-Richartz-Museum, Köln
(Fondation Corboud), Eberle 1883/1.

muliert auf das Papier gebannt. Das spannungsreich differenziert angelegte Blatt vermittelt eine friedvolle, sonnendurchflutete Stimmung und ist ein herausragendes Beispiel für Liebermanns Zeichenkunst der ganz frühen holländischen Zeit. Der Künstler hat mit seinem Werkzeug, dem Bleistift, die Szenerie erfühlt, die im kommenden Winter im Münchner Atelier zur Grundlage der wichtigen Gemälde werden sollte. Die rückseitigen Skizzen unseres Blattes sind erste Studien zur Gesamtkomposition des Bildes, das entgegen einer 1883 auf dem Pariser Salon ausgestellten Illustrationszeichnung [Fig. 3] im Gegensinn zum späteren, tatsächlich ausgeführten Gemälde konzipiert war, das nicht ruhig und leer, sondern figurenreich und belebt ist[6].

---

[1] Stefan Walter Cassirer lebte als Mitglied der berühmten Berliner Familie und damit auch als Neffe Paul Cassirers nach seiner Emigration als Kunsthändler und Sammler in Kopenhagen. Georg Brühl, *Die Cassirers – Streiter für den Impressionismus*, Leipzig 1991, S. 40.

[2] Eberle 1883/1.

[3] Eberle 1882/10.

[4] Eberle 1882/12.

[5] Hancke zitiert aus van Goghs Briefen: „*…wollte Dir eben von einer Tour nach Zweelo, dem Dorfe wo Liebermann lange logierte und Studien für sein Bild mit den Wäscherinnen vom letzten Salon gemacht hat, erzählen. … So begann ich eine Skizze zu machen von dem bewussten Apfelbaumgärtchen, wo Liebermann sein großes Bild malte*“. Erich Hancke, *Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke*, Berlin, 1914, S. 187.

[6] Eberle, op. cit., S. 242.

Holländische Dorfstrasse in Katwijk

03 Bleistift auf Papier. 1887.
Links unten signiert: *MLiebermann.*
391 x 285 mm

Provenienz: Paul Cassierer, Berlin. – Stephan Walter Cassirer, Kopenhagen. – Dänischer Privatbesitz.

Ausstellung: *Liebermann als Zeichner (360 Blätter aus den Mappen des Malers, aus Privatsammlungen, Museen und aus dem Besitz Cassirers)*, Galerie Paul Cassirer, Jg. XVIII, vierte Ausstellung, Berlin Feb./März 1916 (Vorbesichtigung für Kritiker am 5.2.1916). – Kunsthalle, Bremen März/April 1916, Kat.-Nr. 68: *Studienblatt zur „Seilerbahn"* (1887), Bleistift, 260 x 260 mm, unbezeichnet, ohne Abb.

Literatur: *Kunst und Künstler*, Jg. XV, Heft 10 (Liebermann-Nummer), Juli 1917, s/w-Abb. auf S. 489. (*Studie zur Seilerbahn*, 1887; damals noch unbez.). – Holly Prentiss Richardson: *Landscape in the Work of Max Liebermann*, Diss. Brown University, Providence/RI 1991 (Ann Arbor/MI: UMI, 1991), vol. II, Nr. 106.

Bei der vorliegenden Zeichnung handelt es sich um die vermutlich erste Naturaufnahme als direkte Vorzeichnung zu Liebermanns Gemälde *Seilerbahn* von 1887[1]. Laut Hancke gab es von diesem Gemälde zwei Fassungen, von denen sich die erste Ausführung in Schwerin, die zweite in Kiel befindet. Das Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, verwahrt noch eine weitere, kleinere Version, die ehemals zur Sammlung Felix Liebermann gehörte[2].

Die *Seilerbahn* und die *Flachsscheuer* von 1886 gehören zusammen mit den *Netzflickerinnen* motivisch in denselben Kreis dörflich gemeinschaftlicher Produktionsformen. Liebermann greift in unserer Studie das Motiv der Strasse auf und skizziert quasi in flüchtigen Umrißlinien seine *prima idea* zu dem geplanten Gemälde.

Fig. 1: *Seilerbahn*, Öl auf Leinwand,
94 x 64 cm. 2. Fassung. Kunsthalle Kiel.
Eberle 1887/29.

1 Eberle 1887/29.
2 Ausst. Kat., *Max Liebermann in seiner Zeit*, Berlin und München 1979/1980, S. 246, Nr. 56.

Alter Mann am Fenster

04 Schwarze und weiße Kreide auf grauem Papier. 1890.
Rechts oben signiert: *M Liebermann*; rechts unten die Nummer: *150.*
546 x 347 mm

PROVENIENZ: Privatbesitz, Israel.

LITERATUR: *Pan*, Jg. IV, Heft 3/4 (Nov. 1898 - April 1899, Abb. auf S. 183). – *Das Goldene Buch des Deutschen Volkes an der Jahrhundertwende*, Leipzig 1899, 17 m. Abb. – Gustav Schiefler, *Max Liebermann – Sein graphisches Werk*, Berlin 1907, erw. auf S. 68 f.

Die Szene ist in einem Altenheim im holländischen Fischer- und Badeort Zandvoort angesiedelt, in dem Liebermann im Sommer 1890 einige Wochen verbrachte. In diesem *Oude Mannen- en Vrouwenhuis* lebten alte und bedürftige Leute, die von der Dorfgemeinschaft unterstützt wurden. Diverse Bilder sind hier entstanden, unter anderem das Gemälde *Der alte Lotse – Alter Fischer im Interieur* [Fig. 1][1] sowie einige Zeichnungen, die die gleiche Raumsituation zeigen. Die Bewohner hatten jeweils eine Art kleinen Verschlag mit Fenster zur Verfügung, dessen Platz gerade für ein Alkovenbett, Tisch und Stuhl reichte, ihnen aber immerhin eine gewisse Privatsphäre ermöglichte.

Liebermann hat sich in seinem Frühwerk nahezu ausschließlich mit der Darstellung des ärmlichen Arbeitermilieus befasst. Hierfür wurde er oft angegriffen und als Armeleutemaler gescholten. Zwar waren Bilder der ärmeren Bevölkerungsschichten bereits bekannt, wie zum Beispiel durch die beliebten Gemälde von Murillo, oder auch Jozef Israëls. Neu an Liebermanns Herangehensweise war das Fehlen jeglicher Sentimentalität und Verklärung; auch das Anekdotische, wodurch der Betrachter eine Verbindung zur Darstellung aufbauen konnte, war ihm fremd. Er zeigte die Menschen, wie sie waren: schmutzig, arm, in abgerissener Kleidung und bei ihrem mühsamen Tagwerk; jedoch ist in allen Darstellungen die Würde der Menschen und Liebermanns Respekt vor ihnen zu erkennen[2]. Liebermann zeigte die Ärmlichkeit, aber nicht die Armseligkeit. Seine außergewöhnlich sensible Beobachtungsgabe ist in unserer Zeichnung sehr gut zu erkennen. Das durch starke Licht- und Schattenkontraste gekennzeichnete, voll ausformulierte Blatt, zeigt einen Menschen, der zwar arm ist, der aber nach Vollendung seiner Arbeit, von der Dorfgemeinschaft aufgefangen, einen zwar bescheidenen, aber doch recht behaglichen Lebensabend genießen kann.

Fig. 1: *Der alte Lotse – Alter Fischer im Interieur*, 1890.
Öl auf Karton auf Holz, 80 x 60 cm.
Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv.-Nr. 486.

---

1 Eberle 1890/09.

2 Hans Ostwald schreibt hierzu: *„Am unmittelbarsten und echtesten sind alle Menschen und Vorgänge dargestellt in den ersten Zeichnungen, Skizzen und Studien.[…] und es war famos, wie er mit all den Weibern umging, trotzdem sein Holländisch damals noch recht merkwürdig war. Er stand sich vorzüglich mit allen! Auf Schritt und Tritt zeichnete er kleine Landschaften, alte Häuser mit schwarzer und weißer Kreide auf graues Papier; er arbeitete eigentlich immer. … Liebermann hängt jedenfalls mit einem ehrlichen Gefühl an den Menschen und Schauplätzen, die er malte.“* Zitiert nach: Hans Ostwald, *Das Liebermann-Buch,* Berlin 1930, SS. 314 u. 320 f.

Bauer an der Wiege

05 Schwarze und weiße Kreide auf grauem Papier. Um 1890.
Links unten signiert: *M Liebermann*. 360 x 525 mm

Provenienz: Mr. Artman, Rembrandt Gallery, New York. – Privatsammlung, USA.

Ausstellung: *Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899*, Kat.-Nr. 655 (Saal 26):
Bauer an der Wiege, Zeichnung, o. Abb.

Auch diese Zeichnung schuf Liebermann im Sommer 1890 während seines Aufenthaltes im holländischen Zandvoort. Das harte Leben der überwiegend ärmlichen Bevölkerung, die vor allem aus Fischern und Bauern bestand, hatte ihn sehr berührt und veranlasste ihn, es in zahlreichen Zeichnungen und Gemälden zu dokumentieren. Charakteristisch für seine sachliche und unpathetische Herangehensweise ist dabei das Fehlen jeglicher Süßlichkeit oder Sentimentalität, dennoch spricht aus jedem Strich der Respekt und das Wohlwollen des Künstlers für seine Modelle und deren Lebensumstände[1]. Hierin unterscheidet sich Liebermann unter anderem von seinem Freund und Kollegen Jozef Israëls, mit dem er einige Reisen nach Holland unternahm und der sich ähnlichen Themen widmete. Liebermann verstand sich als neutraler Beobachter, und nicht die Auswahl seiner Motive, sondern seine Behandlung derselben und die Verwendung bestimmter Lichtstimmungen bedeuten die eigentliche Innovation seiner Kunstauffassung.

