

Liebermanns Räume

Architektur, Interieur und Ambiente

MATTHIAS PABSCH*

Wer da baut an der Strassen, muß die Leute reden lassen ...

Max Liebermann¹

Vom Geburtshaus bis zum Sterbezimmer umgibt die gebaute Umwelt Menschen auf ihrem Weg durch das Leben. Sie schafft Möglichkeitsräume für Interaktionen in einem bestimmten sozialen Umfeld, lässt Eindrücke und Erfahrungen sammeln, die so nur an diesem bestimmten Ort möglich sind. Umgekehrt prägen Menschen mit ihren architektonischen Vorstellungen die Umwelt und geben durch Bauten oder Einrichtungen etwas von dem Preis, wie sie die Welt sehen oder in dieser wahrgenommen werden möchten. Dies gilt auch für Max Liebermann, der in seiner Heimatstadt so prominent wohnte wie keiner seiner Kollegen.

Liebermanns Weg durch den Stadtraum zeichnete den wirtschaftlichen und sozialen Aufstieg seiner Familie vom mittelalterlichen Stadtkern bis ans Brandenburger Tor nach. Klassizistische Bauten in der Burgstraße 29 und der Behrenstraße 48 blieben lediglich Übergangsstationen. 1857 fanden die Liebermanns endlich ein dauerhaftes Familiendomizil. Am 10. Mai kaufte Louis Liebermann, der Vater von Max, das Haus am Pariser Platz Nummer 7 nördlich des Brandenburger Tores.² Jetzt war nicht mehr zu übersehen, dass es der erfolgreiche Industrielle in der Stadt zu etwas gebracht hatte. Die Immobilienwahl an diesem prominenten Ort zeugte von Geschmack und Selbstbewusstsein.

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0.

1 | An earlier version of this article was published in: Bärbel Hedinger/Michael Diers/Jürgen Müller (Hg.): Max Liebermann. Die Kunstsammlung: Von Rembrandt bis Manet. München 2013. – Liebermann verwendete das Sprichwort in einem Brief vom 12. Februar 1888 an Benno Hauschner; zit. nach Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie. Ausst.-Kat. hg. von der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1997, S. 70.

2 | Rudolf Danke: »In diesem Hause wohnte Max Liebermann.« Die Häuser Pariser Platz 1 und 7. In: Der Bär von Berlin 15 (1966), S. 121.

Abb. 1: Ansicht des Hauses In den Zelten 11
 (Foto aus der Bauakte von 1935, Landesarchiv Berlin)



Zu diesem Zeitpunkt war der Pariser Platz noch eine ruhige, von Adelspalais umstandene Platzanlage am Stadtrand.³ Das von Schinkel erbaute Palais Rœderer war noch nicht durch das Hotel Adlon ersetzt worden. Auch das Brandenburger Tor erfüllte noch eine praktische Funktion innerhalb der Akzisemauer, die unmittelbar westlich des von Louis Liebermann erworbenen Hauses verlief. Hinter der Mauer begann die grüne Weite des Tiergartens an dessen Rand, auf dem Grundstück des heutigen Reichstages, das damals neue Palais Raczyński stand. Hier, nur wenige Schritte von seinem Elternhaus entfernt, sollte Max Liebermann bald darauf im Atelier des Malers Peter Cornelius erste Eindrücke von der Arbeit eines Künstlers sammeln.⁴

Wie bei den Gebäuden in der Burg- und Behrenstraße handelte es sich bei dem Haus am Pariser Platz um einen klassizistischen Neubau, den Friedrich August Stüler von 1844 bis 1846 als elegantes städtisches Wohnhaus geschaffen hatte.⁵ Liebermann verbrachte damit seine gesamte Kindheit und Jugend in ei-

3 | Zum Pariser Platz und dem Haus 7: Matthias Pabsch: Pariser Platz – Architektur und Technik. Vom manuellen zum digitalen Zeitalter. Berlin 2002, S. 51 f.

4 | Matthias Pabsch: Berlin und seine Künstler. Darmstadt 2006, S. 95.

5 | Ebd., S. 51.

ner damals zeitgenössischen Architektur, die seine Wahrnehmung und Seherfahrung mitgeprägt haben dürfte.

Vom Pariser Platz aus brach Liebermann 1868 zum Studium nach Weimar auf. Über Stationen in Paris und München kehrte er erst 16 Jahre später wieder dauerhaft in seine Heimatstadt zurück. Anlass war die am 14. September 1884 erfolgte Heirat mit Martha Marckwald.⁶ Das junge Paar zog in eine luxuriöse Erdgeschosswohnung in den Zelten 11, Ecke Beethovenstraße (Abb. 1).⁷ Sie lag in einem repräsentativen Mehrfamilienhaus, das knapp zwei Jahrzehnte vor Liebermanns Einzug errichtet worden war.⁸ Der heute nicht mehr vorhandene Bau befand sich zwischen den heutigen Standorten von Haus der Kulturen der Welt und Bundeskanzleramt. Zu Liebermanns Zeiten gab es in der Straße noch zahlreiche beliebte Ausflugslokale.⁹

Es muss ein idyllischer Ort gewesen sein, folgt man dem Kunsthistoriker Julius Elias, der als Kind selbst vier Jahre in dieser Wohnung gelebt hatte und später schwärmte: »hohe, weite Zimmer, Veranden, breite Korridore, und als Paradies ein Garten, ein richtiger wildwachsender Garten, nach dem Kronprinzenufer gelegen, von mannshoher Mauer umschlossen.«¹⁰ Ein Blick auf den großzügigen Grundriss der Erdgeschoßwohnung bestätigt diese Einschätzung (Abb. 2). Der Maler residierte hier so, wie es sich für ein Mitglied der wohlhabenden Familie Liebermann gehörte.

Für ihn hatte der Hausbesitzer Robert Lorenz die Wohnung eigens umbauen lassen. Zentraler Punkt war dabei die Errichtung eines vom Bauherren als »Glashalle« bezeichneten Raumes, der die Wohnung in Richtung Garten erweiterte (Abb. 3).¹¹ Durch ihre nordwestliche Ausrichtung bot sie beste Voraussetzungen, um tagsüber bei hellem Streulicht zu arbeiten. Auf der Bauzeichnung sind die großen Fensterflächen des 5,40 Meter langen und 2,80 Meter tiefen Anbaus gut zu erkennen. Lorenz hatte am 18. August 1884 den Bauantrag gestellt. Am 19. Dezember erfolgte die Rohbauabnahme.

6 | Erich Hancke: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1914, S. 195 f.

7 | Laut Berliner Adressbuch von 1886: »Maler, NW In den Zelten 11. Pt.«

8 | Der Bauantrag wurde am 13. November 1867 gestellt und die Baugenehmigung am 5. November 1868 erteilt: Landesarchiv Berlin, B Rep. 202, Nr. 2163.

