

Rembrandt Harmensz van Rijn, >Die Blendung Simsons< - Max Liebermann, >Der Triumph der Delila<

Zwei Bilder, ein psychoanalytischer Interpretationsversuch

Bearbeitung einer Führung im Städel Frankfurt von Dr. Dr. Bernd Wengler mit einer Gruppe vom KirchnerHaus Aschaffenburg, 29.3.2019

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669): „Die Blendung Simsons“

Betrifft man im Städel im Obergeschoss den rechten Flügel, so sieht man bereits in der Ferne im letzten Saal ein großes Gemälde. Nähert man sich ihm, so erkennt man nicht nur die gewaltige Größe, 206 x 276 cm, sondern auch eine gewalttätige Szene. Man steht vor Rembrandts Bild „Die Blendung Simsons“. Gerade in diesem Jahr wird er anlässlich seines 350. Todestages geehrt, zum Beispiel durch eine großartige Ausstellung im Amsterdamer Reijksmuseum. Ohne sich schon genauer mit dem Bild befassen zu haben, klingt das Zuschreiben dieses Bildes zu der „Sturm und Drang Periode“ Rembrandts sofort einleuchtend, wie durch den Kunsthistoriker Wilhelm von Bode geschehen (Neumeister, 402), heute bekannt durch das „Bode Museum“ in Berlin.

1636, also als 30-jähriger, hatte er es ohne Auftrag gemalt. Er lebte zu dieser Zeit schon 5 Jahre in Amsterdam und war zwei Jahre mit seiner geliebten, reichen und 1642 früh verstorbenen Frau Saskia verheiratet. Diese Heirat und vorherige zahlreiche Porträtauftragsarbeiten hatten ihn finanziell unabhängiger gemacht, sodass er sich als Historienmaler, der geschätztesten Malermaterie, etablieren wollte.

Bevor ich aber auf weitere Hintergründe zu diesem Bild und Rembrandt eingehe, will ich Ihnen erst einmal Zeit geben, es in Ruhe selbst anzuschauen:



Im Vordergrund hell erleuchtet liegt Simson, nein, der zu Boden gerissene Simson fällt dem nahen Betrachter fast in den Schoß. Hell glänzend die nackte, entblößte Brust. Der aufgerissenen Mund mit aufeinander gepressten Zähnen verstärkt die Wirkung des Schmerz verzerrten Gesichts. Das linke Auge ist zusammengekniffen, aus dem rechten spritzten Blutstropfen. Die Dramatik des Schmerzes, der Wut und der Hilflosigkeit wird gesteigert durch die verkrampften Zehen des Fußes des rechten angewinkelte Beines, das fast in die Mitte des Bildes gerückt ist. Mit geballten Fäusten wehrt sich der biblische Held gegen seine insgesamt fünf soldatischen Peiniger, die ihn übermannen. Ein Soldat macht sich direkt über ihn her und stößt ihn einen Dolch, einen javanischen Kris, ins rechte Auge. Ein anderer Scherge, der ihn herunterreißt, liegt unter ihm, mit den Armen den Oberkörper von Simson zusammenpressend. Sein Helm fällt ihm durch den Kampf gerade vom Kopf. Bei zwei der drei in der rechten ansteigenden Bilddiagonale ihn malträtierten Soldaten glänzen Helme und Rüstungen durch das einfallende Licht, der dritte hebt, die Dramatisierung steigernd, das Schwert. Im Gegenlicht bedroht Simson von linker Hand ein orientalisches gekleideter Soldat mit einer Lanze, einer Partisane, und demonstriert die Ausweglosigkeit jeglicher Gegenwehr. Ganz offensichtlich hat den biblischen Helden nur seine übermäßige göttliche Kraft verlassen, denn kraftlos erscheint er nicht. Und nun komme ich zu der zweiten protagonistischen Figur, die ich bisher bewusst bei Seite gelassen habe, obwohl sie auch Bild beherrschend ist. Delila enteilt im Hintergrund aus dem Bild, der Quelle des Lichts entgegen, raus aus der höhlenartigen Räumlichkeit, die wie ein Zelt anmutet, wir sehen aber auch Steinstrukturen am V-förmigen, lichten Ausgang. Im Hintergrund in halber Höhe imponiert eine bläulichen Stoffbespannung. Während bei der Beschreibung von Simson die Eindeutigkeit der Überwältigung, die Gegenwehr, die Ohnmacht und der Schmerz vorherrscht, ist es bei Delila die Zweideutigkeit oder gar Mehrdeutigkeit der Gestik und des Gesichtsausdrucks. Der linke, angewinkelte Arm ist Ausdruck des Wegstürmens. Wehendes Gewand und Kopftuch sowie nach hinten fliegender Gürtel unterstützen diese Bewegungsrichtung und Dynamik. Der Kopf aber ist rückwärts gerichtet, Simson im Auge habend und die brutale Szene genau im Blick. Der Gesichtsausdruck ist als grandiose Leistung des Künstlers vielsagend sowie uneindeutig. Er changiert zwischen dem Interesse an dem, was zu sehen ist, vielleicht etwas Häme und Erleichterung. Erleichterung, und hier greife ich der Geschichte vor, nun endlich die Haare des Simsons abgeschnitten in der linken Hand zu haben, Erleichterung aber vielleicht auch, um möglichst unbeschadet aus dem Geschehen herauszukommen, das sie ja im Bild als Täterin ausweist, denn in ihrer rechten Hand ist das Corpus Delicti, die Schere, mit der sie die Haare von Simson abgeschnitten hat, zentral ins Bild gerückt. Hass im Gesicht, den Elias Canetti beschrieb (Canetti, 114) oder ein Triumphgefühl wie Justy, der damalige Direktor und Erwerber dieses Bildes, erkannte, erscheinen mir als Projektionen der Betrachter und nicht als Teil der Geschichte, die uns Rembrandt mit seiner Lesart der alttestamentarischen Geschichte in diesem Bild erzählt. Eindrucksvoll ist auch die Farbgestaltung, die gleichfarbigen Kontrastierung der Blautöne, der Umgang mit dem Rot in der soldatischen Silhouettenfigur und eine auffällige Wiederholung von gelblichen Tönen im Inkarnat und der Hose Simsons und in der Bluse und im Gesicht von Delila. Es gäbe noch weitere Details zu beschreiben, den goldenen Krug am Eingang der Lichtforte, die Kleidungen, auch die Kettung der rechten Hand Simsons etc., auch auf Malschwächen, wie z.B. sichtbar an der linken Hand von Delila, könnte ich noch eingehen, aber ich will es hiermit bewenden lassen und einen Gesamteindruck formulieren:

Das Bild drückt Bewegung und Dynamik aus, es wirkt wie ein Schnappschuss einer Szene. Die Lichtfokussierung verschärft die Wirkung der Emotionen, die durch die malerische Perfektion pur und direkt ausgedrückt sind. Dadurch haben wir eine schonungslose und realistische Darstellung einer Situation vor Augen, die man später Verismus nennen wird. Im 18. und 19. Jahrhundert mit der Wertschätzung des Wahren, Guten und Schönen wurde gerade diese realistische Darstellung einer grausamen Szene, die hohe Verletzlichkeit ausdrückt, wegen ihrer „Hässlichkeit“ Anlass zu häufig negativer Bewertung der Kunst Rembrandts“ (Neumeister, 410, 420). Als Beispiel soll eine Kritik von Büttner aus dem Jahre 1801 dienen, in der er über die angebliche Geschmacklosigkeit des Bildes schrieb, „das muß jedem unbegreiflich bleiben, der Gefühle für das Edle und Schöne in

der Kunst hat“ (Neumeister, 400). Über die Jahrhunderte hinweg gibt es aber auch immer wieder Kritiker, die betonten, dass durch die Hell-Dunkel-Darstellung und die im Gegensatz zu Rubens mangelnde Linienbetonung es gerade zu einer psychologischen Annäherung an die Affekte des Dargestellten käme. Gehen wir nun vom Bild weg hin zur Geschichte, die uns mit diesem Bild vor Augen geführt oder malerisch erzählt wird. Rembrandt wählte den dramatischen Höhepunkt der alttestamentarischen Geschichte von Simson und Delila aus, die in der Bibel im Buch der Richter, 13-16, wiedergegeben ist.