Unsere tonige, weiß gehöhte Darstellung ist typisch für Liebermanns Zeichenkunst um 1890. Sehr vergleichbar im Stil ist die Zeichnung *Alter Mann am Fenster* (Kat.-Nr. 04), die auf einem nahezu gleich großem Bogen des gleichen grauen Papiers angelegt ist; die Figuren sind sehr ähnlich dargestellt. Beide Männer sitzen frontal zum Betrachter, ihr Blick geht aber jeweils an diesem vorbei. Die Köpfe stoßen fast an den oberen Bildrand, die Füße sind angeschnitten. Der Duktus konzentriert sich auf die Lichtverhältnisse und verzichtet auf allzu genaue Details. Spannungsvoll wechselt der Strich zwischen verschiedensten Tonlagen. Die Wandlungsfähigkeit der schwarzen Kreide, ermöglicht sowohl den fest aufgesetzten tiefschwarzen Strich und lässt auch die verschiedensten Schattierungen von Hell- bis Dunkelgrau zu, wodurch Raumtiefe suggeriert wird und unterschiedlichste Stoffe und Materialien umschrieben werden können. Sie bewirkt, vor allem in der Verbindung mit den akzentuiert gesetzten Weißhöhungen, beinahe den Eindruck von subtiler Farbigkeit. Durch die Verwendung des grauen Papiers wird dieser Eindruck noch intensiviert[2].

Darstellungen von Vätern und Kindern sind bei Liebermann recht wenig vertreten. Es sind allerdings aus der gleichen Zeit verschiedene Zeichnungen von Müttern mit Kindern und Säuglingen bekannt. Möglicherweise ist hinter unserer vordergründig friedlichen Szene das Drama der kurz zuvor im Wochenbett verstorbenen Mutter des Kindes zu sehen. Der Vater muss sich erst noch an die neue Rolle als Kindbetreuer gewöhnen; an seiner der Wiege abgewandten und dem Betrachter zugewandten Haltung erkennt man die Trauer und Hilflosigkeit des Mannes.

Die Zeichnung gehört in den wichtigen Komplex autonomer, vollgültiger Bildzeichnungen, die vor allem in Liebermanns Frühzeit entstanden, von sehr verschiedener Ausführlichkeit, aber gerade dadurch vom frischen Zauber des ersten, spontanen Eindrucks ausgezeichnet.

---

1 Bereits 1912 schreibt Hans W. Singer hierzu: *„Für diesen Typ gibt es nie, auch nur für eine Minute, die Gefahr des Verfallens in sentimentale Schwärmerei. Liebermann hat Armeleut gemalt: aber er stellt sie nicht dar als „im Grunde doch bessere Menschen", wie es Millet tat, oder sucht uns gar für ihr Freud und Leid zu gewinnen, wie es Constantin Meunier tat. Seine Ziegenhirtin, sein Kiepenträger, sein Fischervolk sind zum rein ziellosen Objekt geworden und er malt sie ohne sentimentale Nebenansichten als nüchterne Realität."* Zit. nach: *Meister der Zeichnung. Zeichnungen von Max Liebermann.* Hrsg. u. eingel. v. H. W. Singer, Leipzig, 1912, S. 16.

2 Karl-Heinz Mehnert, *Hier ist die Zeichnung das gute Gewissen der Malerei,* in: Ausst.-Kat., *Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie,* Hamburg, Frankfurt/Main und Leipzig, 1997-1998, S. 51.

Die Loretto-Allee in Rosenheim

06 Schwarze Kreide, teils gewischt und weiß gehöht, auf braunem Papier. Um 1893.
Unten rechts mit Kreide und Bleistift zweifach signiert: *MLiebermann*.
370 x 238 mm

Nach einer Italienreise zu Beginn des Jahres hielt sich Liebermann Ende Mai und Anfang Juni 1893 in Rosenheim in Bayern auf, wo er das Motiv für diese Zeichnung fand. Es existieren wenige weitere Zeichnungen der gleichen Ansicht und schließlich ein Gemälde[1], das, in Berlin fertiggestellt, zunächst in Berlin und danach auf dem Salon in Paris ausgestellt wurde [Fig. 1].

Das Gemälde kann als eines der ersten vollgültigen Landschaftsgemälde Liebermanns betrachtet werden[2]. Noch gesteigert wird diese Wirkung im kurze Zeit später entstandenen Gemälde *Allee in Overveen*[3], bei dem sich die Darstellung in das reine Naturerlebnis aufgelöst hat. Unsere Zeichnung steht als direkte Vorstudie am Anfang der Entwicklung dieser für Liebermann neuen Bildformel und nimmt doch bereits in der beinahe radikalen Ausführung das Ergebnis vorweg.

Liebermanns Biograph Hancke schreibt zu diesem kleinen, aber wichtigen Werkkomplex: „*Eigentliche Alleen hat Liebermann nur wenige gemalt – soviel ich glaube sind es nur zwei, die in Rosenheim und die bei Haarlem [d. i. Allee bei Overveen, 1895], oder drei, wenn man die figurenreiche „Papageienallee" mitzählen will. In seinem Gesamtschaffen aber empfindet man sie, wie gesagt, als eine seiner größten Taten. Es kann auch nicht leicht ein Motiv geben, dass seiner Begabung mehr entgegenkäme und keins, das für das Land seiner Vorliebe charakteristischer wäre. Und die Biergärten, die Seilerbahn, die Buchenhalle bei Kösen, die Schweinemärkte, die Dorfstraßen scheinen alles nur Vorstufen für die endliche Aussprache desselben Gedankens, die in jener unendlich sich vertiefenden Halle von Erlenstämmen gefunden ist*"[4].

Die Loretto-Allee war von Silberpappeln gesäumt, etwa 200 Meter lang und 4,5 Meter breit. Sie war um 1890 als Deutschlands schönste Pappelallee bekannt und berühmt, heute existiert sie nicht mehr [Fig. 2][5]. Liebermanns Aufenthalt in Rosenheim war eigentlich eher einem Zufall entsprungen, denn auf der Durchreise von Italien nach Berlin wollte er seinen alten Münchner Freund Wilhelm Leibl besuchen. Da aber die siebenjährige Tochter Käthe erkrankt war, musste der Aufenthalt auf einige Wochen verlängert werden. So nutzte Liebermann die Zeit für Besuche bei Leibl und Sperl, die im nahen Aibling wohnten, aber auch zum Arbeiten. Die Allee, die ein wichtiges Motiv in seinem kommenden Werk werden sollte[6], wie auch der Biergarten in Brannenburg, womit das Motiv des Gartenlokals wieder aufgenommen wurde, bildeten die reiche künstlerische Ernte dieses Besuches in Rosenheim.

Ein unbekannter Besucher berichtete nach einem Besuch in Liebermanns Atelier 1893: „*Im Atelier Max Liebermanns ist eine Reihe neuer Arbeiten zu sehen, Ergebnisse einer Reise nach Italien und einer frischen Sommerfahrt durch Tirol und Bayern. […] erfrischende Kühle in der herrlichen Loretto-Allee bei Rosenheim; zur Linken ein weiter Blick über dunstige Wiesen und Aecker: zwei Studien von merkwürdig kerniger Naturempfindung*"[7].

Fig. 1: *Allee in Rosenheim*, 1893.
Öl auf Leinwand, 91 x 65 cm.
Braunschweigische Öffentliche Versicherung, Braunschweig,
Eberle 1893/1.

Fig. 2: *Loretto-Silber-Pappel-Allee zu Rosenheim*, 1890. Photographie, Crayondruck von J. B. Obernetter, München.

[1] Eberle 1893/1.

[2] Hierzu und auch zum Einfluss des Künstlerromans *Manette Salomon* der Brüder Goncourt auf die Wahl des Motivs vgl. Holly Richardson, *Landschaftsmalerei ist die schwerste Kunst*, in: Ausst.-Kat., *Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie.* Hamburg, Frankfurt/Main, Leipzig, 1997/1998, S. 28.

[3] Eberle 1895/2.

[4] Erich Hancke, *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke,* Berlin, 1914, S. 347 f.

[5] Siehe: Franz Joseph Berthold, *Die Loretto- und Sebastiani-Allee zu Rosenheim: Deutschlands schönste Pappelallee,* in: *Illustrierte Monatshefte für die Gesamt-Interessen des Gartenbaus,* Jg. 9 [*Dr. Neubert's Deutsches Gartenmagazin*, Jg. XLIII], München 1890, S. 33.

[6] Es folgten die Darstellungen der *Allee in Overveen*, die *Papageienallee* und später die *Birkenallee* im eigenen Garten am Wannsee.

[7] N.N.: *Personal- und Atelier-Nachrichten*, in: *Die Kunst für Alle*, Jg. IX (1893/94), S. 170.

Sitzende Dame mit Hut

07 Schwarze Kreide, teils gewischt, auf Velin. 1910.
Links unten signiert: *MLiebermann.*
286 x 444 mm

Provenienz: Leo Lewin, Breslau. – Privatsammlung, USA. – Privatsammlung, Hamburg [Leihgabe].

Die Zeichnung steht in engem Zusammenhang mit Liebermanns Gemälden vom *Sommerabend an der Alster* von 1910 und 1911. Eine Dame sitzt im Vordergrund dieser Bilder auf einem Korbstuhl auf dem Steg, die Hand auf das Geländer gelegt, und betrachtet die Ruderboote auf dem Wasser. Genau diese Figur findet sich auch im Gemälde *Sommerabend an der Alster*[1] aus Hamburger Privatbesitz [Fig. 1]. Ähnlich ist eine Figur im Vordergrund des Gemäldes *An der Alster in Hamburg*[2] im Besitz der Dresdner Gemäldegalerie Neue Meister [Fig. 2].