9 | Zu der Straße In den Zelten s. Hans E. Pappenheim: In den Zelten – durch die Zeiten: Kulturgeschichte am Tiergartenrand 1740–1960. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 14 (1963), S. 110–133.

10 | Julius Elias: Max Liebermann zu Hause. Berlin 1918, S. 42.

11 | Hierzu, wie zum Folgenden: Landesarchiv Berlin, B Rep. 202, Nr. 2163.

Abb. 2: Grundriss der Erdgeschosswohnung In den Zelten 11
 (Umbauplanung von 1932, Landesarchiv Berlin)

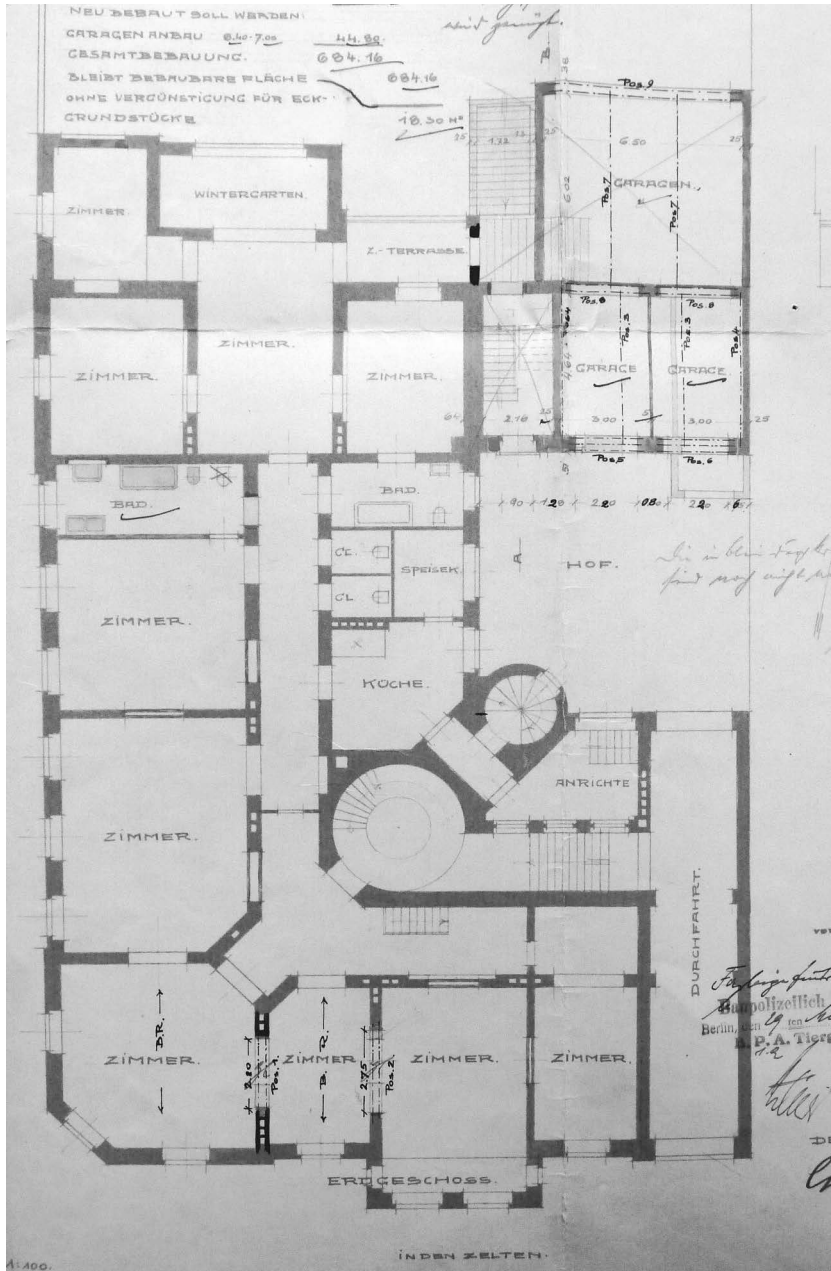
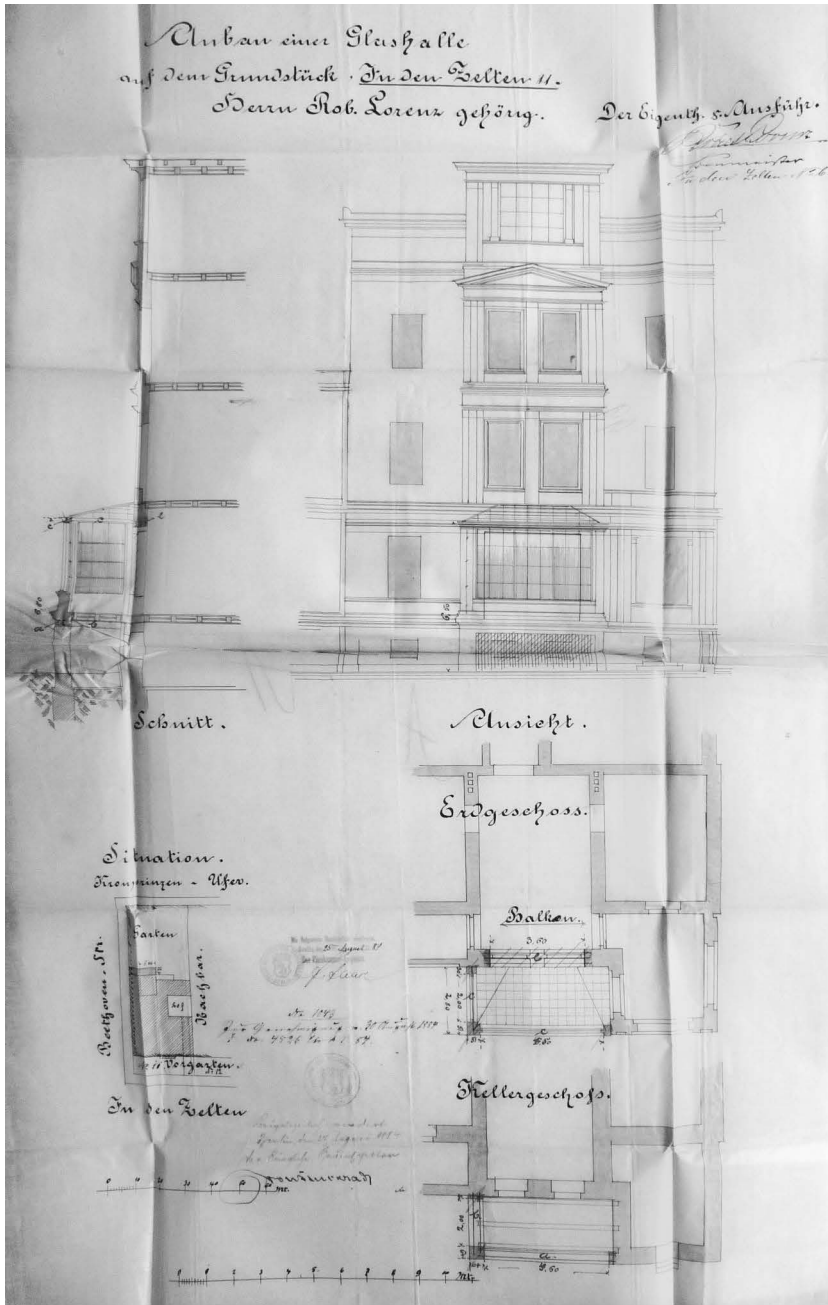
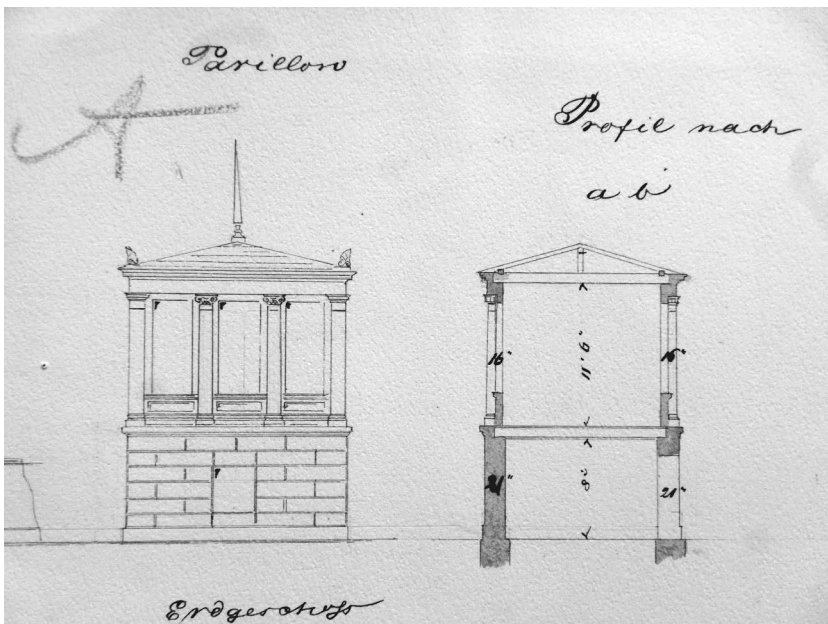