Rund 1100 Jahre v.Ch. stoßen die noch nicht vereinten hebräischen Stämme in Palästina auf das von den sich ausbreitenden Philistern besiedelte Land. In diese Zeit, in der die Richter eine Art Stammesführerfunktion übernahmen, wird Simson hineingeboren (Eckel, 134ff.) und die Bibel berichtet davon in einer Weise, wie sie mythischen Helden obliegt. Ein Engel verkündet seiner unfruchtbaren Mutter eine Geburt „denn du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären dem kein Schermesser aufs Haupt kommen soll. Denn der Knabe wird ein Geweihter Gottes sein von Mutterleibe an; und er wird anfangen Israel zu erretten aus der Hand der Philister“ (Bibel, 261). Als junger Mann macht sich Simson auf ins Philisterland und verliebt sich in eine Philisterin und wird sie gegen den Willen des Vaters heiraten, „ist den nun kein Mädchen unter den Töchtern deiner Brüder und in deinem ganzen Volk, dass du hingehst und willst eine Frau nehmen von den Philistern, die unbeschnitten sind?“ Simson antwortet mit dem hinsichtlich der Interpretation seines Schicksals der Blendung bedeutsamen Satz, „Nimm mir diese, denn sie gefällt meinen Augen“ (Bibel, 262). In Zusammenhang mit der Heirat kommt es ob des Verrates seiner Frau an ihm zu bedeutsamen Auseinandersetzungen mit Philistern und heldenreichen Racheakten Simsons, bei denen auch seine Frau starb. Nach zwanzig Jahren Richtertätigkeit zieht es Simson wieder zu Philisterfrauen und er „gewann (...) ein Mädchen lieb (...) die hieß Delila“ (Bibel, 263). Auch diese Frau verrät Simson. Dreimal versucht sie vergeblich ihm das Geheimnis seiner übernatürlichen Kräfte zu entlocken, immer wieder belügt er sie diesbezüglich und die herbeieilenden, ihn festnehmen wollenden Philister mussten erfolglos und besiegt abziehen. Beim vierten Mal bezirrte Delila ihn: „Wie kannst du sagen, du habest mich lieb, wenn doch dein Herz nicht mit mir ist?“ (Bibel, 264) Daraufhin teilte er ihr das Geheimnis seiner übernatürlichen Stärke, nämlich die ungeschnittenen Haare seit seiner Geburt, mit. Zum vierten Mal verrät sie ihn und bekommt Geld dafür. Die entscheidende Passage der Bibel will ich hier im Stück zitieren, weil sie den Hintergrund des Rembrandtbildes bildet:

„Und sie ließ ihn einschlafen in ihrem Schoß und rief einen, der ihr die sieben Locken seines Hauptes abschnitt. Und sie fing an ihn zu bezwingen - da war seine Kraft von ihm gewichen. Und sie sprach zu ihm: Philister über dir, Simson! Als er nun von seinem Schlaf erwachte, dachte er: Ich will frei ausgehen, wie ich früher getan habe, und will mich losreißen. Aber er wußte nicht, dass der Herr von ihm gewichen war. Da ergriffen ihn die Philister und stachen ihm die Augen aus, führten ihn hinab nach Gaza und legten ihn in Ketten“ (Bibel, 264).

Für die Stämme Israels nahm die Geschichte dann einen zwar tragischen aber erfolgreichen Verlauf. Als die Philister anlässlich eines Festes zu Ehren des Gottes Baal-Sebul (daher kommt übrigens der Name Beelzebub) Simson im Tempel als blinden Tanzbär vorführen wollten, waren die Haare von Simson wieder gewachsen und damit auch die göttliche Kraft. Er stürzte als Selbstmordattentäter die tragenden Säulen „da fiel das Haus auf die Fürsten und auf alles Volk, das darin war, sodass es mehr Tote waren, die er durch seinen Tod tötete, als die er zu seinen Lebzeiten getötet hatte“ (Bibel, 265).

Vergleicht man die Bibelpassage mit dem Bild, dann fällt einem eine deutlich inhaltliche Differenz auf. Laut Bibel wurden Simson die Haare nicht von Delila abgeschnitten, wie das Bild mit der hervorgehobenen Schere in der Hand von Delila erzählt. Unabhängig von der interpretatorischen Bedeutsamkeit dieser Variante mag dies auf eine zusätzliche Quelle für diese Geschichte zurückzuführen sein, die man in der Bibliothek von Rembrandt nach seinem Tode vorfand. Es

handelt sich um die „Antiquitates Judaicae“ von Flavius Josephus, die dieser im 1. Jahrhundert n. Chr. verfasste. Bis in die Neuzeit ist es das für theologische Kommentatoren wie auch für bildende Künstler bedeutendste Werk neben der Bibel (Ressos, 19). In diesem Werk liest man nämlich: „Als sie so endlich den wahren Grund erfahren hatte, schnitt sie ihm heimlich das Haar ab und überlieferte ihn seinen Feinden, denen er jetzt ohnmächtig preisgegeben war“ (zit. n. Ressos, 22). Nach diesem Werk handelte es sich bei Delila auch nicht um ein „Mädchen“, wie es in der Bibel heißt, sondern um eine „Buhldirne“ (Ressos, 21)

Während uns hier Spekulationen über Übernahme von Details aus Werken anderer Künstler in die Gestaltung seines Bildes weniger interessieren sollten, scheint mir aber die kunsthistorische Einordnung des Bildes in Bezug zu anderen Simson und Delila Darstellungen von anderen Künstlern bedeutsam. Im Vergleich zu allen, im doppelten Sinne, Vorbildern, gibt es etliche zur Gefangennahme etc. aber keines zur Darstellung der Blendung.

Rembrandts Bild von Simson und Delia reiht sich ein in eine Tradition der Darstellung von listigen Frauen, die seit dem Hochmittelalter bekannt ist und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreichte. In unterschiedlichen Medien werden in den sogenannten „Weiberlistenzyklen“ Geschichten aus der Bibel und der antiken Mythologie Frauen dargestellt, die Helden betören und sie zu Fall bringen. Gemäß der mittelalterlichen Moral wird die Frau als gefährlich verderbliches Wesen denunziert. Mit der Reformation dienen die Geschichtsdarstellungen mehr der Anklage der Buhlschaft, der Hurerei und Wollust und der Empfehlung der sittlichen Ehe. Die bekanntesten Protagonisten der Frauenmacht über die Männer sind Eva und Adam, Judith und Holofernes, Salome und Johannes der Täufer und eben Delila und Simson. Das Tempera auf Leinwandbild „Samson und Delila“ (1480-1485) von Andrea Mategna, die Holzschnitte von Lucas van Leyden u.a. mit seiner großen und kleinen Weiberlistenserie (1512-1514), der Kupferstich „Samson und Delila“ von Albrecht Altendorfer sowie Lucas Cranach mit seinen Ölgemälden von Samson und Delia (1529) sind Repräsentanten dieser Zeit (Ressos, 146-178).