Fig. 1: *Sommerabend an der Alster*, 1910.
Öl auf Leinwand, 77 x 96 cm.
Privatbesitz, Hamburg. Eberle 1910/11.

Fig. 2: *An der Alster in Hamburg*, 1910.
Öl auf Leinwand, 85,52 x 104 cm.
Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden,
Inv.-Nr. 2457A. Eberle 1910/13.

Als Gegenstück zur 1902 entstandenen *Terrasse im Hotel Jacob*[3] hat Max Liebermann den *Sommerabend an der Alster* konzipiert. Er schildert hier ein charakteristisch hamburgisches Sommervergnügen, nämlich den abendlichen Korso an der Außenalster, das die Gesellschaft, wenn nicht in Booten auf dem Wasser, dann auf der Terrasse des Uhlenhorster Fährhauses genoss. Mit zahlreichen Zeichnungen und Pastellen, die teils sogar am Berliner Wannsee entstanden, hatte der Künstler das Gemälde vorbereitet [Fig. 3].

Liebermanns Biograph Hancke beschreibt die Entstehung des Motivs: „*Wertvoll wurde ihm der Aufenthalt an dem großen, von Booten belebten See* [gemeint ist der Wannsee] *insofern, als er dort für das Bild, das ihn damals am meisten beschäftigte, für den „Sommerabend an der Alster" Studien machen konnte. Auch dieses Bild hatte sich ihm plötzlich aufgedrängt, und er war stolz, gefunden zu haben, woran so viele Maler achtlos vorübergegangen waren. Ein Gewirr durcheinander sich bewegender Gondeln unter dem hellen, ein blaues Licht spendenden Himmel einer sommerlichen Abenddämmerung, ist der Gegenstand.*

Fig. 3: *Zwei Damen am Wasser (Wannsee)*, 1910.
Pastell auf Papier, 282 x 437 mm.
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett,
Inv.-Nr. 1617.

Ganz so, wie man, die laue Frische einatmend, vom Tisch des Restaurants aus dieses fröhliche elegante Schauspiel übersieht, ist es auf der Leinwand gegeben und erweckt in uns jene mild rauschhaften Empfindungen, in die nach einem heißen Tage eine solche Umgebung uns versetzt"[4].

Der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, hatte sich für seine *Sammlung von Bildern aus Hamburg* auch ein Bild von der Alster gewünscht. Liebermann hatte während seines Aufenthaltes in Hamburg im Sommer 1909 auch bereits mit ersten Studien begonnen, musste aber wegen eines akuten Gicht-Anfalles überstürzt abreisen. Daher verfolgte er das Projekt von Berlin aus weiter. Unsere Zeichnung gehört zur frühesten Gemälde-Fassung, die Liebermann am 24. Oktober 1910 nach Hamburg schickte. Lichtwark bat um kleinere Korrekturen, denn es war ihm sehr wichtig, dass alle Details auch wirklich „hanseatisch" und authentisch wirkten. Daher sind in der endgültigen Fassung die Korbsessel gegen die typischen Klappstühle des Uhlenhorster Fährhauses eingetauscht und die Kleidung der Damen gering verändert worden[5].

---

1 Eberle 1910/11
2 Eberle 1910/13.
3 Eberle 1902/9.
4 Erich Hancke, *Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke*, Berlin, 1914, S. 480.
5 Vgl. Ausst.-Kat. *Max Liebermann und die französischen Impressionisten*, Wien 1997, S. 152.

Bildnis des Altphilologen Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848–1931)

08 Schwarze Kreide, teils gewischt, auf Velin. Um 1915.
Rechts unten signiert: *M Liebermann.*
319 x 268 mm

Provenienz: Prof. Dr. Siegfried Bongart, Wiesbaden. – Frau Dr. Carl Wilhelm Graefe, geb. Bongart. – Privatsammlung, München. – Galerie Franke, München (1999). – Privatsammlung, USA.

Die Zeichnung ist die Vorlage zur Bildnis-Lithographie des Gelehrten und Altphilologen Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, die Anfang Dezember 1915 als Titelblatt von Heft 58 der Zeitschrift *Kriegszeit – Künstlerflugblätter* bei Paul Cassirer in Berlin erschien[1] [Fig. 1]. Max Liebermann hatte sich mit insgesamt 27 Lithographien an der Illustration dieser Zeitschrift beteiligt, von denen 26 abgedruckt wurden. Eine zweite Lithographie, die Wilamowitz-Moellendorff in halber Figur sitzend von der Seite zeigt, erschien im gleichen Jahr[2] [Fig. 2], die Zeichnung, die als Vorlage dazu diente, befindet sich heute in der Sammlung der Bremer Kunsthalle[3] [Fig. 3].

Fig. 1: *Bildnis Wilamowitz-Möllendorff I*,
Lithographie, 275 x 238 mm.
Schiefler 197.

Die *Kriegszeit* wurde von den beitragenden Künstlern als ein Medium empfunden, in dem sie ihren eigenen patriotischen Beitrag zur Unterstützung der im Feld stehenden Soldaten äußern konnten. Liebermann schrieb selbst dazu: „*Das Thörichste wäre, wenn wir die Hände in den Schoß legten, im Gegentheil sollten die Musen sich bemühen, es den Kämpfern gleich zu thun. Jeder soll das thun, was er am besten thun kann. Das scheint mir patriotisch. Deshalb habe ich mich lebhaft für die Gründung der Kriegszeitblätter interessiert, deren Erfolg uns're kühnsten Erwartungen übertrifft*“[4].

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff war über die Grenzen des Deutschen Reichs hinaus für seine Leistungen im Bereich der Forschung und Lehre der Altphilologie berühmt und anerkannt. Ebenso hat er aus seiner preußisch-patriotischen Haltung niemals einen Hehl gemacht, unter anderem war er Mitinitiator der *Erklärung der Hochschullehrer des Deutschen Reiches* vom Oktober 1914, in der dem Heer die volle Unterstützung der geistigen und kulturellen Elite des Landes zugesichert wurde. Aus der allgemeinen Welle der Kriegsbegeisterung und des erstarkten Patriotismus zu Beginn des Ersten Weltkrieges erklärt sich dieses Porträt aber nicht allein. Für das Titelblatt ausgewählt wurde Wilamowitz-Moellendorff wegen seiner Prominenz und politischen Einstellung.

Das Porträt zeigt aber darüber hinaus auch das sensible Bildnis eines Intellektuellen, mit dem sich Liebermann, wie der Mitherausgeber der *Kriegszeit*, Alfred Gold, berichtet, gut verstand, denn er schreibt anlässlich des 80. Geburtstags, dass der Künstler „*Wilamowitz-Moellendorff, den ich ihm einmal zu einer Porträtsitzung zuführen durfte, besonders gern und lebendig zeichnete, weil er mit ihm sich humanistisch unterhalten konnte*“[5]. Dass der Portraitierte ein offener Gegner des Antisemitismus war und seine vielen jüdischstämmigen Schüler gleichermaßen förderte wie alle anderen, mag dem jüdischen Liebermann ebenfalls sympathisch gewesen sein, der antisemitischen Stimmungen zeit seines Lebens ausgesetzt gewesen war.

In seiner Gedenkrede beurteilte Adolf Goldschmidt 1935 die Portraitkunst Liebermanns: „*... oft hörte man das Urteil, Liebermann brächte zwar die äußere Erscheinung des Porträtiertem zu kräftigem, zuweilen übertriebenen Ausdruck, aber er hätte die Psyche seines Modells nicht erfasst. Diesem Vorwurf kann man antworten, dass seine besten Porträts diejenigen sind, bei denen er Sympathien mit der Psyche hatte, denn dann hat er dasjenige, was ihm sympathisch war, zum Ausdruck bringen können*“[6]. Hier haben wir ein bravouröses Beispiel eines solchen psychologisch erfassten Bildnisses.

Fig. 2: *Bildnis Wilamowitz-Möllendorff II*.
Lithographie, 350 x 250 mm.
Schiefler 198.

Fig. 3: *Bildnis Ulrich von Wilamowitz Möllendorff*, 1915.
Kohle auf Papier, 344 x 275 mm. Göres 254.

---

1 Schiefler 197. – Gerhart Söhn, *Handbuch der Originalgraphik in deutschen Zeitschriften, Mappenwerken, Kunstbüchern und Katalogen,* Bd. I, Nr. 13458-1.

2 Schiefler 198.

3 Max Liebermann, *Bildnis Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff,* Kohle auf Papier. Kunsthalle Bremen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. 1962/262.

4 Zit. nach Ausst.-Kat. *Max Liebermann in seiner Zeit,* Berlin/München 1979/80, S. 667 f.

5 Alfred Gold, *Besuche bei Max Liebermann,* in: *Berliner Börsen-Courier,* Nr. 293, 26.6.1927, Morgen-Ausgabe, 1. Beilage, S. 3 .

6 Adolf Goldschmidt. *Gedenkrede auf Max Liebermann,* 1935. Hg. v. Carl Georg Heise, Hannover/Hamburg 1954, S. 11.

Druckgraphik

„In der Graphik kann der Künstler sein Talent nicht nur am schnellsten verwerten, er kann es in ihr auch am freiesten zeigen“[1]

Zur Druckgraphik von Max Liebermann

Etwas mehr als 500 Radierungen und Lithographien hat Max Liebermann im Laufe seines Lebens geschaffen, zusätzlich Holzschnitte und Gebrauchsgraphiken[2]. Hierzu muss man bemerken, dass der Künstler sich erst verhältnismäßig spät, im Alter von etwa 40 Jahren und als Maler und Zeichner bereits etabliert, mit den Drucktechniken auseinanderzusetzen begann und deren Beherrschung erst erlernen musste[3]. Den Anstoß dazu gaben die Aufträge einer Pariser Galerie 1876/77 und 1883, die um Reproduktionen von auf dem Salon ausgestellten Gemälden gebeten hatte[4]. Der weitaus größere Teil seines druckgraphischen Werkes entstand erst ab 1900, darf also zu Liebermanns impressionistischem Werkteil gezählt werden, während in seiner naturalistisch orientierten frühen Werkphase bis zur Jahrhundertwende nur 50 Blätter entstanden.