Abb. 3: Umbauplanung für die Erdgeschosswohnung In den Zelten 11 (1884, Landesarchiv Berlin)



In der Literatur findet sich auch die Angabe, Liebermann habe im Garten des Hauses ein Atelier gebaut.¹² Allerdings spricht die penibel geführte Bauakte dagegen, in der selbst die Errichtung eines gut handtuchgroßen Pissoirhäuschens vermerkt ist. Über einen Atelierbau im Garten ist dagegen nichts zu erfahren. Es liegt vielmehr nahe, dass Liebermann den bereits erwähnten Glasanbau als Atelier nutzte und darüber hinaus eventuell auch das in der nordwestlichen Grundstücksecke gelegene klassizistische Gartenhaus (Abb. 4). Aus dem hohen lichtdurchfluteten Raum fiel der Blick auf die nördlich des Grundstücks verlaufende Spree.

Abb. 4: Ansicht und Schnitt des Gartenhauses In den Zelten 11 (1867, Landesarchiv Berlin)



Trotz dieser guten Wohn- und Arbeitsvoraussetzungen lebten die Liebermanns nur wenige Jahre mit ihrer 1885 geborenen Tochter Käthe hier und zogen 1888 in die Bendlerstraße 9.¹³ Die neue Wohnung in der ersten Etage befand sich in bester Lage im Tiergartenviertel, das mit seinen imposanten Villenbauten zur bevorzugten Wohngegend sehr wohlhabender Berliner geworden war. Adolph Menzel, den Liebermann einmal besuchte und bei dieser Gelegenheit krypti-

12 | Elias, Max Liebermann zu Hause, S. 42.

13 | Das Berliner Adressbuch von 1888 verzeichnet den Umzug im Nachtrag.

ches Lob für seine Malerei erntete, lebte und arbeitete in der nahe gelegenen Sigismundstraße 3.¹⁴

Sein Atelier verlegte Liebermann in die Königin-Augusta-Straße 19.¹⁵ Am Landwehrkanal, nahe der Potsdamer Brücke, war es nur wenige hundert Meter von seiner Wohnung entfernt. Im Hinterhaus des Gebäudes befanden sich noch weitere Ateliers.¹⁶ Da es bald darauf abgerissen wurde, dürfte es sich bereits in einem etwas heruntergekommenen Zustand befunden haben. Dafür spricht auch ein Bericht der Malerin Sabine Lepsius, die Liebermann im Frühjahr 1892 hier besuchte:

Man geht eine scheußliche Hintertreppe hinauf wie zu einer Küche; eine schmutzige Visitenkarte ›Liebermann‹ veranlaßt zum Klingeln, man arbeitet sich durch einen dunklen Korridor und kommt in das – nein, in mein Ideal eines Ateliers. Es war wohl ursprünglich eine ganz gewöhnliche Stube, doch scheint man die Fensterwand herausgebrochen und in den Garten vorverlegt zu haben, worauf der Anbau mit Glas überdeckt wurde und gläserne Seitenwände bekam. Also zur Hälfte ein Fotografenatelier. Die andere Hälfte hat künstliche Schattenecken, in denen dann wieder kleine schmierige Fenster mit Zinneinrahmung angebracht sind. Unglaublich schmutzige Gegenstände liegen umher; u. a. ist eine ganze Garderobe von Kleidern ausgebreitet, die offenbar von Portiersfrauen, Tiergartenfegerinnen und Straßenkehrern erstanden sind. Kurz, es liegt alles herum, was er zu seinen Bildern braucht – dazwischen dann irgendein göttlicher Krug, ja sogar ein Sofa mit persischem Teppich, worauf man aber nicht sitzen kann, da seine unzähligen Radierungen darauf ausgebreitet sind. In der Glashälfte hängen ein Manet, ein Monet und noch etwas Ähnliches. Auf den Staffeleien stehen ungeschickte Porträts von unglaublicher Überzeugungskraft – etwas geschicktere Bilder, Radierungen und Kohleskizzen liegen in Massen umher. [...] Aber dieser Mensch lebt doch ganz und gar in Anschauungen, und sein Atelier ist in Berlin sicher das einzige ›Künstleratelier‹. Wenn ich dagegen an Lehnbachs Schaufensteratelier denke, wird mir ganz übel. Liebermann schämt sich offenbar seines Reichtums und posiert auf armen Idealisten. Daß er zu Hause eine elegante Wohnung mit eleganter Staffage (geb. Marckwald) hat, verheimlicht er in diesem Atelier.¹⁷

Die Schilderung vermittelt einen guten Eindruck des Raumes, von dem leider keine Bilder überliefert sind. Mit dem in nördlicher Richtung in den Garten ragenden Glasanbau wies das Atelier Ähnlichkeiten mit der verglasten Erweite-

14 | Pabsch, Berlin und seine Künstler, S. 91 u. 99.