Zu den weitgehend zeitgenössischen Vorbildern, sowohl was das Thema als auch die Betonung von Affekt und Dramatisierung in der Bildgestaltung angeht, sind vor allem Tintoretto (1571-1594), Caravaggio (1571-1610) und Rubens (1577-1640) zu nennen. Alle drei repräsentierten den damals modernen, zeitgenössischen italienischen Stil. Wer auch in den Niederlanden etwas auf sich hielt oder geschätzt werden wollte, mußte Lehrjahre in Italien verbringen. Das galt auch für den Flamen Rubens, der acht Jahre in Italien verbracht hatte. Dies galt aber nicht für Rembrandt, der selbst in den Niederlanden nicht sehr mobil war. Diesem Manko entgegenzuwirken, könne sein Werk von Simson und Delila gegolten haben, in dem er den Nachweis führen konnte, auch ohne Italienaufenthalt ein großer Historienmaler zu sein (Neumeister, 416). Der bei ihm spürbare Einfluss von Caravaggio wäre indirekt über die Utrechter Caravaggisten erfolgt. Rubens war aber für Rembrandt nicht nur Vorbild, sondern auch direkter Konkurrent gewesen. Letzteres war umso brisanter, weil der von der Forschung als Adressat der Bildschenkung angenommene Constantin Huygens, Sekretär und Kunstberater des Statthalters am Den Haager Hof, ein Verehrer Rubens war und in seiner Autobiographie erwähnte, dass er bedauere, dass Rembrandt nicht nach Italien reise. 1609 hatte Rubens das monumentale Gemälde „Simson und Delila“ erstellt. Auch wenn dies Rembrandt vielleicht nie zu Gesicht bekam, so war ihm doch der Kupferstich vom Rubensgemälde von Jacob Mattem um 1613, bekannt. Er zeigt die Szene, bei der Simson im Schoß der verführerischen und mit üppigen freien Brüsten dargestellten Delila liegt und ein Barbier das Haupthaar schneidet. Diesbezüglich erscheint mir auch die andere Szenenwahl und die Verlagerung des interpretatorischen Schwerpunkts durch Rembrandt eine direkte Kampfansage im Wettbewerb, gleichwohl er sich, wie Kunsthistoriker annehmen, bezüglich der fast aus dem Bild fallenden Simsonfigur an der Figuration des Prometheus von Rubens orientiert haben könnte. Wie dem auch sei, hielt sich Rembrandt an ein wesentliches Kriterium der damaligen Zeit für „gelungene Kunst“, dass nämlich die Leistung des Künstlers nicht an der Erfindung eines neuen

Themas zu messen ist, sondern an einer gelungenen und neuen Anlage von bekannten Sujets (Ressos, 183).

Davon ausgehend stellt sich die Frage, was an der Geschichte von Simson und Delia so interessant ist, dass diese nicht nur Jahrhunderte, sondern sogar Jahrtausende danach immer wieder aufgegriffen wird und dies, wie wir noch sehen werden, ja auch für Max Lieberman am Anfang des 20. Jahrhunderts gilt? Mit dieser Frage nähern wir uns dem komplizierten Bereich der Interpretation. Vereinfacht könnte man sagen, so viele wissenschaftliche Ansätze es in der Kunstwissenschaft gibt, soviel Interpretationsmöglichkeiten gibt es und zählt man noch die individuellen Sichtweisen hinzu, geht die Zahl ins Unermessliche. Eine kleine Kostprobe dafür mag dem Interessierten das Buch „Las Meninas im Spiegel der Deutungen geben“ (Greub), das diese Interpretationsmöglichkeiten anhand eines Bildes durchdekliniert. Auf diese Wege möchte ich mich nicht begeben, sondern will mich, wie den meisten ja bekannt ist, mit einer psychoanalytischen Deutung, auch hier nur einer von vielen Möglichkeiten, begnügen. Wenn es so viele Deutungsmöglichkeiten gibt, heißt das aber nicht, dass es völlig beliebig ist etwas über das Bild zu sagen oder dass gerade nur mal die eigenen Assoziationen als Interpretation zu werten seien. Auch wenn Letzteres ein schätzenswerter Anlass sein kann sich mit Kunst zu beschäftigen und sich an ihr zu erfreuen, hat das natürlich nichts mit der Deutungskunst gemein. Hierzu will ich Ihnen zwischendurch zur Aufheiterung auch mal eine Witz erzählen:

„Geht ein Mann zum Psychiater und will sich untersuchen lassen. Da legt ihm der Arzt einen Rorschachtest vor. Dabei soll der Patient seine Assoziationen zu Klecksen auf einem Papier sagen. Der Psychiater legt ihm das erste Blatt hin und der Patient erkennt für sich ein nacktes Liebespaar. Er legt ihm ein zweites Blatt vor und der Patient sieht darin einen Penis und eine Vulva, beim dritten Blatt sieht er einen nackten Busen und so geht es weiter. Am Ende fragt der Patient, na was haben sie nun an mir diagnostiziert. Der Psychiater sagt, na, sie haben eine starke erotisch-sexuelle Phantasie, woraufhin der Patient antwortet: Na hören sie mal Herr Doktor, haben sie mir diese schweinischen Bilder hingelegt oder ich?“

Dieser Witz soll verdeutlichen, dass psychoanalytische Kunstinterpretation nicht so verlaufen sollte, wie der Patient es im Witz tat, sondern dass diese sich auf die Elemente im Bild, auf den Inhalt der Geschichte und auf die davon ausgehende Wirkung beziehen soll. Im Fall unseres Bildes sind zusätzlich erhellende Kenntnisse über Rembrandt, die in Verbindung mit dem Bild stehen könnten, sehr spärlich, viel spärlicher, als dies Ihnen am Beispiel der Bilder von Ernst Ludwig Kirchner (siehe Vorträge Wengler) bekannt ist. Die Komplexität von Bildinterpretationen habe ich ausführlich in meiner Arbeit über van Gogh herausgearbeitet (Wengler, 2013).

Die Psychoanalyse ist nun bemüht, jene Dinge im Bild zu erkennen, die eine unbewußte Wirkung auf uns ausüben. Nach meiner Meinung sind es diese unbewußten Botschaften, die diese Bildthemen über die Zeiten hinweg erhalten, weil sie seelische Zustände und Konflikte des Menschen als biopsychosoziales Wesen ansprechen, die jeweils anders historisch gefärbt sein mögen, aber uns Menschen gemein sind.

Ohne Zweifel prägt dieses Bild die seelischen Bewegtheit bezüglich der immer wiederkehrenden Spannung im Verhältnis der Geschlechter, wie wir gesehen haben auch meist in der patriarchalischen, männlichen Perspektive, zusätzlich dadurch, dass diese Bilder ja auch meist von Männern erstellt wurden. Es sei abgesehen von jenen Bildern von z.B. Artemisia Gentileschi (1593-1653), die ihren Zorn über die Ungleichheit der Frau und ihren selbsterfahrenen sexuellen Missbrauch darin ausdrückte (vgl. Lutz).