In der Regel gibt es bei Max Liebermanns Graphiken, ebenso wie beispielsweise bei seinen Zeitgenossen Lovis Corinth oder Edvard Munch, thematisch eng verwandte Entsprechungen im malerischen Werk, im Gegenzug gibt es aber nicht für jedes gemalte Motiv auch eine graphische Umsetzung. Der Künstler hat die in Gemälden und Zeichnungen erprobten Themen mit den Mitteln der Druckgraphik variiert und umgesetzt. Nicht die Originalität der Neu-Schöpfung war hierbei vorrangig, sondern das Bestreben, bereits verwendete Themen weiterzuentwickeln und im anderen Medium veränderte Aussagen zu treffen. So ist die von 1890 stammende, sehr dichte und für diese Zeit im Stil beispielhafte Radierung *Spielende Kinder* aus Versatzstücken von Gemälden der Jahre 1879 und 1883 zu einem neuen harmonischen Ganzen komponiert [Kat.-Nr. 09].

Oft ist die Inspiration durch die verschiedenen Medien wechselseitig. Gerade bei Sujets, die Liebermann über längere Zeiträume beschäftigt haben, wie die *Badenden Knaben*, die *Judengasse* oder auch die vielen Selbstbildnisse, ist die Verzahnung von Graphik, Zeichnung und Gemälde zu erkennen. Durch die farbliche Beschränkung auf Schwarz und Weiß in Lithographie oder Radierung wurden oft Lösungen gefunden, die bei der Umsetzung in farbigen Fassungen grundlegend waren. Von Reproduktionsgraphik, wie sie von den deutschen Akademien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gepflegt wurde, kann man also keinesfalls sprechen.

Tatsächlich lag Liebermanns Interesse an der Radierung und Lithographie aber auch darin, seine Kunst einer möglichst breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen. In der Auflagengraphik, die zum größten Teil von Paul und Bruno Cassirer vertrieben wurde, sah er dafür ein gutes Mittel: „[So]…*bietet die leichtere Anschaffung der Lithographie und Radierung die Möglichkeit, den Einzelbesitz an bildender Kunst im Publikum zu vergrößern. Und indem der Besitz durch ein öfteres und bequemeres Anschauen der Blätter den Geschmack vertieft, wird die Graphik, gerade wie die Hausmusik die größte Förderin für die Pflege und das Verständnis der Musik ist, den Sinn und die Freude an bildender Kunst erhöhen helfen*“[5].

Wie in Malerei und Zeichnung beschäftigte Liebermann in der Anwendung der graphischen Techniken die Problematik der Darstellung von Licht und Schatten, Brechungen und Zwischentönen. Besonders in den zu den frühen Blättern zählenden Arbeiten stand daher die malerische Wirkung der Graphiken im Vordergrund. Die Weichgrundätzung, wie auch die Kombination von Radierung und Kaltnadeltechnik ermöglichten Liebermann die Erzeugung von differenziertesten Tonwerten und damit eine größtmögliche Ausdrucksvielfalt. Vor allem diese früheren Blätter, die häufig vollendet durchkomponiert und sehr „malerisch“ im Sinne von raumfüllender Dichte sind, zeigen hier die große Meisterschaft Liebermanns in der Umsetzung von Licht- und Schattenwerten, die zum Beispiel bei den *Badenden Knaben* [Kat.-Nr. 06] mindestens ebenso wichtig ist wie das reizvolle Motiv an sich. Gustav Schiefler schrieb dazu: „*Die erste Fassung der badenden Knaben spielt in einem sonnendurchleuchteten Wiesenthal an einem Flüßchen, über welchem eine Kopfweide ihre Zweige wie einen Strahlenkranz ausbreitet*“[6].

Ebenso wie die Thematik der *Badenden Knaben* Liebermann über Jahrzehnte beschäftigte, finden sich verschiedenste Darstellungen aus dem Amsterdamer Judenviertel: „*Das Getriebe an den zeltüberspannten Verkaufständen und Karren in der Judengasse reizt ihn zu immer neuen Bearbeitungen, bald in kleinem, bald großem, bald in Hoch- oder Querformat, und wer die Reihe dieser Blätter am Auge vorübergehen ließ, behält den Eindruck, als habe er flutendes, schiebendes, drängendes Leben in wahrer Bewegung gesehen*“[7] [Kat. Nrn. 11 und 12]. In einigen der späteren Werke beginnen gerade die Momente der Bewegung, eine größere Rolle zu spielen, meisterhaft und atmosphärisch umgesetzt in den Arbeiten zu den *Polospielern im Hamburger Jenischpark* [Kat. Nrn. 16 und 17].

Nachdem Liebermann mit seinen frühen Arbeiten vor allem wegen seiner Themenwahl, die sich auf die Darstellung des ärmlichen Arbeitermilieus beschränkte, beim Publikum zunächst kein großer Erfolg beschieden war, schlug ab den 1890er Jahren die Ablehnung der Kritiker in Anerkennung um, der Sammlerkreis wurde erkennbar größer. Dazu beigetragen hat wohl auch die lichter werdende Malweise, die sich von der geschmähten „Schmutzmalerei“ entfernte, und der Übergang zu bourgoiseren Themen, wie den Darstellungen der sommerlichen Strandvergnügungen, den Tennisspielern und vor allem den an Zahl zunehmenden Portraits, die Liebermann zu einem der wichtigsten Bildnismaler seiner Zeit machten. Vor allem durch die Unterstützung des Direktors der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, und der Leiter der Berliner Museen Hugo von Tschudi und Wilhelm von Bode, gelangten Liebermanns Werke in öffentliche Sammlungen und wurden vom aufgeschlossenen Kunstpublikum angenommen. Es sollte bis 1912 dauern, bis Liebermann in die Akademie der Künste aufgenommen wurde (der Künstler war da bereits 65 Jahre alt). Liebermann selbst meinte von sich, er sei dem Zeitgeschmack stets 10 Jahre voraus, aber er begann nun, die Früchte der um Anerkennung ringenden, zehrenden Frühzeit zu ernten.

Hans W. Singer schrieb 1914 in der Beurteilung über Max Liebermann als Graphiker: „*Der wichtigste Originalgraphiker Berlins ist zugleich der wichtigste Maler unter den neueren Künstlern der Hauptstadt, Max Liebermann. Sonst geht das bekanntlich nicht immer Hand in Hand, und das Zusammentreffen in diesem Fall ist um so merkwürdiger, als Liebermanns Graphik ganz und gar nicht innerhalb klassischer Grenzen gehalten ist, die Wichtigkeit der Kunstäußerung demnach keineswegs von vornherein feststand.* […] *In der Radierung war Liebermann zunächst nichts anderes als ein „enfant terrible“, der gewissermaßen glaubte, das Radieren ginge so ohne weiteres von selbst. Er wusste schon ziemlich klar, was er wollte, aber dieses künstlerische Empfinden allein sollte ihn durchbringen, und zum Werkzeug sagte er: „reim dich, oder ich freß dich“. Es sollte Dinge tun, zu denen es nicht geschaffen war: es sollte ihm ohne weiteres die Wirkungen erzielen, die er mit dem Pinsel, dem Spachtel und der Ölfarbe bezwungen hatte. Er wollte pastos und freilichtig radieren, sozusagen*“[8].

---

1 Max Liebermann, *Autobiographisches*, in: Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei, Schriften und Reden*, hrsg. v. Günther Busch, Frankfurt a. Main, 1978, S. 180 f.

2 367 Nummern im Werkverzeichnis von Gustav Schiefler, weitere 150 Nummern bei Sigrid Achenbachs Ergänzung der Arbeiten aus dem Spätwerk, die bei Schiefler noch nicht erfasst waren.

3 Als Lehrer werden der Holländer Jan Veth und die Deutschen Karl Koepping und Peter Halm genannt.

4 *Der Weber* (Schiefler 2). Beim Abdruck im Februarheft der *Gazette des Beaux Arts* trug das Blatt den Untertitel: *Eauforte de l'artiste d'après son tableau exposé dans la Galerie de Mr. George Petit. Liebermann pinx & sc.* Vgl. Gustav Schiefler, *Max Liebermann. Sein Graphisches Werk 1876-1923*, 4. erw. Aufl., San Francisco 1991, S. 23.

5 Franz Servaes, *Meine Graphiksammlung*, Hamburg 1927, S. 8.

6 Gustav Schiefler, *Max Liebermann, sein Graphisches Werk*, 4. Erw. Aufl., San Francisco 1991, S. 13.

7 Schiefler, op. cit., S. 17.

8 Hans W. Singer, *Die moderne Graphik*, Leipzig, 1914, S. 109 f.

Spielende Kinder

09 Radierung auf Japan. 1890.
Rechts unten mit Bleistift signiert: *M Liebermann*.
Mit blauem Sammlerstempel: *S im rechtwinkligen Dreieck* (nicht bei Lugt).
268 x 343 mm (380 x 503 mm)

Schiefler 14 II a (von III a). – Vorzüglicher, kräftiger und doch sehr differenzierter Probedruck mit zartem Plattenton. – Der nach Schiefler zweite Zustand mit der vollendeten Darstellung, jedoch noch vor der Entfernung der Künstlersignatur in der Platte und vor der Auflage, die in Heft V des Vereins für Original-Radierung, Berlin publiziert wurde. – Mit breitem Papierrand. – Sehr selten; Schiefler nennt für diesen Zustand nur: *ein Exemplar bei Dr. Stinnes*.