15 | Heute: Reichpietschufer.

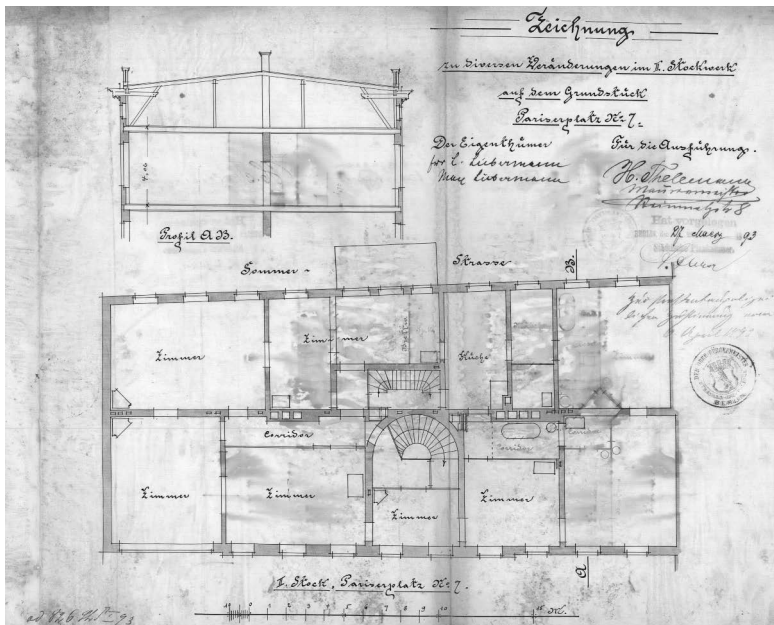
16 | Das Berliner Adressbuch von 1894 nennt als Mieter noch die Maler Lindemann-Frommel und Henschel.

17 | Sabine Lepsius: Ein Berliner Künstlerleben um die Jahrhundertwende. München 1972, S. 157 f.

rung In den Zelten auf und dürfte ähnliche Arbeitsbedingungen geboten haben. Sofa und Teppich werden in seinem Atelier am Pariser Platz erneut auftauchen.

Als Max Liebermanns Mutter 1892 starb, kam die Zeit für eine Rückkehr in sein Elternhaus, wo sein Vater schwer unter dem Verlust litt.¹⁸ Mit Frau und Kind zog er in die zweite Etage. Sein Vater bewohnte weiterhin die erste. Das Erdgeschoß blieb vermietet. Anhand der erhaltenen Umbaupläne lässt sich gut nachvollziehen, wie Liebermann die neue Wohnung nach seinen Vorstellungen umgestalten ließ (Abb. 5).¹⁹ Auf diesem Grundriss sind zahlreiche Details besser zu erkennen als auf späteren Plänen. Liebermann arbeitete zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit Hans Grisebach zusammen, sondern beauftragte den Maurermeister H. Thelemann, der am 22. März 1893 den Bauantrag stellte. Am 18. April 1893 wurde die Baugenehmigung erteilt. Sowohl in dem privaten nördlichen Bereich als auch in den zum Brandenburger Tor hin gelegenen Räumen wurden Änderungen vorgenommen. Wie ein Vergleich mit jüngeren Plänen zeigt, wurden die Entwürfe für den Teil, der Besuchern nicht zugänglich war, wohl später abgeändert.

Abb. 5: H. Thelemann: Umbauplanung für Max Liebermanns Wohnung am Pariser Platz (1893, Landesarchiv Berlin)



18 | Regina Scheer: »Wir sind die Liebermanns.« Die Geschichte einer Familie. Berlin 2006, S. 256. Das Berliner Adressbuch führt Max Liebermann noch bis einschließlich 1893 in der Bendlerstraße.

19 | Landesarchiv Berlin, A Rep. 010-02, Nr. 7842.

Entscheidend sind allerdings die Umbauten im südlichen Gebäudeteil: Durch die Schaffung eines verbreiterten und in die Mittelachse gerückten Durchgangs vom Wohnzimmer in das Musikzimmer wurden beide Räume stärker miteinander verbunden und eine repräsentative Raumflucht gewonnen.

Für Liebermann selbst dürfte der Bau seines Arbeitszimmers am wichtigsten gewesen sein. Es entstand durch die Zusammenlegung zweier Räume an der Westseite der Wohnung. Mit einer dünnen Wand wurde ein Teil als Speisekammer abgetrennt. Liebermann erhielt auf diese Weise einen hellen Raum, an den sich ein ausgedehnter Altan anschloss. Besucher konnten das Arbeitszimmer vom Wohnungseingang aus ohne Umwege über andere Zimmer erreichen. Möglicherweise kam Liebermann im Zusammenhang mit dieser Baumaßnahme auch die Idee, ein Atelier über seinem Arbeitszimmer zu errichten, denn unmittelbar angrenzend führte das Dienstbotentreppenhaus auf den bislang ungenutzten Dachboden.

Und einen neuen Arbeitsraum brauchte er, denn das Atelierhaus in der Königin-Augusta-Straße sollte abgerissen werden. Mit dem Bauvorhaben beauftragte Liebermann Hans Grisebach, der am 29. Mai 1894 die Baupolizei über die Planungen unterrichtete:

Im Dachgeschoß des Hauses, den Erben des Kaufmanns Louis Liebermann gehörig, soll ein Atelier eingerichtet und vom 2. Stockwerk aus mittelst einer Wendeltreppe ein direkter Zugang geschaffen werden. Der Atelierraum erhält Luft und Licht durch das höher gelegene Glasdach.²⁰

Leider sind von diesem ersten Atelierprojekt keine Bauzeichnungen überliefert, doch die Beschreibung deckt sich mit den Darstellungen späterer Planungsschritte. Wegen einer befürchteten »Verunstaltung des Pariser Platzes« wurde am 11. Oktober 1894 die Bauerlaubnis versagt.²¹ Liebermann schien sich zunächst damit abgefunden zu haben, denn Grisebach teilte der Behörde wenige Tage später mit, dass der Maler das Vorhaben nicht länger verfolge.

Vielleicht hatte Liebermann zu diesem Zeitpunkt schon das neue Atelier in der Bismarckstraße 2 in Aussicht, das er zum 1. April 1895 mietete, und hielt jetzt ein eigenes Bauprojekt mit mühsamem Genehmigungsverfahren für verzichtbar (Abb. 6).

Sein Atelier nordwestlich des im Vorjahr fertiggestellten Reichstagsgebäudes unterschied sich deutlich von seinen bisherigen Arbeitsräumen: Über dem hohen Hauptraum wölbte sich eine mit üppigem Stuck verzierte Decke. Detailreiche Säulen trugen die ausladende Türverdachung. Über dem offenen Kamin

20 | Durch die postum publizierten Forschungen von Rudolf Danke aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg sind diese Aktenauszüge überliefert: Danke, »In diesem Hause wohnte Max Liebermann«, S. 123.