Bei Rubens bildlicher Inszenierung steht ja die sexuell erotische Verführbarkeit des Mannes und die daraus bestehende Macht der Frau über den Mann im Mittelpunkt, bei Rembrandt nicht gleichermaßen. Denn schauen wir uns das Bild noch einmal genauer an, fällt zunächst die

Grausamkeit der Szenerie mit dem hilflosen, überwältigten Simson ins Auge. Damit hebt die Bildgestaltung einerseits das Opfer, nämlich den überwältigten Simson hervor, und andererseits die Täter, die Häscher. Durch die Lichtgestaltung und die räumliche Anordnung wird der von mir dargestellte archaische Höhlencharakter der Szenerie betont. Von rechts lasten drei gewalttätige Männer auf ihm, einer zerrt ihn zu Boden und einer bedroht ihn von links mit der Partisane. Auch die Waffen, alles phallische Symbole der Männlichkeit. Und hier setzt meine psychoanalytische Sichtweise ein, die versucht hinter die Kulissen der Szenerie zu schauen. Gemäß der biblischen Geschichte geschieht die Verführung von Delila im Auftrag der herrschenden Philister, es dominiert auch hier das Machtinteresse der Männerwelt, um es auf dieses Thema herunterzubrechen. In der Erlebniswelt des Mannes, dem Schöpfer der Geschichten und des Bildes und auch des damaligen meist männlichen Betrachters, bzw. des zum Mann herangewachsenen Knaben, ist das im übertragenen Sinne nichts Unbekanntes. Der Knabe kennt das letztendlich ergebnislose Aufbäumen gegen die väterliche Macht, gegen die oft gewaltvolle Sozialisation zum Manne. Dieses Phänomen sieht man in krassester Form in rituellen Handlungen jener Naturvölker, in denen die Knaben den Frauen entrissen wurden, um die weibliche Identifikation auszulöschen und um sich durch die dann selbsterfahrene Gewalt der Männer im Sinne der Identifikation mit dem Aggressor zum Mann zu entwickeln. Auch deswegen muss in heutigen gewaltvollen Gesellschaften des Patriarchats die Androgynität so kategorisch und oft gewaltvoll abgewehrt werden. Die Erziehung zum Manne war auch zu Rembrandts Zeiten immer eine, die vom Mann ausging. Besinnen wir uns, damals herrschte Krieg, der bei uns bekannte 30-jährige Krieg, für die Niederlande der 80-jährige Krieg zur Befreiung von der spanischen Krone. Mann sein wollen oder müssen war immer auch mit Soldat sein verbunden.

Das Abschneiden der langen Haare, die bei Simson ja seit der Geburt „keinem Schermesser“ unterlagen, wird in diesem Sinne auch zum Symbol, die Verbindung zur Geburt und damit die mütterlichen Verbindung „abzuschneiden“. Nicht eine möglichst freie Entwicklung, sondern die Unterordnung unter die Anforderungen einer für das Kind als feindlich gegenübergestellte Erwachsenenwelt sind damit Symbol für den Rausschmiss aus dem idealisiertem Paradies der Kindheit und für den Übertritt in die Erwachsenenwelt und die Anerkennung des väterlichen Gesetzes. Welche Rolle spielen dabei die Mütter? Bleiben wir in dieser Denkschablone und folgen wir der Folie von Rembrandts Geschichte so war es Delila, die ihn immer wieder (an die Männer, Herrscher) verraten hat und er anscheinend immer wieder erneut hoffte, dass sie es mit ihrer Liebe ihm gegenüber ernst meinte. Hierbei ging es aber nicht um Sex, nicht um Trieb, sondern um Liebe und Vertrauen und um die Vorspielung von Liebe durch Delila. Die massiven mütterorientierten Übertragungswünsche des Kindes, so könnte man sagen, verhinderten die Realitätsprüfung. Das klingt wie aus dem heutigen Leben erzählt.

Hier stehen wir direkt vor einem triangulären ödipalen Dilemma des stark Mutter gebundenen Knaben, der immer wieder erhofft, dass seine Mutter ihre Liebesbeteuerungen ihm gegenüber ernst meint, ihn vor der väterlichen Gewalt schützt und sie ihn dem Partner und Vater vorzieht. Wenn sie es nicht tut, wird er von der kindlichen Seelenentwicklung her das als Verrat empfinden und zwar umso mehr, je stärker der Vater nur als Störenfried dieser Mutter-Kind-Beziehung auftrat und nicht als liebevoller Vater und Ehemann seiner Mutter. Hier in diesem Bild geht es zwar im übertragenen Sinne auch um Ödipalität, aber nicht um die triebhafte phallische Phase des kleinen Kindes, nicht um sexuelle Liebe. Die Mutter selbst fühlt sich nicht selten in einer Ambivalenz gegenüber dem Sohn/Knaben, die liebevolle Verbindung und Nähe engt nicht selten auch ihren Spielraum ein, abgesehen von den oft verdrängten auch aggressiven Gefühlen dem Kind gegenüber. Die Lösung aus dieser Enge wird dann auch als Befreiung wahrgenommen, vom Mann erhofft, obwohl der Mann sie in patriarchalen Strukturen vorher mit dem Kind allein gelassen hat und in dieses Beziehungsgefüge gedrängt hat. Der Ehemann erscheint dann als der Befreier, der ihr bei der Loslösung vom Sohn hilft.

Auch wenn dieses von mir entworfene Szenarium nicht immer so erlebt wird, so ist es doch häufig in diversen Abweichungen Teil einer unbewußten Phantasie in der Kind-Mutter-Vater-Entwicklung bei der Bildbetrachtung unserer Zeit. Für diese Loslösung aus der Mutterzentrierung in diesem Bild spricht auch das Ambiente. Man hat durch die Zeltatmosphäre fast den Eindruck, es spiele sich alles in einer Höhle ab, der durchbrochenen harmonischen Geborgenheit der frühen Kindheit, mit der lichten Öffnung nach hinten. Somit scheinen die dramatischen schmerzverzerrten Ausdrucksbewegungen von Simson nicht nur körperlicher, sondern auch seelischer Natur zu entspringen.

Kommen wir jetzt auf Delila zu sprechen. Im Sinne meiner Interpretation zeigt sie sich in einer Gegenbewegung zu Simson. Er fällt in den Raum und sie rennt, flieht, aus dem Raum der Helligkeit entgegen. Diese Orientierung wird farblich durch Rembrandt verstärkt, indem er dem Rock der Delila schon die blaue Farbe des Zieles, der „Außenwelt“ gegenüber der symbolischen Dunkelheit, gab. Aber Simson wird ja zurückgehalten, dieses contrapost ist aber nicht freiwillig. Und anders als in der Bibel hat sie die Haare, die ihm die göttliche Kraft verliehen haben, selbst abgeschnitten. So ganz geheuer scheint ihr das aber, folgt man dem Bild, nicht zu sein. Die bildliche Gestaltung zeigt sie uns in der Ambivalenz von Flucht und Rückblick. Und dann hat sie auch noch die Schere in der Hand, im Bild in zentraler Position. Ja, die Schere, mit der sie das Band zwischen sich und Simson zerschneidet. Es reichte nicht die Blendung der Augen durch das männliche Symbol des Dolches als Kastrationssymbol ins Bild zu stellen, auch die Schere ist hier nicht nur Werkzeug, sondern auch Kastrationssymbol, wobei dieser Ausdruck sich zwar wörtlich auf die Geschlechtsteile bezieht, aber Symbol für den Verlust jeglicher kindlicher Omnipotenzphantasie beinhaltet, die der kleine Junge dann auf seinen Phallus überträgt. Auch wenn man Freuds Aussage bedenkt, dass manchmal eine Zigarre wirklich nur eine Zigarre ist, so scheint es mir hier mit der Schere eine andere Bewandnis zu haben. Sie ist unabdingbar auch als Symbol der Kastration zu verstehen. Wenn Sie hier im Stadel in das Untergeschoss gehen, werden sie ein Bild von Bruno Goller (1968) sehen, das nur die Darstellung einer Schere hat. Hier hat sie im Sinne der Lebensgeschichte des Künstlers wohl schwerpunktmäßig die Bedeutung als Werkzeug seines Vaters. Wie weit er bzw. der Betrachter sich von der symbolischen Bedeutung freimachen kann, vermag ich nicht zu beurteilen, aber hier könnte eventuell eine Schere, eine Schere sein, im Bild von Rembrandt ist sie es meiner Meinung nach nicht nur.