Provenienz: Galerie Commeter, Hamburg. – Johann Gottfried Schramm, Hamburg.

Max Liebermann hat in der Radierung Motive aus früheren Gemälden zu einer neuen Komposition arrangiert. Sowohl die drei auf der Bank sitzenden Frauen mit dem Kinderwagen als auch die beiden am Boden spielenden Kinder finden sich bereits auf dem 1879 entstandenen Gemälde *Kinderspielplatz im Münchner Hofgarten*[1]; das stehende Kind mit Schaufel und Eimer ist aus Liebermanns berühmten im Sommer 1883 gemalten *Münchner Biergarten* übernommen[2].

1 Eberle 1879/19.
2 Eberle 1884/1.

Badende Knaben

10 Radierung, Kaltnadel und Vernis mou auf gelblichem China, auf Kupferdruckpapier aufgewalzt. 1896.
Rechts unten mit Bleistift signiert: *M Liebermann.*
237 x 294 mm (465 x 535 mm)

Schiefler 43 II c (von II c). – Sehr schöner Druck mit warmem Plattenton von der vollendeten Platte und nach Löschung der gestochenen Schrift im Unterrand. – Die Platte war im Auftrag der *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* in Wien hergestellt und in den *Graphischen Künsten*, Jahrgang XX, Heft 1, 1897 publiziert worden; sie ging anschließend wieder in den Besitz des Künstlers über, der davon spätere Abzüge machen ließ. – Die Radierung ist die früheste und wohl schönste graphische Fassung des in zahlreichen Varianten wiederholten Themas.

Provenienz: Galerie Commeter, Hamburg. – Johann Gottfried Schramm, Hamburg.

Dargestellt ist die Saale in der Nähe von Bad Kösen. Die Radierung entstand nach diversen Zeichnungen, einem Aquarell und einem Ölbild. Eine um 1895 entstandene Bleistiftstudie befindet sich in den Staatlichen Museen zu Berlin[1]. Eine Vorzeichnung zur Radierung ist abgebildet bei Hans Wolff, *Zeichnungen von Max Liebermann*, Dresden 1922, Taf. 53. Hancke berichtet, dass Max Liebermann seit 1894 an der Radierung arbeitete. Er soll sie gründlich durch viele Aktstudien vorbereitet haben[2]. Ein großformatiges Aquarell zeigt die detailreichste Fassung des Themas, das Blatt befindet sich in Privatbesitz [Fig. 1]. Ein Ölbild von 1895 zeigt die Szene summarischer[3].

Im August 1899 wurde die Radierung in der Münchener Wochenschrift *Jugend* abgebildet[4]. Beigegeben wurde ein Gedicht von Otto Julius Bierbaum mit dem Motto: *Auf! Bade, Schüler, unverdrossen!.* Das Gedicht handelt von Gymnasiasten, die dank der Sommerhitze statt Latein zu pauken, baden gehen dürfen.

Max Schiefler bemerkt zur besonderen Behandlung des Lichtes in diesem Blatt: „*...die erste Fassung der badenden Knaben spielt in einem sonnendurchleuchteten Wiesenthal an einem Flüßchen, über welchem eine Kopfweide ihre Zweige wie einen Strahlenkranz ausbreitet*“[5].

Fig. 1: *Badende Knaben in Kösen*. Um 1895.
Aquarell und Gouache auf Papier,
500 x 652 mm.
Privatbesitz.

1 Abb. bei Julius Elias, *Die Handzeichnungen Max Liebermanns*, Berlin 1922, Taf. 17.
2 Erich Hancke, *Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1914, S. 313 mit der Abb. einer Einzelstudie zu dem am Ufer stehenden Knaben, der sich das Hemd über seinen nackten Körper streift.
3 Eberle 1895/15.
4 *Münchener Wochenschrift für Kunst und Leben* (Jg. IV, Bd. II, Nr. 34, SS. 542/43).
5 Schiefler, op. cit., S. 13.

Aus dem Judenviertel in Amsterdam. Judenstrasse, klein

11 Radierung und Kaltnadel, vom Künstler mit Kohle und brauner Feder überarbeitet, auf Kupferdruckpapier. 1908.
Unten rechts signiert: *M Liebermann* und in der rechten unteren Ecke nummeriert: *I 1.*
151 x 105 mm (220 x 270 mm)

Schiefler 70/I/a (von II/b). – Prachtvoller tiefer Druck mit Prägeglanz. – Der erste Probedruck des ersten Zustandes, in dem die Zeichnung nur in Konturen und noch ohne Schatten erscheint, mit Ergänzungen des Künstlers in Kohle und Tusche in Hinblick auf eine weitere Überarbeitung der Platte. – Das von Schiefler genannte Exemplar, das sich ehemals im Besitz von Gustav Kirstein, Leipzig befand. – Mit breitem Rand und sauber in der Erhaltung.

Liebermann hat diese Straße des Amsterdamer Judenviertels oft gemalt, gezeichnet und radiert, und zwar aus den verschiedensten Blickwinkeln. Es handelt sich um den Uilenburgersteeg/Ecke Jodenbreestraat. Die Radierung basiert wohl auf der motivisch sehr ähnlichen Bleistiftzeichnung aus der Sammlung Kohl-Weigand[1]. Dieser Bezug wird besonders bei dem vorliegenden Abdruck deutlich, bei dem sich die Zeichnung noch weitgehend auf die Umrisse beschränkt.

Bei unserem Blatt handelt es sich um ein Unikat, das auch als wichtiges Dokument innerhalb des graphischen Œuvres von Max Liebermann angesehen werden kann.

[1] Vgl. Ausst.-Kat., *Max Liebermann in seiner Zeit,* Berlin und München, 1979/80, Kat.-Nr. 347.

MLiebermann

L. 78 I

I

Judengasse in Amsterdam

12 Radierung und Kaltnadel auf Bütten von *Van Gelder Zonen*. 1909.
Links unten nummeriert: *I-XXX No 23*; rechts unten vom Künstler signiert: *Max Liebermann.*
300 x 397 mm (495 x 650 mm)

Schiefler 80 III b (von III b). – Die ungewöhnlich großformatige, frühe Radierung in einem prachtvollen, in den dunklen Partien gratigen und tonig gewischten Druck. – Mit dem vollen Papierrand. – Aus der kleinen, von Bruno Cassirer herausgegebenen Auflage von nur 30 Exemplaren. – Selten.

Mit dem Gemälde *Judengasse*[1] schloss Liebermann ein Motiv ab, das er in den 1980er Jahren entdeckt und später in drei Bilderserien[2] und zahlreichen Graphikblättern behandelt hatte[3].

---

1 Eberle 1909/1.
2 Eberle 1884/25, 1905/6-12, 1907/5-6, 1907/8-10, 1908/7-11.
3 Schiefler 57, 70-75, 77, 136, 137.

Dünenlandschaft

13 Kreidelithographie auf *Strathmore*-Japan. 1909.
Rechts unten mit Bleistift signiert: *M Liebermann.*
Rückseitig mit violettem Sammlerstempel: *Aufgerichteter Löwe nach links* mit Initialen: *R. A.* (nicht bei Lugt).
270 x 350 mm (372x478 mm)

Schiefler 91. – Kräftiger, kontrastreicher Druck. – Mit dem vollen Papierrand. – Selten.

Das Blatt zeigt eine sandige, mit Heideblüten und Buschwerk durchwachsene Fläche, darüber ein heller Himmel mit einigen Wolkenstreifen. Rechts im Mittelgrund sind zwei weibliche Figuren sichtbar. Es handelt sich dabei um einen Blick über die Dünen bei Noordwijk. Hier an der holländischen Nordseeküste verbrachte Max Liebermann zwischen 1905 und 1909 wiederholt die Sommermonate. Schon 1908 hatte er hier eine Serie prachtvoller Strandbilder direkt vor der Natur gemalt. Im August 1909 wohnte der Künstler mit seiner Familie in der *Villa Elisabeth*, die etwa 500 Meter vom Strand landeinwärts in den Dünen lag. Von dort aus unternahm er seine Spaziergänge entlang der See, die ihm zur Inspirationsquelle wurden. Neben Darstellungen von badenden Knaben und Reitern am Strand entstanden mehrere Gemälde mit Dünenlandschaften[1]. Die Lithographien *Dünenlandschaft mit Weg*[2] und *Aus Nordwijk*[3] zeigen ähnliche Motive. Hatten Liebermann bis Mitte der 1890er Jahre noch die arbeitenden Menschen, die Bauern und Netzflickerinnen interessiert, traten die Figuren nun zugunsten der reinen Landschaftsdarstellung in den Hintergrund.

1 Eberle 1909/21 - 1909/24.
2 Schiefler 89.
3 Schiefler 90.

Selbstbildnis, im Freien zeichnend

14 Lithographie. 1910.
Rechts unten signiert: *M Liebermann*.
292 x 382 mm (402 x 545 mm)

Schiefler 110 I (von III). – Vorzüglicher, nuancenreicher Probedruck des ersten Zustandes vor der Bezeichnung *M Liebermann* rechts unten im Stein und vor der Buchauflage. – Auf dünnem Japanbütten. – Die Lithographie erschien 1911 in dem Band: *Max Liebermann. Holländisches Skizzenbuch* im Verlag von Julius Bard, Berlin. Die Auflage betrug 500 Exemplare, darunter 50 Exemplare auf kaiserlichem Japan, jeweils auf kleinere Papierformate gedruckt.

Die Lithographie zeigt den Künstler in hellem Jackett, mit Panamahut, stehend und zeichnend in einer weiten holländischen Landschaft. Ganz im Hintergrund ist eine Viehherde vor einem Gehölzrand sichtbar.