21 | Ebd., S. 124.

betonte ein Gobelin die schlossartige Wirkung. Unter einem flachen Bogen öffnete sich ein Nebenraum in dem eine gekrümmte zweiarmige Treppe auf ein kleines Podest führte. Den wunderbaren Blick aus dem Atelierfenster über weitläufige Grünanlagen und auf die Siegestsäule hielt Liebermann in einem Bild fest.²²

Abb. 6: Max Liebermann in seinem Atelier in der Bismarckstraße 2 (1899)



Dies war kein Hinterhofatelier mehr wie es noch Sabine Lepsius in der Königin-Augusta-Straße gesehen hatte, sondern ein repräsentativer Raum, den Liebermann auch wegen seiner Wirkung auf Besucher gewählt haben dürfte. Diesen Eindruck unterstrich auch die Art und Weise, wie er sich 1899 dem Fotografen als Künstler präsentierte: Mal forscht, mal versonnen – mit Palette oder bei der Betrachtung einer Arbeit. Bilder und aufgeschlagene Mappen waren wie in einer Wohnzeitschrift effektiv und doch nicht ganz authentisch drapiert. So wollte er jetzt gesehen werden. Hinzu kam, dass Liebermann, der im Berliner

22 | Blick aus dem Atelier auf den Königsplatz und die Siegestsäule (1895; Aquarell auf Malpappe; 47 x 67,1 cm; Privatsammlung), abgebildet in: *Künstlerfürsten: Liebermann*. Lenbach. Stuck. Ausst.-Kat. hg. von der Stiftung Brandenburger Tor, Max Liebermann Haus. Berlin 2009, S. 82.

Adressbuch wechselnd als Genre- oder Landschaftsmaler geführt wurde, gegen Ende der 1890er-Jahre nur noch als Portraitmaler firmierte und seine zahlungskräftigen Kunden in einem angemessenen Ambiente zu den Portraitsitzungen empfangen wollte.²³

Doch schon nach knapp einem Jahr plante Liebermann bereits wieder den opulenten Arbeitsraum zu verlassen, denn Grisebach stellte am 7. März 1896 erneut einen Bauantrag für einen Atelieraufbau.²⁴ Dabei überrascht die Begründung, denn der Architekt nannte hierfür die hohen Steuern, die in keinem Verhältnis zu den Mieteinnahmen am Pariser Platz stünden und daher die Verlegung des bisherigen Mietateliers in das eigene Haus erforderten. Allerdings litt Liebermann, der nach dem Tod seines Vaters am 29. April 1894 das Haus und ein erhebliches Vermögen geerbt hatte, nicht gerade wirtschaftliche Not.²⁵ Die ehemalige Wohnung seines Vaters hatte er, sicherlich auch um sie besser vermieten zu können, noch im selben Jahr umbauen lassen.²⁶ Doch finanzielle Erwägungen könnten ebenfalls eine Rolle gespielt haben, zumindest verliehen sie dem Antrag Nachdruck.

Glücklicherweise sind Grisebachs Pläne erhalten und vermitteln eine bessere Vorstellung von dem später mit Abwandlungen ausgeführten Atelierbau (Abb. 7). Aus Liebermanns Arbeitszimmer führte eine schmale Wendeltreppe direkt in den 8,30 mal 5,70 Meter großen Atelierraum. Über dem 4,40 Meter hohen Atelier gab es in diesem Entwurf noch kein Tonnendach, sondern konventionelle Dachschrägen. Westlich reichte das Atelier bis an die Außenwand und wurde von einem »Toilettenzimmer« und einem weiteren Nebenraum gerahmt, die nicht über die Dachtraufe traten. Es war eine pragmatische Lösung, jedoch kein großer Wurf.

Weder Grisebach noch Liebermann dürften geahnt haben, dass es der Beginn eines zähen Ringens um den Erweiterungsbau war: Zunächst erhielt Liebermann die Baugenehmigung für ein auf vier Meter Höhe reduziertes Atelier, mit dem er sich allerdings nicht anfreunden konnte, denn er würde hierdurch bei »großen Gemälden sehr beschränkt«.²⁷ Daraufhin wurde die Angelegenheit an höhere Stelle weitergereicht und dem Kaiser vorgelegt. Wilhelm II. griff persönlich zum Stift, strich den Atelieraufbau durch und bezeichnete ihn als

23 | Laut Berliner Adressbuch: 1887 und 1888 »Genre-Maler«, 1890–1894 »Landsch. Maler«, 1895 »Maler«, 1896 »Landsch. Maler«, 1897 »Genre-Maler« und ab 1898 »Portr. Maler«.

24 | Danke, »In diesem Hause wohnte Max Liebermann«, S. 124 f.

25 | Scheer, »Wir sind die Liebermanns«, S. 259 f.

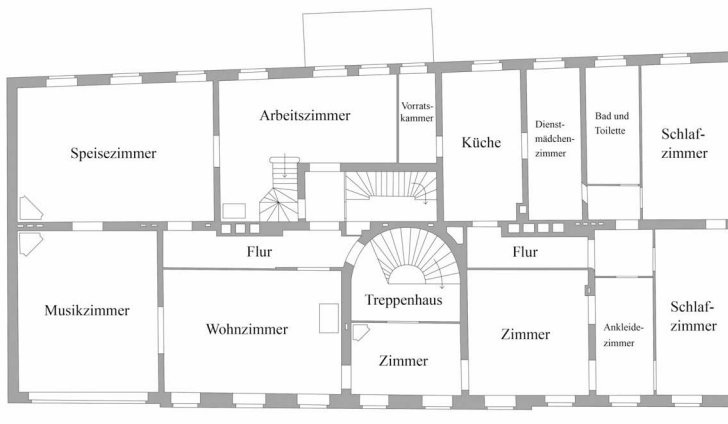
26 | Der Umbauplan von Reimann & Hetzel ist im Landesarchiv erhalten. Der Bauantrag wurde am 5. November gestellt und am 12. November 1894 genehmigt (Landesarchiv Berlin, A Rep. 010-02, Nr. 7842).

27 | Danke, »In diesem Hause wohnte Max Liebermann«, S. 126.

»scheußlich!«.²⁸ In einem Akt der Rechtsbeugung wurde der Antrag daraufhin abgelehnt. Liebermann, der von den ungeheuerlichen Vorgängen nichts ahnte, entschloss sich zu einer Klage vor dem Oberverwaltungsgericht. Den anschließenden Prozess, in dessen Verlauf die Planungen deutlich abgeändert wurden, gewann der Maler. Am 22. April 1898 wurde ein neuer Bauantrag mit der erstaunlichen Begründung genehmigt, dass es auf eine weitere »Verunstaltung des Platzes«²⁹ nun auch nicht mehr ankäme.