Als Kirchnergruppe und Kirchnerkenner möchte ich Sie hierbei auf meinen Vortrag aufmerksam machen, den ich über Kirchners Struwelpeterbilder und die Geschichte vom Daumenlutscher Konrad gehalten habe. Ich sah in seinen Bildern die Verarbeitung der Traumatisierung, die von diesen Bildern und den eventuellen parallelen Kastrations- und Lebensdrohungen ausgingen. In dieser Daumenlutscher Geschichte passiert nämlich Ähnliches, die Mutter droht mehr oder weniger dem Jungen, falls er nach dem Weggehen der Mutter von zu Hause Daumenlutschen würde, der Schneider mit der großen Schere käme und ihm die Daumen abschneiden würde. Die Daumenlutschende Regression, das Hindernis der Loslösung von der Mutter, soll durch die Drohung überwunden werden und sie delegiert sozusagen diese traumarisierende Tat an den Schneider als Vaterersatz (Wengler V1). Ist in der Geschichte nicht eine Parallele zur biblischen? Ich denke ja, wohl für beide Künstler war dieses Thema unbewußt lebensbegleitend. Kein Wunder, wenn man dann sieht, dass Kirchner nur wenige Künstlergrößen zu seinen Vorbildern zählt, aber eben Rembrandt, man könnte auch sagen zu seinen Seelenverwandten zählt.

Mag es nun sein, dass hier dem Maler Rembrandt nicht nur die unbewußten Seiten der Kindheit, sondern auch die bewußten und unbewußten Seiten der Mann- Frau-, bzw. der Frau-Mann-Beziehung den Pinsel geführt hat?

Dass Maler „Augenmenschen“ sind, ist unbestreitbar, Kirchner und auch Lieberman haben das offensiv für sich reklamiert. Die Blendung, das heißt, der Verlust des Augenlichts ist deswegen ein besonders dramatisches Ereignis. In der biblischen Geschichte von Simson wird aber den Augen

noch eine besondere Bedeutung zugesprochen. Über sie wird nicht nur eine Abhängigkeit von der Außenwelt signalisiert, sondern auch die erotische Abhängigkeit und Verführbarkeit, wie es in dem Bibeltext Simson in den Mund gelegt wird, „denn sie gefällt meinen Augen“ (Bibel, 262) heißt es da und so erscheint die Strafe der Blendung auch eine Strafe für die wollüstigen Augen von Simson zu symbolisieren, der nunmehr Ödipus gleich, sich auf die Wendung nach innen begeben muß.

Anders als in den vom katholischen Spanien dominierten Ländern entwickelt sich in den widerständigen Niederlanden nicht nur ein prosperierendes Bürgertum mit republikanischen Rechten, sondern auch eine Gesellschaft, in der die Frau mit republikanischen Rechten wie gleiche Ausbildung wie bei den Jungen bis zum 10 Lebensjahr, Alterssicherung etc., also eine deutlich achtungsvollere Stellung einnahm. Aus patriarchalischer Sicht wurde diesbezüglich das Kind mit dem Bade ausgeschüttet „die Frau“ war deswegen nicht etwa auf dem Weg zur emanzipierten Partnerin, sondern auf dem Weg zur Tyrannin. Zwei historische Dokumente sollen dies veranschaulichen:

Nach einer Rundreise durch die junge niederländische Republik schrieb 1593 der Engländer Fönes Morison: „aber ich darf so kühn sein zu behaupten, dass die Frauen in diesem Teil (der Welt) mehr als alle anderen zurecht der unnatürlichen Tyrannei über ihre Ehemänner bezichtigt werden können“ (Diessen, 14). Und der lutherische Theologe und Bewunderer der Niederlande Heinrich Ludolf Benthem (1661-1723) meinte auch, dass hier die Frauen die Hosen anhätten: Denn hier dreht die Henne und der Hahn muss nur kecken (gackern). Geht Mann und Frau am Sonntag wandeln, muß jener das Kind auf dem Arme tragen und diese schlendert sorglos neben ihm her. Es wird nicht leicht eine Holländerin sich an einen Deutschen verheyraten, weil sie gehöret, dass einige Muffen (Deutsche) ihre Weiber hart halten“ (Diessen, 15).

Von allem, was wir über Rembrandts Frau Saskia wissen, war sie, die er zwei Jahre bevor das Bild erstellt wurde geheiratet hatte, eine selbstbewußte Frau. Als Frau aus begütertem Hause, was für Rembrandt nicht galt, hatte sie sich gegen Bedenken ihrer Familie mit einer Verlobung und dann Heirat mit Rembrandt durchgesetzt. Von daher war das Thema von starken Frauen, das zu dieser Zeit in der Kunst ein beliebtes Thema war, auch ein direkter Erfahrungshintergrund für Rembrandt, anzunehmen mit vielen Ängsten, die so eine Statusveränderung mit sich bringt, wie wir immer wieder in der Geschichte erkennen können. Diese Verunsicherung und damit die Angst vor der starken Frau mag Eingang in die Entscheidung gehabt haben, sich nicht ganz an den Bibeltext bezüglich der Schere gehalten zu haben, sondern der erwachsenen Frau Delila eine aktiv dominante Stellung zugeordnet zu haben.

Dass dieses Thema von Simson und Delia für Rembrandt nicht nur beiläufig war, zeigt auch, wie häufig er dieses bearbeitete: Simson und Delila, 1628. Simson droht seinem Schwiegervater, 1625. Die Blendung Simsons, 1636. Simson, der an der Hochzeitstafel Rätsel aufgibt, 1638 (Brown).

Max Liebermann (1847-1935): „Simson und Delia“

Dieses Bild war bei Max Liebermann die einzige alttestamentarische Geschichte, die Liebermann in seinem Werk als Bild bearbeitete. Ähnlich wie bei Rembrandt geschah das nicht zufällig, wie sein früher und ihn persönlich kennender Biograph Erich Hanke schrieb. Flüchtige Bleistiftskizzen aus dem Anfang der achtziger Jahre und ein größerer Entwurf von 1893 legen Zeugnis dafür ab (Hanke, 405). Vielleicht kam ihm die Anregung sogar schon aus seiner frühen Kindheit. Ein Ölbild von Eduard Gaertner, „Die Simsonbrücke“, zeigt und benennt die Örtlichkeit eines

großbürgerlichen Hauses in direkter Nähe zur „Simsonbrücke“, die später in „Herkulesbrücke“ umbenannt und dann schließlich abgerissen wurde. Bis zum sechsten Lebensjahr wohnte er mit der Familie hier, die eindrucksvolle Brücke mit ihren Statuen immer vor Augen und sicher oft überquerend. Sollte das nicht schon frühzeitig die Fantasie des Knaben angeregt haben? Bei dem hohen Bildungsstand der jüdischen Familie ist es nur allzu wahrscheinlich, dass er hier erstmals von dieser biblischen Geschichte gehört hatte. Als er 1902 dieses Bild malte, hatte er sich von seinen ursprünglich naturalistischen Themen entfernt und sich ganz dem Geist des Impressionismus zugewandt, was auch in diesem Bild an der Strichführung des Pinsels zu Tage tritt. Auf 3 Wochen Aktstudien und Umrisszeichnungen auf der Leinwand, wobei er vor allem auf eine immer lebendigere Gestaltung der Bewegung achtete, folgten 3 Wochen malerischer Ausführung, auch hier immer wieder mit korrigierenden Veränderungen. Die letzte erfolgte als das Bild schon in der Ausstellung an seinem Platz hing. Es ging um den linken Fuß von Delila, der hier in letzter Minute übermalt wurde. Letzteres vermittelt den Eindruck, dass er es sich mit dem Bild nicht leicht gemacht hatte, was man von seinen anderen Bildern in ähnlicher Weise nicht kennt. Also bedeutungsschwanger?