Unter den zahlreichen Selbstbildnissen, die Max Liebermann geschaffen hat, ist dies eines der wichtigsten und zugleich aufschlussreichsten. Es zeigt den Künstler in ganzer Figur in der von ihm bevorzugten Landschaft, mitten im spontanen Schaffensprozess. Hier in Holland hatte Liebermann während seiner Sommeraufenthalte die Motive gefunden und skizziert, die in den Wintermonaten im Berliner Atelier als Gemälde ausformuliert wurden. Als Vorlage für diese Darstellung wird wahrscheinlich eine Photographie gedient haben[1].

Liebermann soll nach dem Bericht seines Biographen Hancke für seine Villa in Wannsee eine Wanddekoration mit einem Familienporträt geplant haben, auf dem er selbst im weißen Sommeranzug mit Panamahut auf einer Wiese steht und die unweit von ihm sitzenden Frau und Tochter ins Skizzenbuch zeichnet. Die Idee wurde nicht realisiert. Ähnlich wie auf der Studie bei Singer und auf der Lithographie dürfen wir uns wohl die Figur des Künstlers auf der geplanten Dekoration vorstellen.

---

[1] Vgl. Susanne König-Lein, *„Aber sich selbst kennt man am wenigsten" – Max Liebermann in seinen Selbstbildnissen,* in: Ausst.-Kat., *Max Liebermann in Braunschweig,* Galerie Städtisches Museum und Sammlung Bönsch, Braunschweig 2008, S. 90.

Uhlenhorster Fährhaus (Hamburg)

15 Radierung mit Kaltnadelarbeiten auf Kupferdruckpapier. 1910.
Rechts unten vom Künstler in Bleistift signiert: *M Liebermann*; links unten nummeriert: *6/50*.
325 x 432 mm (447 x 625 mm)

Schiefler 109 V b (von V b). – Die schöne und großformatige Radierung in einem vorzüglichen, tiefschwarzem Druck des endgültigen Zustandes mit zartem Plattenton. – Das Exemplar 6/50 der bei Paul Cassirer in Berlin erschienenen Auflage.

Während Liebermanns Sommeraufenthalt in Hamburg 1909 entstanden zahlreiche Skizzen, die das Treiben auf der Alster festhielten[1]. Diese dienten als Vorstudien zu den verschiedenen Versionen von Liebermanns berühmten Alsterbild [Fig. 1] sowie unserer Radierung. Von Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, stammt die folgende Beschreibung: „*Es ist für Hamburg charakteristisch, daß abendliche Zusammenkünfte der Gesellschaft im Freien nur zu Wasser stattfinden, beim Wasserkorso vor dem Fährhaus auf der Uhlenhorst. Jeden Abend kommen dort in den Sommermonaten die Damen der umliegenden Villengelände in ihren zierlichen Bötchen (!) zusammen.*" – An anderer Stelle schreibt er: „*Liebermann will im nächsten Frühjahr kommen und möchte am liebsten das Leben auf der Alster am Fährhaus malen. Solange er Hamburg kennt, hat er sich mit dem Stoff beschäftigt und hat anderen Künstler gesagt, er sehe dort eins der reizvollsten Probleme der deutschen Malerei*"[2].

Gustav Schiefler lobt Liebermanns Radierung mit den Worten: „*Die Meisterschaft in der Behandlung von Luft und Licht, die mit den einfachsten mitteln Großes erreicht, und die Einordnung des Stoffes in den Rahmen des Bildes, auf welcher der Eindruck räumlicher Monumentalität beruht, verbinden sich mit der eindringlichen Art der gleichzeitig zarten und energischen Strichführung zu der stärksten Wirkung*"[3].

Fig.1: *Abend am Uhlenhorster Fährhaus – Sommerabend an der Alster*. 1910.
Öl auf Leinwand. 87,5 x 112,4 cm.
Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1614.
Eberle 1910/12.

---

1 Siehe die Studie *Dame mit Hut* (unsere Kat.-Nr: 07).
2 Jenns E. Howoldt und Andreas Baur, *Max Liebermann in Hamburg. Landschaften zwischen Alster und Elbe 1890-1910,* Hamburger Kunsthalle 1994, S. 10 und S. 38.
3 Gustav Schiefler, op. cit., S. 18.

Polo

16 Kaltnadel. 1912.
Im Unterrand signiert: *M Liebermann*; nummeriert: *32/50*.
188 x 240 mm (330 x 510 mm)

Schiefler 125/IV/b (von IV/ b). – Sehr schöner Druck, teils mit samtigem Grat und zartem Plattenton. – Auf vollrandigem Bütten von Van Gelder Zonen / Holland. – Aus der bei Paul Cassirer in Berlin erschienenen Auflage von 50 Exemplaren.

Provenienz: Heinrich Stinnes, Köln. – August Klipstein, Köln (Lugt 2373a).

Die Kaltnadelradierung geht zurück auf das Gemälde *Polospieler in Jenischs Park* aus dem Jahre 1902/03[1]. Matthias Eberle schreibt zur Entstehungsgeschichte dieses Gemäldes: „*Auf das Motiv dürfte Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, den Maler hingewiesen haben. Lichtwark, begeistert von dem eleganten Sportleben auf den Spielplätzen und in den Ruder-, Yacht- und Rennklubs hatte schon 1890 Bilder von Rennen und Regatten in Auftrag geben wollen. Der Hamburger Poloclub wurde 1898 gegründet und hatte von 1900-1908 seinen Platz im Park des Landhauses Jenisch in Flottbeck. Als Liebermann im Sommer 1902 unweit von diesem Park im Hotelrestaurant Jacob in Nienstedten an der Elbe wohnte, malte und zeichnete er erste Studien dieses Motivs*“. Eine Pastellskizze und vier Bewegungsstudien der Reiter befinden sich im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle[2]. Das ausgeführte Gemälde kam 1903 in die Hamburger Kunsthalle, wo es bis 1941 hing. Es befindet sich heute in Hamburger Privatbesitz. In diesem Bild setzte sich Liebermann sicherlich auch mit Pferdebildern von Manet und Degas auseinander, die er in den 1890er Jahren kennengelernt hatte.

Die vorliegende Kaltnadelradierung ist die letzte Fassung des Themas, in der der Künstler das Geschehen noch einmal nah an den Betrachter heranholte und sich dabei ganz auf die dynamischen Bewegungen der kleinen Reitergruppe konzentrierte.

---

1 Eberle 1903/1.

2 Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nrn.: 1606 und 39964-67.

Polo

17 Kreidelithographie auf Japanbütten. 1912.
Rechts unten mit Bleistift signiert: *M Liebermann*.
228 x 305 mm (318 x 463 mm)

Schiefler 143 II (von II). – Sehr schöner, differenzierter Druck des zweiten Zustandes nach Beseitigung der Flecke am oberen und unteren Rand. – Mit breitem Papierrand.

Die Komposition der Lithographie basiert auf der 1912 entstandenen, zweiten großen Gemäldefassung dieses Motivs, die 1939 verloren ging[1]. Sie wiederholt spiegelbildlich die ebenfalls 1912 entstandene Kaltnadelradierung *Polo* [Kat.-Nr. 16]. Die Gruppe der Polospieler ist die gleiche, aber es kommt auf der freien Seite des Bildes, hier also rechts, ein Reiter hereingesprengt; ähnlich wie in der 1907 entstandenen kleinen Radierung *Polospiel*[2], und wie auf dem genannten Gemälde von 1912.

[1] Eberle 1912/2.
[2] Schiefler 68.

Dackel im Lehnstuhl

18 Kreidelithographie auf festem Japan. 1914.
Links unten vom Künstler mit Bleistift signiert: *M Liebermann.*
300 x 225 mm (505 x 372 mm)

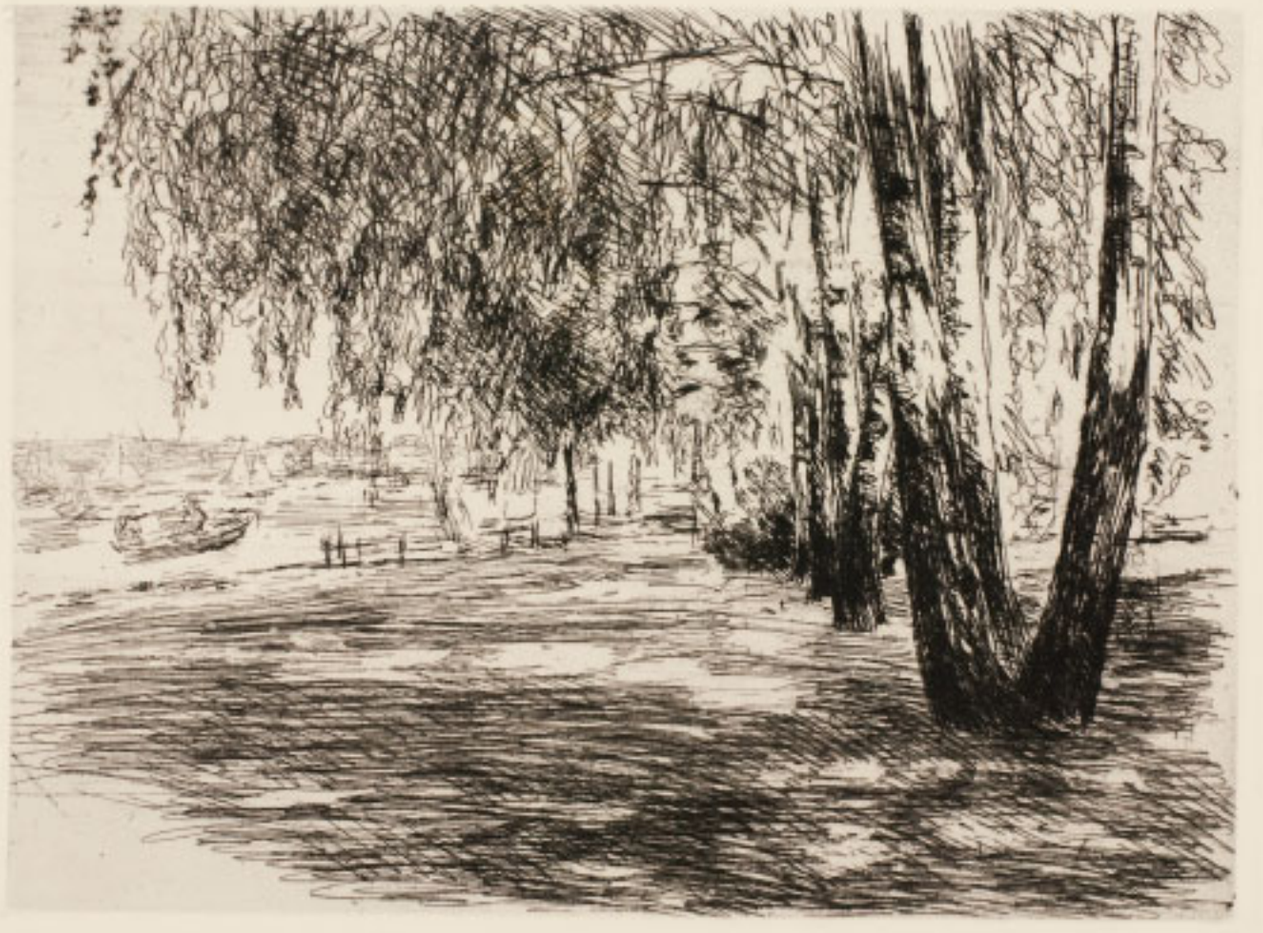
Schiefler 165. – Vorzüglicher, nuancenreicher Druck. – Mit dem vollen Papierrand. – Eins von 50 Exemplaren. – Bei Paul Cassirer in Berlin erschienen.