Mit der Errichtung des Ateliers war der Umbau des Hauses Liebermann weitgehend abgeschlossen.³⁰ Besuchern bot sich jetzt ein abwechslungsreicher Rundgang durch Liebermanns kenntnisreich komponierte Wohn- und Arbeitswelt.

Abb. 8: Grundrissrekonstruktion von Max Liebermanns Wohnung am Pariser Platz (Zeichnung Matthias Pabsch)



Bereits im Treppenhaus wurden sie mit Gemälden, Zeichnungen und Antiquitäten empfangen. Das sich anschließende Wohnzimmer war sowohl über den Korridor als auch über eine zum Platz hin gelegene Tür zugänglich. Von den dunklen Wänden war die schlichte Decke weiß abgesetzt. Beheizt wurde der

28 | Ebd., S. 127.

29 | Ebd., S. 130.

30 | In der Bauakte gibt es noch den Antrag zur Errichtung eines Glaserkers im zweiten Stockwerk durch Grisebach, der am 24. Oktober gestellt und am 2. November 1898 genehmigt, aber wohl nicht umgesetzt wurde. Auch im Inneren wurden immer wieder kleinere Änderungen vorgenommen (Landesarchiv Berlin, A Rep.010-02, Nr. 7842). Die Bauzeichnung findet sich unter F Rep. 270, Nr. 4330.

längliche Raum durch einen großen Kachelofen an der Nordseite. Er gab eine erste Kostprobe von Liebermanns Antiquitätenarrangements, die er unter anderem mit Hilfe der Museumsleiter Wilhelm von Bode und Alfred Lichtwark zusammenstellte. Es fehlen Aufnahmen, die Liebermann in diesem Raum zeigen, der wohl eher eine Empfangs- und Durchgangsfunktion hatte.

Von der biedermeierlich angehauchten Atmosphäre des Wohnzimmers führte ein breiter Durchgang ins Musikzimmer, dem verspielte Rokokomöbel einen deutlich anderen Charakter verliehen. Ursprünglich war dieser Raum auch durch eine später zugemauerte Tür direkt über den Flur erreichbar. Liebermann gefiel dieses Zimmer offensichtlich besonders gut, denn er ließ sich hier immer wieder alleine, mit seiner Frau oder Gästen fotografieren. Durch die großen Rundbogenfenster bot es einen spektakulären Blick auf den Pariser Platz. Liebermann zeichnete diese Aussicht im Jahr 1900 mit Pastellkreide.³¹

Vom Musikzimmer führte rechts neben dem Kachelofen ein Durchgang in das zum Tiergarten hin gelegene Speisezimmer. Mit seinen Holzpaneelen und der dunklen Kassettendecke stand es in deutlichem Kontrast zu den beiden ersten Räumen. Durch einen aufwendig gestalteten Türrahmen ging es von hier in Liebermanns Arbeitszimmer. Neben seinen Bücherschränken war in die nördliche Wand ein offener Kamin eingefügt, vor dem sich der Maler gerne fotografieren ließ. Auch wenn es so wirkte, als habe sich die praktische Feuerstelle schon immer hier befunden, war sie bloße Dekoration ohne Schornsteinanschluss in der nicht tragenden Wand zur Speisekammer. Hier zeigte sich noch einmal Liebermanns Einrichtungsgeschmack, der zwar in der Kunst, nicht aber in seiner bürgerlichen Wohnwelt mit den Konventionen brach. Seine Haltung zu neuen Gestaltungstendenzen gipfelte in einem Ausspruch über den Architekten und Designer Henry van de Velde, mit dem er bei anderer Gelegenheit zusammenarbeitete: »Ich könnte nicht in seinen Möbeln leben. Ich will meinen Spaß haben, nicht van de Velde sein.«³²

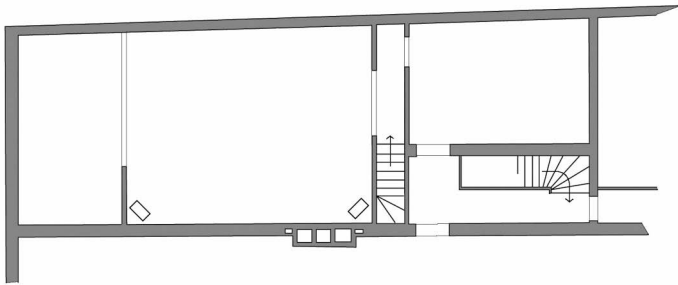
Aus Liebermanns Arbeitszimmer führte neben dem Kachelofen eine hölzerne Wendeltreppe zunächst in einen schmalen Flur, von dem aus sich links eine Tür in den Atelierraum öffnete (Abb. 9). Beheizt wurde dieser durch zwei Öfen an der östlichen Wand. Angesichts der Einfachverglasung dürfte es im Winter dennoch recht kalt gewesen sein. Im Sommer wird die Sonneneinstrahlung das gläserne Tonnengewölbe trotz der den Lichteinfall regulierenden Vorhänge stark aufgeheizt haben. Zum Brandenburger Tor hin schloss sich noch ein niedrigerer fensterloser Nebenraum an, der durch einen aus der Raumflucht

31 | Blick aus dem Fenster auf die Straße unter den Linden (1900; Pastell; 61 x 79 cm; Privatsammlung Hamburg), abgebildet in: Ausst.-Kat. Künstlerfürsten, S. 82.

32 | Zit. n. Stefan Pucks: »Hier wohnte und wirkte Max Liebermann.« Die Stadtwohnung des Künstlers am Pariser Platz und sein Landhaus am Wannsee. In: Bayerische Vereinsbank (Hg.): Eine Liebe zu Berlin. Künstlersalon und Gartenatelier von Max Liebermann. München 1995, S. 30.

gerückten Korbbogen zugänglich war. Sowohl der mit einer Bogenöffnung erweiterte Raum in der Bismarckstraße, als auch die von Sabine Lepsius beobachteten »künstlichen Schattenecken« scheinen hier wieder auf.

Abb. 9: Grundrissrekonstruktion von Max Liebermanns Atelier am Pariser Platz (Zeichnung Matthias Pabsch)



Radikalste Neuerung war die Konstruktion des Atelierraumes (Abb. 10). Das Dach setzte nicht mehr wie ursprünglich geplant oberhalb der Attika an, sondern der Lastabtrag erfolgte jetzt über eine Eisenskelettkonstruktion bis auf Höhe der Balkenlage des Atelierbodens. Dabei waren die genieteten Eisenelemente nicht etwa verkleidet, vielmehr hob sie ihr blaugrüner Anstrich noch deutlich hervor. Ihr aus drei Jochen bestehendes Raster bildete die Gliederung des Raumes. Wohlproportioniert und schlicht prägte den Hauptraum so eine industrielle Ästhetik mit klassischen Zügen. Hier klangen bereits die im folgenden Jahrzehnt entstehenden Eisengliederungen von Peter Behrens an, der sich in Liebermanns Atelier zur Portraitsitzung einfinden sollte.³³

Im Gegensatz zu der ganz aus der konstruktiven Struktur gewonnenen Gestaltung des Hauptraumes war die südliche Erweiterung noch ein Beispiel für Griesbachs sich aus der Architekturgeschichte nährenden Arbeitsweise. Ein flaches Kreuzgewölbe und zurückhaltende Stuckelemente gaben ihm den Charakter eines wohnlichen Rückzugsraumes. Allerdings griff die Stuckleiste in der Gewölbelaibung nicht in den Hauptraum hinaus. Beide Bereiche existierten nebeneinander. Hier lag die Schnittstelle von Liebermanns bürgerlicher Wohnwelt und seiner in anderen Sphären angeordneten Kunstvorstellung.