Aber schauen wir uns das Bild doch erst mal genauer an: Zwei nackte Menschen, eine nackte Frau, ein nackter Mann, auf weißen Bettlaken bis an die vordere Bildkante reichend, dies alles vor einer dunkel gehaltenen Wand. Diese kurzgehaltene Beschreibung, die natürlich einer Vertiefung bedarf, beschreibt die kalte Gefühlswelt, die sich auf den ersten Blick durch das Bild vermittelt. Hier steht, nicht wie bei Rembrandt, die Grausamkeit, sondern die Gefühlskälte im Mittelpunkt. Hier hat man, was sich beim Rembrandtbild andeutet, den Eindruck von einer in ein Bild eingefrorenen, großartigen Theaterszene. Delila, die nackte Frau, reckt mit ausgestrecktem rechten Arm, den abgeschnittenen Haarschopf Simsons in die Höhe, den am linken oberen Bildrand nur schemenhaft sichtbaren Philistern entgegen. Der Kopf ist auch dahin ausgerichtet, leicht in den Nacken gelegt, mit triumphierend wirkenden Gesichtsausdruck. Ihre langen Haare sind locker hochgebunden. Fast wie eine Diagonale das Bild durchziehend, verhält sich der rechte Arm zum linken Arm, der aber leicht angewinkelt mit der gespreizten Hand den nach vorne geneigten Kopf Simsons niederzudrücken scheint. Dieser liegt mit seinem Körper leicht vornübergeneigt bäuchlings parallel zum vorderen Bildrand, total erschlaft. Diese Körperhaltung erscheint hauptsächlich durch den linken Oberschenkel abgestützt zu sein, denn der linke Arm mit der linken Hand, die mit dem Handrücken stark abgewinkelt auf dem Tuch aufliegt, erscheint nicht stützend, sondern Ausdruck einer deprimierten Stimmung, die von diesem Manne insgesamt ausgeht. Demgegenüber ragt das rechte Bein Delilas energieausstrahlend in den vorderen Bildraum. Die körperlich gespannte, energiegeladene Delia kontrastiert zu dem energielosen, erschlafte Simson. Hier erscheint einem, um an der Bibelgeschichte anzuknüpfen, Simson nicht nur der göttlichen Kraft, sondern jeglicher Kraft beraubt. Welche Geschichte erzählt uns Max Liebermann hier? Hier geht es nicht um Erotik und Sexualität, auch wenn einem die Nacktheit und die alttestamentarische Hintergrundgeschichte zu so einer Deutung verleitet. Nacktheit ist nicht nur mit Sinnlichkeit zu assoziieren, denn dies gibt das Bild nicht her, Nacktheit erscheint hier als Bloßlegung, bei Simson als Verletzbarkeit. Auch Delila ist hier nicht die femme fatale, wie sie im Museumstext beschrieben wird (Krämer, 186) Ihr magerer Körper, die alternden Hautfalten, die bleiche Farbe des Körpers verweisen auf eine ältere Frau, wobei die Kopfgestaltung nicht ganz (Neumeister, 402) zu passen scheint, so als ob der Maler hier etwas verwirrt war. Jedenfalls wirkt sie wie eine bestimmende und entschieden zielorientierte Frau, die um ihre Rolle in diesem Machtgefüge weiß. Von Wollust scheint auch nicht der eventuell vollzogene Akt getragen gewesen zu sein, die männliche Erschlaffung auch nicht Ausdruck von erfüllter Entspannung nach orgastischer Freude. Wie ein Liebesnest sieht das hier nicht aus. Das sogenannte Schöne und Gute wird hier malerisch nicht bedient. Der mit Rottönen, Auberginefarben, Grün und Blau vielfarbige, wunderbar abgestimmte Hintergrund soll wohl eine Zeltplane repräsentieren. Er betont als dunkler Kontrast die Szenerie davor, wobei auffällig ist, dass er im Bereich der Frau heller, im Bereich des Mannes dunkler ist, sodass der Hintergrund die Grundstimmung des Bildes der lebendigen, aktiven Frau und des passiven, adynamen Mannes unterstreicht. Dieses Thema hat Liebermann offensichtlich nicht nur vor der Bildgestaltung sondern auch nachher nicht losgelassen. Denn bald nach Fertigstellung dieses Bildes machte er sich an eine zweite Version, die aber erst 1910 zum Abschluss kam. Dieses Bild scheint mir eine innere Fortsetzung in der seelischen Verarbeitung dieses Themas zu sein: Ein ähnliches Bettlager, aber die Figuren sind körperlich nicht verbunden. Der Mann liegt rücklings weitgehend ausgestreckt, die Frau, wieder links vor ihm, kauert „in der Haltung eines Raubtieres“ über ihm, schreibt Hanke (Hanke, 475). Meine Assoziation war bei schneller Betrachtung eher wie eine Sphinx. Sie verlangt von ihm aber keine Rätsellösung wie in der Ödipussage, sondern sie schneidet ihm mit der Schere eine Locke ab. Insofern hat Liebermann hier die rembrandtsche Erzählung aufgenommen. Der Hintergrund taucht beide Figuren in Dunkelheit. Die Häscher rücken wahrnehmbarer ins Bild, wenn auch marginal. Nähert Liebermann sich mit diesem zweiten Bild dem ödipalen Drama und nicht dem Drama des noch jüngeren Kindes in der Beziehung zu seiner, im Unbewußten mächtigen Mutter, abgespalten von der geliebten Mutter, die er in zahlreichen Bildern porträtierte? Ich werde noch darauf zu sprechen kommen.