Zusammengerollt liegt der Dackel des Künstlers in einem Lehnstuhl. Es scheint sich um den zweiten Dackel der Familie zu handeln, den schwarzen *Michel*.

Max Liebermann hat das Motiv dieser Lithographie in ganz ähnlicher Form auch auf dem 1915 entstandenen Ölgemälde *Schlafender Dackel im Lehnstuhl* dargestellt, das sich heute in der Neuen Galerie der Stadt Linz befindet[1].

Über das Verhältnis des Malers zu diesen „*heimlichen Tyrannen der Familie*“ schreibt ein Zeitzeuge: *Und Liebermanns Hund war natürlich etwas ganz Besonderes. Die Freude an dem hübschen, klugen Tier, die sorgende Liebe zu ihm gaben diesem Manne, der nur Scharfsinn, Geist und Witz zu sein vorgab, einen menschlichen, liebenswerten Zug*[2].

[1] Eberle 1915/7.
[2] Johannes Guthmann: *Goldene Frucht. Begegnungen mit Menschen, Gärten und Häusern,* Tübingen 1955, S. 181.



Landschaft am Wannsee

19 Radierung auf Kupferdruckpapier. 1918.
Rechts unten signiert: *M Liebermann*; in der unteren rechten Ecke nummeriert: *1/40*.
180 x 240 mm (350 x 450 mm)

Schiefler 314/IV/c (von IV/c). – Sehr schöner, kontrastreicher Druck des endgültigen Zustandes mit leichtem Plattenton und effektvollen Wischspuren im Himmel. – Das erste von 40 Exemplaren der kleinen bei Bruno Cassirer in Berlin erschienenen Auflage. – Mit dem Trockenstempel des Verlegers.

Die Radierung entstand im Zusammenhang mit dem Gemälde *Birken am Seeufer im Wannseegarten nach Norden* in der Hamburger Kunsthalle[1].

[1] Eberle 1918/18.

Das Konzert

20a Kaltnadel, mit schwarzer Kreide überarbeitet, auf Kupferdruckpapier. 1922.
Rechts unten vom Künstler mit Bleistift signiert: *M Liebermann*; mit *I/2* bezeichnet.
233 x 308 mm (356 x 470 mm)

Schiefler 344/I/a (von III/d) und das bei Schiefler erwähnte Exemplar. – Vorzüglicher, vom Künstler überarbeiteter Probedruck mit leichtem Plattenton und Prägeglanz. – Der zweite von insgesamt nur zwei Drucken des ersten Zustandes, in dem die Zeichnung durchweg noch ziemlich hell erscheint. Liebermann hat große Partien des Druckes mit schwarzer Kreide überarbeitet, um die Darstellung dunkler und kontrastreicher erscheinen zu lassen. Im II. und III. Zustand hat er dann die Vordergrundsfiguren, den Dirigenten und das Orchester mit weiteren Kaltnadel-Strichlagen überarbeitet, um diesen Effekt auch in der Graphik nachzuvollziehen. – Mit breitem Papierrand.

Provenienz: Heinrich Stinnes, Köln. – Dr. August Klipstein, Bern (Lugt 2373 a).

20b Kaltnadel auf Kupferdruckpapier; 1922.
Rechts unten vom Künstler mit Bleistift signiert: *M Liebermann*; links unten nummeriert: *2/100*.
233 x 308 mm (350 x 530 mm)

Schiefler 344/III/d (von III/d). – Schiefler 165. – Prachtvoller Druck mit effektvoll fleckigem Grat und zartem Plattenton. – Mit dem vollen Papierrand. – Das 2. von 100 Exemplaren der bei Paul Cassirer in Berlin erschienenen Auflage.

Provenienz: Heinrich Stinnes, Köln. – Dr. August Klipstein, Bern (Lugt 2373 a).

Blick aus einer Loge auf die Bühne der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. In der ersten der insgesamt vier Gemäldefassungen gleichen Themas [Fig. 1], die unserer Radierung in der Komposition am nächsten ist, kann man in der männlichen Figur rechts im Vordergrund ein Selbstbildnis des Künstlers erkennen[1].

Fig.1: *Konzert in der Oper*, 1922.
Öl über Bleistift auf Holz. 38,4 x 50,1 cm.
Standort unbekannt. Eberle 1922/1.

[1] Eberle 1922/1-1922/4.

Stehend schreibendes Kind

21 Kaltnadel auf Velin von *Van Gelder Zonen*. 1922/23.
Rechts unten mit Bleistift signiert: *M Liebermann*; links unten nummeriert: *14/100*.
300 x 230 mm (437 x 325 mm)

Schiefler 359 III b (von III b). – Sehr schöner, teils gratiger Druck. – Exemplar 14/100 der bei Paul Cassirer in Berlin erschienenen Auflage. – Mit breitem Papierrand.

Dargestellt ist Maria Rietzler, die Enkelin des Künstlers (1917 Berlin – New York 1995). Liebermann hat die Entwicklungsphasen des Mädchens Jahr für Jahr in zahlreichen Bildern verfolgt. Die Kaltnadelradierung entstand zusammen mit zwei Ölstudien des gleichen Themas[1], die zur Vorbereitung des Gemäldes *Die Enkelin beim Schreiben* [Fig. 1][2] dienten. Es handelt sich dabei um eine der intimsten Studien des Kindes.

Fig.1: *Die Enkelin beim Schreiben*. 1923.
Öl auf Leinwand. 76 x 51 cm.
Staatliches Museum Schwerin, Inv.-Nr. G 280.
Eberle 1923/45.

1 Eberle 1923/44 und 1923/45.
2 Eberle 1923/45.

Zeittafel

1847 Am 20. Juli wird Max Liebermann als zweiter Sohn des jüdischen Kattunfabrikanten, Großkaufmanns und Stadtverordneten Louis Liebermann und dessen Frau Philippine in Berlin geboren.

1862 Liebermann erhält ersten Zeichenunterricht beim Pferdemaler Karl Steffeck.

1868 Aufnahme des Studiums an der Weimarer Kunstschule.

1871 Besuch bei Mihály Munkácsy in Düsseldorf; erste kurze Reise nach Holland.

1872 Das erste große Gemälde, die *Gänserupferinnen*, Liebermanns Abschlußarbeit in Weimar, erntet wegen der außergewöhnlich qualitätvollen malerischen Ausführung hohes Lob und wegen des alltäglichen Themas harte Kritik.

1873 Übersiedlung nach Paris, Einfluß der Künstler der Schule von Barbizon, erste Erfolge mit ausgestellten Bildern auf dem Pariser Salon.

1875 Ab diesem Jahr regelmäßige Sommeraufenthalte in Holland, Konzentration der Themenwahl auf das einfache Leben, Studium der Werke von Frans Hals in holländischen Museen.

1879 Skandal auf der Internationalen Kunstausstellung in München durch das Gemälde *Der zwölfjährige Jesus im Tempel*. Beginn der Freundschaft mit Wilhelm Leibl und Fritz von Uhde.

1884 Heirat mit Martha Marckwald; Hochzeitsreise durch Holland unter teilweiser Begleitung von Jozef Israëls; im Dezember Übersiedlung von München nach Berlin; im kommenden Jahr Geburt der Tochter Käthe, dem einzigen Kind Liebermanns.

1889 Weltausstellung in Paris mit einem Pavillon mit Werken deutscher Gegenwartskunst gegen den Boykott der Deutschen Reichsregierung. Liebermann darf die Auszeichnung „Ritter der Ehrenlegion“ auf Anordnung Berlins nicht annehmen. Langsame Entwicklung vom naturalistischen Stil hin zur impressionistischen Freiluftmalerei.

1892 Gründung der Künstlervereinigung der Elf, einer Vorwegnahme der Secession, in Berlin. Tod der Mutter und Umzug ins väterliche Haus am Pariser Platz neben dem Brandenburger Tor.