33 | Bildnis des Architekten Peter Behrens (1913; Öl auf Leinwand; 118,5 x 92 cm; Hamburger Kunsthalle), aus: Matthias Eberle: Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. Bd 2: 1900–1935. München 1996, S. 867 ff.

Abb. 10: Max Liebermann: *Atelier des Malers am Brandenburger Tor in Berlin* (1902, Kunstmuseum St. Gallen)



Auch wenn die sachliche Modernität der Glaswölbung nur etwa zwei Meter über die Attika emporrage, war sie doch sowohl vom Tiergarten als auch vom Pariser Platz aus deutlich zu sehen. Im Gründungsjahr der Berliner Secession zeigte sich hier die architektonische Manifestation des mit ihr verbundenen Aufbruchs an einem in seiner Prominenz kaum zu steigernden Ort. Mit dem 1899 eröffneten Bau der Berliner Secession an der Kantstraße, für den van de Velde die Inneneinrichtung lieferte, fand Liebermanns erfolgreiche Zusammenarbeit mit Grisebach ihre Fortsetzung.

Zwar hatte Liebermann sich jetzt sein Atelier erkämpft, doch sein Haus am Brandenburger Tor weckte immer wieder Begehrlichkeiten, die in seinem mehrfach geplanten Abriss gipfelten. Begonnen hatte dies bereits 1889 im Rahmen des Wettbewerbs für ein Nationaldenkmal Wilhelms I., in das viele Entwürfe das Brandenburger Tor einbezogen.³⁴ So ließen etwa die Architekten Ende & Böckmann Liebermanns Haus kurzerhand verschwinden und entwarfen einen brutalen Umbau des Tores. Glücklicherweise wurden die Pläne nicht umgesetzt, doch schon 1906 schrieb die Königliche Akademie des Bauwesens einen Wettbewerb zur Umgestaltung des westlichen Platzabschlusses aus, der einen

34 | Hierzu wie zum Folgenden: Pabsch, Pariser Platz, S. 69–71.

Abriß der das Tor rahmenden Bauten zwingend vorschrieb. Da die Ergebnisse offensichtlich nicht überzeugten, beauftragte Wilhelm II. seinen bevorzugten Architekten, den Geheimen Oberhofbaurat Ernst Eberhard von Ihne, mit einem Gegenentwurf. Auch von Ihne schreckte in seinen 1908 präsentierten Plänen nicht vor einer Zerstörung von Liebermanns Haus zurück. Dabei war der Vorgang in diesem Fall noch ungeheuerlicher, denn von Ihne war ein unmittelbarer Nachbar Liebermanns und wohnte in dem angrenzenden Gebäude mit dem Turmaufbau.³⁵ Der Hofarchitekt wusste also nur zu gut, dass der Secessionskünstler seinen Planungen hätte weichen müssen. Allerdings konnte Liebermann auch dieses Ringen für sich entscheiden. Den vom Kaiser zwecks Kaufverhandlungen geschickten Unterhändler soll er kurzerhand mit den Worten abgefertigt haben:

Jehn Se zum Kaiser und sagen Se, der Liebermann hätte gesagt: Der Kaiser wohne uff det Ende von de Linden un der Liebermann wohne uff dies Ende von de Linden, un ebenso wie der Kaiser nich uff det Ende von de Linden rausjeht, jeht der Liebermann nich uff dies Ende von de Linden raus.³⁶

Ob diese Auseinandersetzungen Liebermann in dem Entschluss bestärkten, sich ein Refugium am Wannsee zu schaffen, ist nicht überliefert, jedenfalls schrieb er, in dem Jahr, in dem auch von Ihne seinen Entwurf vorlegte, an Hugo von Tschudi: »Habe ich Ihnen schon erzählt, daß wir mit der Idee umgehen, uns in Wannsee anzukaufen, um den langen Sommerreisen zu entgehen?«³⁷ Liebermann kam spät, denn die meisten Grundstücke waren bereits bebaut. Dennoch konnte er am 14. Juli 1909 das letzte Wassergrundstück in der Villenkolonie erwerben, dessen Eingang heute an der Colomierstraße 3 liegt.³⁸ Auch die Suche nach einem Architekten wurde nicht leicht. Grisebach war bereits 1904 gestorben. Und auch Alfred Messel, der in der Nachbarschaft die Landhäuser für Ferdinand Springer und Franz Oppenheim errichtete und mit seiner überragenden Stellung unter den Berliner Architekten erste Wahl für den jetzt arrivierten Maler gewesen wäre, starb 1909. Liebermann blieb nichts anderes übrig, als mit Paul Baumgarten den Architekten zu beauftragen, den er für den

35 | Laut Berliner Adressbuch von 1908.

36 | Zit. n. Die Welt v. 10. Januar 1951, wieder abgedruckt in: Max Liebermann in seiner Zeit. Ausst.-Kat., bearb. von Sigrid Achenbach u. Matthias Eberle. Neue Nationalgalerie Berlin. Haus der Kunst. München 1979, S. 104.

37 | Brief an Hugo von Tschudi vom 2. September 1908, zit. n. Max Liebermann – Jahrhundertwende. Ausst.-Kat. hg. von Angelika Wesenberg. Nationalgalerie. Berlin 1997, S. 315.

38 | Nina Nedelykov/Pedro Moreira: Eine kurze Baugeschichte der Liebermann-Villa. In: Martin Faass (Hg.): Die Idee vom Haus im Grünen. Max Liebermann am Wannsee. Berlin 2010, S. 32.

»besten Schüler Messels«³⁹ hielt. Darüber hinaus hatte Baumgarten gerade das auf dem Nachbargrundstück gelegene Haus des AEG-Direktors Johann Hamsponn errichtet, so dass er dessen Arbeit aus eigener Anschauung kannte.