Dass Max Liebermann eine alttestamentarische Geschichte als Bildthema wählte, ist eine Ausnahme in seinem Werk, und dass er dann gerade dieses Bibelthema bearbeitete, ist bedeutsam genug. Seine Zurückhaltung bezüglich der Wahl von Bibelthemen scheint aber aufgrund seiner Lebenserfahrung mehr als nachvollziehbar, hatte er sich doch als noch junger und noch nicht etablierter Maler schon einmal an ein religiöses, christliches Thema herangewagt, was in einem Desaster endete. Nach unterschiedlichen Auslandsaufenthalten zog es 1878 Liebermann mit Unterstützung von Franz Lenbach und angezogen vom künstlerischen Realismus Wilhelm Leibels nach München. Hier malte er ein neutestamentarisches christliches Thema, es sollte sein letztes bleiben. Er und sein Bild „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ erlebten eine unglaubliche Anfeindung, die zeigt, wie damals christlicher Konservatismus und Antisemitismus Hand in Hand gingen. Bröhan schrieb: „Die Kritik entzündete sich wohl letztendlich daran, dass der jüdische Maler es wagte, das christliche Publikum an die jüdische Herkunft des Heilands zu erinnern“ (Bröhan, 39). Man kann ergänzen, nicht nur an die jüdische Herkunft, sondern Dank einer realistischen Darstellung eines Kindes auch an dessen Herkunft aus dem Volk, ohne idealisierende Verklärung. Von den Kollegen geschätzt, von der Kritik und der Politik verunglimpft, wuchs sich der Skandal aus, sodass das Bild sogar Thema einer Sitzung des bayerischen Landtages wurde. Hier wurde schwadroniert „daß von einer künstlerischen Bedeutung des Bildes absolut eine Rede nicht sein könne, daß dagegen der erhabene göttliche Gegenstand dieses Bildes in einer so gemeinen und niedrigen Weise dargestellt ist, daß jeder positiv gläubige Christ sich durch dieses blasphemische Bild aufs Tiefste beleidigt fühlen mußte“ (Hanke, 139). Und noch ein Zitat im Originalton aus dieser Sitzung: „Was den Künstler anbelangt, so kann ich nur bedauern, daß er auf einen derartigen Weg des Häßlichen getreten ist. Ich sehe ab von allem religiösen Gefühl, obwohl ich gestehen muß, daß ich auch in dieser Richtung durch das fragliche Bild tief verletzt worden bin, obwohl ich gestehe, daß gerade ein Mann seiner Konfession am allerwenigsten den Gegenstand in der Weise hätte behandeln sollen, wenn er einiges Gefühl für Anstand gehabt hätte. (Rufe: Sehr richtig!)“ (Hanke, 141). Die Kritik mündete auch in einem Vorwurf an die Ausstellungskommission, dass solch ein „Fratzenbild“ niemals hätte ausgestellt werden dürfen und dies war nicht eine Einzelmeinung, denn der Redner Dr. Daller stellte fest: „Daß im Ausschuss alle Mitglieder und die Kgl. Staatsregierung vollständig einig waren in der Verdammung des Bildes“ (Hanke, 139f.).

Trotz des beschriebenen künstlerischen Selbstbewusstseins Liebermanns und keiner Hässlichkeit im Bild, ist es nicht verwunderlich, dass dies einschüchternd wirkte und die Freiheit nahm, sich an ähnliche Gegenstände heranzuwagen. Das mag auch noch zur Zurückhaltung Anlass gewesen sein, die Liebermann bei der Ausstellung seines Bildes „Simson und Delila“ zeigte.

Und dann gelang Liebermann im Jahre 1902 ein Bild, das nicht nur hinsichtlich der Thematisierung eines Bibeltextes, sondern auch hinsichtlich der Zeitbezogenheit seiner Interpretation des Bibeltextes und des Geschlechterverhältnisses noch viel freier, d.h. dann auch viel persönlicher gestaltet war, als das entsprechende von Rembrandt. Diese Interpretation war nicht nur freier, sondern auch viel kühner als alle zuvor. Sie war, so meine ich, so radikal, dass nicht nur Max Liebermann Angst vor der in diesem Bild gezeigten Courage zur seelischen Offenheit bekam, denn es bediente nicht das Kunstverständnis des bildungsorientierten Publikums.

Schon nach Fertigstellung des Gemäldes war Liebermann verunsichert und besorgt, ob er mit diesem Bild, mit dem er im Rahmen seines künstlerischen Schaffens Neuland betrat, eventuell seinem Ruhm schaden könnte. Vor Ausstellungsbeginn erhielt es einen hervorgehobenen Ehrenplatz, jedoch noch vor Ausstellungsbeginn ließ Liebermann es umhängen (Hake, 408). Das Bild hatte keinen Erfolg. Selbst der ihm wohlgesinnte Zeitgenosse und Biograf Hanke schrieb: „Mag die Fabel, die Rembrandt und Rubens zu Meisterwerken anregte, der bildlichen Darstellung auch noch so günstig sein, der Liebermannschen war sie nicht (Hanke, 410). Die Kritik bemängelte, dass es dem Thema der glühendsten Sinnlichkeit nicht gerecht wurde, was wohl den Erwartungen auch des Publikums entsprach, es fehle dem Bild auch die feineren Gefühle,

stattdessen spräche die Gefühlsferne aus dem Bild (Hanke, 410). Letzterem wäre nichts hinzuzufügen, außer, dass gerade dies die besondere Qualität des Bildes ausmachte, das seiner Zeit voraus war, indem es gerade dieses Lebensgefühl des neuen Stadtmenschen, das so radikal in der expressionistischen Literatur zu Sprache kam, ausdrückte. Aber über diese Brücke in die Zukunft konnte Liebermann nicht gehen, denn er war auch ein Künstler, der durch seinen aktuellen Kunstverständnis und seinen Lebensstil - er bezeichnete sich als der „vollkommenste Bourgeois“ (Bröhan, 90) - mit dieser Generation nicht verbunden war. Dies bezieht sich auch auf die Brückenkünstler, was sich in Ausstellungsablehnung für Emil Nolde durch die Sezession ausdrückte und zu deren Austritt beitrug. Den Gründen dafür kann ich hier jetzt nicht nachgehen, will aber stattdessen auf Liebmanns Lebenshaltungen verweisen, die vielleicht verständlich machen, warum er sich als Präsident der Preußischen Akademie der Künste viel später, 1932 für die Aufnahme von Kirchner in die Akademie einsetzte und schon vorher im Präsidium z.B. mit Max Pechstein zusammenarbeitete.

1892 engagierte er sich für die Gründung der Malervereinigung der Elf, die die Unzufriedenheit mit dem bestehenden Kunstverständnis zusammenführte. Ein Mitbegründer, Walter Leistikow, formulierte das so: „Was uns zusammenführte, war allein der Wunsch, eine kleine gemeinsame Ausstellung zu arrangieren, in der jeder frei und ungeniert, ohne Rücksicht auf Wünsche und Liebhabereien des kaufenden Publikums, ohne ängstliches Schielen auf Paragraphen der Ausstellungsprogramme, sich geben konnte“ (zit. n. Bröhan, 83). „Die Abneigung gegen das Etablierte und das Verlangen nach individuelle Schaffensfreiheit“ war den damaligen Vereinigungsneugründungen gemeinsam“ (Brohan, 83).

Durch seine öffentlichen Äußerungen wurde Liebermann damals zum profilierten Gegenspieler des Konservatismus und des Kaisers Wilhelm II., der meinte, dass die Vertreter der realistischen Kunst, sprich, nicht die Wahrer des guten Scheins, „Rinnsteinkünstler“ seien. Als die Jury der Großen Berliner Kunstausstellung 1908 ein Bild von Walter Leistikow zurückwies, war dies der Anlass sich gegen diese akademische Kunstorientierung zu wenden. Es führte zur Gründung der Berliner Sezession, deren Präsident Max Lieberman wurde. Am Rande bemerkt, kommt uns das als Kirchnerkenner nicht sehr bekannt vor? Geschichte scheint sich zu wiederholen.

Die hier in diesem Bild vor uns dargestellte Geschlechterspannung ist weiblicher Triumph und männliche, deprimierende Niederlage. Die Hand von Delila, die den Kopf von Simson fest im Griff hat, ist dabei genauso Signal wie der Gesichtsausdruck, der ausgestreckte Arm mit der Trophäe in der Hand. Der angedeutete muskuläre Körper von Simson unterwirft sich. Simson muß nicht durch irgendwelche Häscher überwältigt werden, das hat Delia alleine geschafft. Und hier möchte ich gar nicht mehr von Delila und Simson sprechen, sondern eher von der Projektion des anzunehmenden unbewußten Frauenbildes und des Selbstbildnisses Liebermanns. Dieses Bild gibt nicht die gelernte gesellschaftliche Rollenverteilung des Patriarchen wieder, sondern eine unbewusste Beziehungskonstellation, als solche eine archaische, frühkindliche Beziehungsfigur von Mutter und Sohn, immer wieder durchbrochen von den erwachsenen künstlerischen Vorstellung der Delila-Simson Geschichte und erlernten Rollenverständnissen. Diese Brüche mögen es sein, die das Bild nicht rund und zugänglich machten und die seinen Biographen schreiben ließ: „Trotz der großen Meisterschaft, namentlich der Zeichnung, verdankt dieses Bild keiner glücklichen Stunde seine Entstehung (Hanke, 410).