1894 Tod des Vaters. Liebermann und seine drei Geschwister erben ein Millionenvermögen.

1896 Beginn der Freundschaft mit Hugo von Tschudi, dem Direktor der Berliner Nationalgalerie und ausdrücklichen Förderer des Impressionismus. Erhält die Große Goldene Medaille der Berliner Akademie und wird dort zum Professor ernannt.

1898 Mitbegründer der Berliner Secession; ab 1899 deren Präsident. Vollendung des Ateliers im Obergeschoss des Wohnhauses am Pariser Platz.

1900 Zweite Ausstellung der Berliner Secession mit Erweiterung durch Werke französischer Impressionisten wie Monet, Cézanne, Sisley und Pissarro.

1902 Liebermann verbringt auf Einladung Alfred Lichtwarks, dem Direktor der Kunsthalle, den Sommer in Hamburg.

1904 Der kunsttheoretische Text *Über die Phantasie in der Malerei* erscheint in der Neuen Rundschau, teils als Reaktion der lauter werdenden Kritik an Liebermann in seiner Eigenschaft als Vorsitzender der Secession und des Deutschen Künstlerbundes, zunehmend werden auch antisemitische Stimmen laut. Kaiser Wilhelm II blockiert Pläne Bodes für eine Retrospektive anlässlich Liebermanns bevorstehenden 60. Geburtstages in der Akademie. In den Folgejahren verhärten sich die Fronten zwischen Liebermann und den jüngeren Künstlergenerationen, die in der Gründung der Neuen Secession 1910 um Max Pechstein und die Expressionisten kulminieren.

1909 Liebermann erwirbt ein Seegrundstück in der Villenkolonie Alsen am Wannsee. Der Architekt Paul Otto Baumgarten wird mit dem Bau des Hauses beauftragt, Alfred Lichtwark wird federführender Berater bei der Gestaltung des Gartens.

1911 Liebermann tritt als Präsident der Secession zurück.

1912 Anläßlich seines 65. Geburtstages erhält Liebermann zahlreiche internationale Auszeichnungen. Wahl in den Senat der Berliner Akademie der Künste.

1914 Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges und das zunehmende Alter verbieten die bis dahin jährlichen Reisen nach Holland, wo Liebermann die meisten Motive seiner Kunst gefunden hatte. Der Garten in Wannsee wird nun zum Hauptmotiv des späten Werkes.

1917 Retrospektive in der Königlichen Akademie der Künste mit 191 Werken anlässlich des 70. Geburtstages. Geburt der Enkelin Maria. Zunehmende Übernahme von Portraitarbeiten.

1920 Berufung zum Präsidenten der nunmehr Preußischen Akademie der Künste und vorsichtiger Anschub von Reformen, die aber erst ab 1930 durchgesetzt werden können.

1932 Wegen einer schweren Erkrankung legt der 85jährige das Amt des Präsidenten der Akademie der Künste nieder. Er wird zum Ehrenpräsidenten ernannt.

1933 Die Machtübernahme Adolf Hitlers und der Nationalsozialisten kommentiert Liebermann mit dem Satz *„ich kann jar nicht so viel fressen wie ich kotzen möchte“*. Nach Käthe Kollwitz und Heinrich Mann wird auch Liebermann wegen seiner jüdischen Wurzeln zum Austritt aus der Akademie der Künste genötigt.

1935 Max Liebermann stirbt am 8. Februar in Berlin im Alter von 87 Jahren. Er wird auf dem jüdischen Friedhof an der Schönhauser Allee in Berlin beigesetzt.

1938 emigriert die Tochter Käthe mit ihrer Familie in die USA. Martha Liebermann bleibt in Berlin, weil sie das Grab ihres Mannes nicht verlassen möchte. 1940 werden das Haus am Wannsee und das Haus am Pariser Platz beschlagnahmt. Die Emigration Marthas scheitert an überhöhten Forderungen des Reichs.

1943 kommt Martha Liebermann ihrer Deportation zuvor und nimmt eine Überdosis Veronal. Sie stirbt am 10. März im Jüdischen Krankenhaus in Berlin.

Literatur in Auswahl

Hans W. Singer, *Zeichnungen von Max Liebermann* (*Meister der Zeichnung*, Zweiter Band), Leipzig 1912.

Erich Hancke, *Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1914.

Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei*, Berlin 1922.

Max J. Friedländer, *Max Liebermann*, Berlin 1926.

Hans Ostwald (Hrsg.), *Das Liebermann-Buch*, Berlin 1930.

Adolph Goldschmidt, *Gedenkrede auf Max Liebermann*, hrsg. v. Carl Georg Heise, Hamburg 1954.

Paul Eipper, *Ateliergespräche mit Liebermann und Corinth*, München 1971.

Ausst.-Kat., *Max Liebermann in seiner Zeit*, bearb. v. Matthias Eberle und Sigrid Achenbach, Nationalgalerie Berlin und Haus der Kunst, München 1979/1980.

Günter Busch, *Max Liebermann. Maler Zeichner Graphiker*, Frankfurt am Main 1986.

Gustav Schiefler, *Max Liebermann. Sein Graphisches Werk 1876 – 1923.* 4. erw. Aufl., San Fransicso 1991.

Ausst.-Kat., *Max Liebermann in Hamburg. Landschaften zwischen Alster und Elbe 1890 – 1910,* hrsg. v. Uwe M. Schneede, Hamburger Kunsthalle 1994.

Matthias Eberle, *Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien Band I, 1865-1899*, München 1995.
Matthias Eberle, *Liebermann, Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien Band II, 1900-1935,* München 1996.

Ausst.-Kat., *Nichts trügt weniger als der Schein. Max Liebermann der deutsche Impressionist*, Kunsthalle Bremen 1995/1996.

Ausst.-Kat., *Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten. Max Liebermann zum 150. Geburtstag. Rekonstruktion der Gedächtnisausstellung des Berliner Jüdischen Museums von 1936*, hrsg. v. Hermann Simon, Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum, Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V., Museumspädagogischer Dienst Berlin 1997.

Ausst.-Kat., *Max Liebermann und die französischen Impressionisten*, hrsg. v. G. Tobias Natter und Julius Schoeps, Jüdisches Museum der Stadt Wien 1997/1998.

Ausst.-Kat., *Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie*, hrsg. v. d. Hamburger Kunsthalle, Hamburger Kunsthalle, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main und Museum der Bildenden Künste, Leipzig 1997/1998.

Ausst.-Kat., *Im Streit um die Moderne. Max Liebermann. Der Kaiser. Die Nationalgalerie,* Hrsg. v. Angelika Wesenberg und Ruth Langenberg, Max Liebermann Haus am Brandenburger Tor, Berlin 2001/2002.

Ausst.-Kat., *Ein Impressionismus für Hamburgs Bürgertum. Max Liebermann und Alfred Lichtwark*, bearb. v. Annabelle Görgen und Sebastian Giesen, Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg 2002.

Ausst.-Kat., *Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens*, hrsg. v. C. Sylvia Weber, Kunsthalle Würth, Schwäbisch-Hall 2003/2004.

Ausst.-Kat., *Max Liebermann, Zeichnen heißt weglassen – Arbeiten auf Papier,* hrsg. v. Ralph Melcher, Saarlandmuseum Saarbrücken und Angermuseum Erfurt 2004/2005.

Ausst.-Kat., *Max Liebermann, From Realism to Impressionism*, Hrsg. v. Barbara C. Gilbert, Skirball Cultural Center, Los Angeles und The Jewish Museum, New York 2005/2006.

Ausst.-Kat., *Max Liebermann und die Holländer*, bearb. v. Thomas Andratschke u. Jan Jaap Heij, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover und Drents Museum, Assen 2006/2007.

Ausst.-Kat., *Max Liebermann in Braunschweig*, Städtisches Museum Braunschweig 2008.

Index

Zeichnungen

Studie eines Knaben [Der zwölfjährige Jesus im Tempel] 01

Obstgarten in Zweelo 02

Holländische Dorfstrasse in Katwijk 03

Alter Mann am Fenster 04

Bauer an der Wiege 05

Die Loretto-Allee in Rosenheim 06

Sitzende Dame mit Hut 07

Bildnis des Altphilologen Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff 08

Druckgraphik

Spielende Kinder 09

Badende Knaben 10

Aus dem Judenviertel in Amsterdam. Judenstrasse, klein 11

Judengasse in Amsterdam 12

Dünenlandschaft 13

Uhlenhorster Fährhaus (Hamburg) 14

Selbstbildnis, im Freien zeichnend 15

Polo – Kaltnadel 16

Polo – Kreidelithographie 17

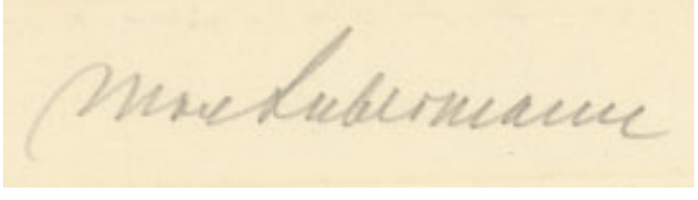
Dackel im Lehnstuhl 18

Landschaft am Wannsee 19

Das Konzert 20a

Das Konzert 20b

Stehend schreibendes Kind 21



© LE CLAIRE KUNST

Katalogtexte:
Karoline von Kügelgen
Gerhard Kehlenbeck
Thomas le Claire

Photographien:
Gerhard Kehlenbeck
Elke Walford
Reto Klar

Umschlaggestaltung:
Patrick Gabler
Gianna le Claire

Druck:
Heigener Europrint GmbH

Hamburg 2009

Preise auf Anfrage – Prices on application

Max Liebermann mit Dackel Männe auf der Gartenbank im Wannseegarten. 1932. Photographie.

LE CLAIRE
KUNST
SEIT 1982

www.leclaire-kunst.de