Liebermann gab dem jungen Architekten unmissverständliche Anweisungen für den Entwurf: »Wenn ich hier am Ufer stehe, so will ich durch das Haus hindurch auf den Teil des Gartens sehen können, der dahinter liegt. Vor dem Haus soll eine einfache Wiese angelegt werden, so daß ich von den Zimmern aus ohne Hindernis auf den See sehen kann. Und links und rechts vom Rasen will ich gerade Wege. Das ist die Hauptsache. Noch etwas. Das Zimmer, das in der Achse liegt, soll der Eßraum sein. So – und nun bauen Sie!«⁴⁰ Trotz der klaren Vorgaben fielen die ersten Vorschläge Baumgartens nicht nach Liebermanns Vorstellungen aus und er sah sich gezwungen, selbst korrigierend einzugreifen.

Dem Maler schwebte etwas anderes vor. In Gemälden und Zeichnungen hatte er die zurückhaltende Erhabenheit Hamburger Villen festgehalten, die jetzt zum Vorbild seines eigenen Landhauses wurden.⁴¹ Zur Straße hin orientiert sich die Fassade des heute als Museum dienenden Gebäudes mit den beiden eingestellten Säulen am klassizistischen Landhaus Godeffroy von Christian Frederik Hansen. An der Seeseite, mit ihrem Dreiecksgiebel, klingen Elemente des Hauses Wesselhoef an. Die repräsentative Geste der Kolossalordnung an der Vorderseite steht mit ihren klassischen Zügen im Einklang mit einer Architekturauffassung, die sich auch in Projekten von Messel oder Behrens widerspiegelt. Für Liebermann war diese zurückhaltende und zugleich selbstbewusste Geste die angemessene Form architektonischer Selbstdarstellung. Zwar findet sich das Motiv der eingestellten Säulen auch auf der Seeseite, doch diese von der Straße aus nicht einsehbare Fassade zeigt einen privaten Charakter. In ihr klingt die Architektur holländischer Landhäuser an, was auch dem Wunsch geschuldet gewesen sein mag, einen Ersatz für die sommerlichen Reisen in das Nachbarland zu schaffen. Insgesamt atmet die Architektur Ruhe und Solidität.

Dieser Eindruck setzt sich auch im Inneren fort. Im Gegensatz zu der immer wieder umgebauten Wohnung am Pariser Platz ist der Grundriss klar gegliedert. Auch die Farbgebung unterscheidet sich deutlich von den dunklen Weinrot- und Brauntönen⁴² der Stadtwohnung, so dass Zeitgenossen Lieber-

39 | Brief an Gustav Pauli vom 24. Juli 1909, zit. n. Ernst Volker Braun: Briefe Freunde. Auszüge aus der Korrespondenz von und an Max Liebermann. In: Bayerische Vereinsbank, Eine Liebe zu Berlin, S. 121.

40 | Gotthard Jedlicka: Begegnungen mit Künstlern der Gegenwart. 3., erw. Aufl. Erlenbach-Zürich 1945, S. 29.

41 | Z.B. Das Godeffroy'sche Landhaus im Hirschpark von Nienstedten an der Elbe (1902; Pastell auf Papier; 31 x 42 cm; Hamburger Kunsthalle).

42 | Wilhelm Hausenstein: Eine Stadt, auf nichts gebaut ... Berlin 1984, S. 41 (ND des Kapitels Berlin aus: Wilhelm Hausenstein. Europäische Hauptstädte. Erlenbach 1932).

manns schwärmten: »Das Innere des Hauses mit seinen luftigen, hellen, mit starkfarbigen Tapeten bekleideten Räumen machte einen schönen, heiteren Eindruck«. ⁴³ Über den an der nordöstlichen Gebäudeseite gelegenen Eingang gelangen Besucher zunächst in die Diele als zentralem Raum des Hauses. Von hier aus erschließt sich auch unmittelbar die architektonische Intention, die Liebermann mit seinen Vorgaben an den Architekten verfolgte. Die Hauptachse durchdringt das Gebäude und schafft eine Sichtbeziehung zwischen dem vorderen und dem hinteren Gartenteil. Dadurch werden Haus und Garten intensiv miteinander verwoben.

Diese Grundidee verdeutlichte Liebermann noch mit der 1911 von ihm selbst ausgeführten Wandgestaltung der zum Wannsee hin gelegenen Loggia. Nach der in Zusammenarbeit mit Grisebach ausgeführten Gestaltung für Schloss Klink in Mecklenburg war sie eine weitere Verbindung von Raum und Malerei. Heute ist das später überstrichene Wandgemälde wieder in seiner restaurierten Fassung zu erleben. Von Bildern, die er in der römischen Villa di Livia gesehen hatte, inspiriert, malte Liebermann einen idealisierten Paradiesgarten in die Nische. ⁴⁴ Für den Betrachter, der vom Garten aus auf das hinter zwei Säulen liegende Wandgemälde blickt, entsteht dadurch die Illusion, dass sich die Natur im Inneren des Hauses fortsetzt. Auf diese Weise holte Liebermann den Garten mit den Mitteln der Malerei in das Haus und verwischte erneut die Grenze von Innen und Außen.

Ein seitlich gelegenes Treppenhaus erschließt den früher privaten Bereich im ersten Stockwerk, in dem auch Liebermanns rekonstruiertes Atelier liegt. Es ist ein auf das Wesentliche reduzierter Arbeitsraum, der sich mit einem Tonnengewölbe bis in den Dachraum fortsetzt. Ein großes Fenster in der Nordostwand bot Liebermann günstige Arbeitsbedingungen. Mit dem Tonnengewölbe und der Abstufung in Haupt- und Nebenraum tauchen Elemente seiner anderen Ateliers auf. Die in ihnen gemachten Erfahrungen dürften in die Planungen am Wannsee eingeflossen sein. Zum ersten Mal konnte Liebermann endlich so bauen lassen, wie er wollte, ohne durch bestehende Altbaustrukturen oder Traufhöhenwächter eingeschränkt zu sein. Und tatsächlich ist der Raum ungewöhnlich. Hinter der strengen Tektonik der Straßenfassade würde man Form und Volumen so nicht vermuten. Wären die Fenster etwas anders geschnitten, könnte es auch das Innere einer Skulptur des israelischen Künstlers Absalon sein. Wie schon am Pariser Platz wirkt das Atelier, inmitten der es umgebenden Materialisierung geschmackvoller Bürgerlichkeit, seltsam fremd. Es ist der Raum eines Künstlers, der genau wusste, in welcher Umgebung er arbeiten wollte, der aber auch sehr darauf achtete, wie er von außen wahrgenommen wurde.

43 | Hancke, Max Liebermann, S. 477.

44 | Ebd., S. 481.

Während alle anderen Wohn- und Arbeitsstätten Liebermanns in Berlin abgerissen oder im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden,⁴⁵ blieb die Villa am Wannensee erhalten und vermittelt noch heute einen Eindruck von den Räumen, in denen der Maler lebte und arbeitete. Sie bleibt ein Vermächtnis, das Liebermanns Architekturauffassung anschaulich verkörpert.

45 | Das Haus am Pariser Platz wurde am 22. November 1943 bei einem Luftangriff zerstört; vgl. Eberle, Max Liebermann 1847–1935, S. 545.