In diesem Sinne sehe ich, dass durch Lieberman hier eine beherrschende Mutterfigur gegenüber dem Sohn in die dargestellte dominante Frau und den unterworfenen Mann überführt wurde. Wäre nicht die Hintergrundgeschichte in ihrer bekannten Lesart im Kopf des Betrachters und wäre dies nicht in der Szenerie nackter erwachsener Körper erzählt, könnte man vielleicht sagen, dass in dieser miteinander verbundenen Körper der Junge am Rockschoß der Mutter gebunden ist und dadurch seiner vorwärts weisenden Stärke und Freiheit beraubt ist. Seine Kraftlosigkeit und seine eingeknickte Hand demonstrieren, dass er nicht zupackend, nicht aktiv ist. Und schauen wir uns

den Simsonkörper noch einmal genauer an, so sehen wir im Nabelbereich des Mannes eine Rötung. Was soll die da, wie kommt sie da hin? Hier könnte sich der Maler vielleicht gar nichts dabei gedacht haben, es könnte eine intuitive Strichführung sein, die der Harmonie des Bildes dienen sollte. Gleichzeitig könnte diese anzunehmende unbewußte Handlung aber viel über das Gesamtbild aussagen. Ist der Nabel noch blutig? Ist das Kind im Manne noch unbewußt ein Baby, dass unter der abgeschnittenen Verbindung zur Mutter leidet? Das eigentlich noch garnicht reif zu sexueller männlicher Beziehungsgestaltung ist? Ist die Kälte ,die vom Bild ausgeht, Ausdruck des unverstandenen nähe- und liebebedürftigen Kindes, das deswegen immer wieder an den Rockschoß zurück will, weil es ihm an diesen Gefühlsbefriedigungen mangelte? Diese Phantasien drängten sich bei mir auf, als ich mir das Bild erstmals genauer ansah. Ja, natürlich kannte ich Max Liebermann, schon aus seiner Verbundenheit mit Holland und der Erwähnungen bei van Gogh und was man sonst noch oberflächlich als „Bildungsbürger“ weiß, das war es dann aber auch. Ich war erstaunt, was ich dann in biographischen Angaben zu ihm fand, die aber auf Grund meiner Wissenensbegrenztheit keine gesicherte Verifizierung meiner Phantasien ermöglicht. Deswegen möchte ich Ihnen einige Angaben und Zitate zu Max Liebermann mitteilen und ihnen dadurch die Möglichkeit zum eigenen Urteil geben. Für mich waren sie bezüglich des Gesagten aussagekräftig.

- Max Liebermann war das dritte von 4 Kindern einer reichen und angesehenen jüdischen Kaufmanns- und Fabrikantenfamilie, in der preußische und jüdische Werte hochgehalten wurden.
- „Aber damals wurde von ihm vor allem Anpassung erwartet, möglichst Höchstleistungen, und zwar innerhalb der vorgegebenen Muster (...) Vom Durchschnitt abweichende, besondere Eigenschaften und Verhaltensweisen wurde unter Juden noch kritischer gesehen als bei anderen Deutschen“ (Scheer, II, 66).
- Er selbst sagte mit 82 Jahren von sich, er wäre ein „wilder Junge“ gewesen, der es als besonders beschämend empfand am 6. Geburtstag nachsitzen zu müssen. Zeitgemäß kannte er auch Schläge als Strafe.
- Max wurde in eine Vorbereitungsschule geschickt (Scheer, I 136) und hatte später stets eine Abneigung gegen die Schule (Scheer II, 64). Er empfand sich als Schulversager, obwohl sein Abitur das viertbeste des Jahrgangs gewesen war (Scheer, 65). Seine Brüder hätten immer deutlich bessere Noten geschrieben. Im Erwachsenenalter plagten ihn immer wieder Alpträume, er stünde vor der Abiturprüfung.
- Seine Biographin Regina Scheer schrieb über ihn: „Er war ein seltsames Kind. In der Familie galt er als nicht besonders intelligent, weil seine Gedanken in der Schule oft abschweiften und weil er nur zu begreifen schien, was er mit eigenen Augen sah (...) der sensible Junge lernte früh, sein schmerzlich empfundenenes Anderssein hinter witzigen und schlagfertigen Bemerkungen zu verstecken. Mehrmals flüchtete er in Krankheiten. Auch zu Hause spürte er manchmal Fremdheit, obwohl er sich seiner Familie zutiefst zugehörig fühlte. (...) Mit der Mutter verband ihn zwar eine selbstverständliche, innige Liebe, aber auch Pine (seine Mutter) erwartete von ihren Kindern, daß sie auf den Ruf der Familie achteten und herausragende Leistungen anstrebten. Davon war bei Max nichts zu spüren. Seufzend fand sich die Familie mit seiner Minderbegabung ab, was den Stolz des empfindlichen Knaben weiter verletzt haben wird. Seine zeichnerische Begabung galt nicht viel“ (Scheer, I, 152f.).
- Schwiegermutter war der Frauenrechtsbewegung zugeneigt und von den Liebermanns wird durch einen Bekannten ein markantes Ereignis erzählt, dass ich deswegen im Wortlaut wiedergeben möchte: „Luise fährt den Teewagen herein und serviert. Liebermann sitzt behaglich, aber kein Wort redend, in einem tiefen Sessel. Da steht Frau Liebermann auf, um meiner Gattin eine frische Tasse Tee einzugießen. >Du bist doch keine Hebe!<, kommt es, jede Silbe scharf

betonend, aus dem von den weißen Zähnen blitzenden Mund des Hausherrn. >Aber Max, ich werde doch wohl meinen Gästen noch den Tee einschenken dürfen.< >Dazu ist ja Luise da!<. Da unterbrach Frau Lieberman das eingießen, wandte sich unwillig ihrem Manne zu und sagte: >weißt du Max, es war zwar eine Ehre, aber kein Vergnügen, mit dir verheiratet zu sein<,, (zit. n. Bröhan, 100).

- Liebermanns Mutter Pine „wirkt auf den späteren Bildern und frühen Skizzen (...) wie eine emsige Hausfrau unbestimmten Alters, ohne weibliche Ausstrahlung. Aber vielleicht sah ihr Sohn sie nur so, (...) Er war nicht unempfänglich für ästhetische Formen (...) aber blind für Erotik“ (Scheer, I 151).
- Er habe viele Jahre gebraucht, um das Selbstvertrauen zu gewinnen, das seiner Leistung und der außerordentlichen Begabung entsprach“ (Scheer II, 67)
- Zu nahe, zu vertraulich lässt er niemanden an sich heran (Bröhan, 99)

Ich hoffe Ihnen mit diesen Ausführungen Anregung zu einer Auseinandersetzung mit diesen beiden Künstlern und den Bildern gegeben zu haben. Das, was ich Ihnen bisher mit auf den Weg gegeben habe, war Ergebnis meiner Auseinandersetzung mit diesen Bildern. Zum Abschluss will ich aber noch auf etwas Erschütterndes hinweisen, auch als Mahnung an unsere Gegenwart und Zukunft: Am 8. Februar 1935 starb Max Liebermann im Alter von 87 Jahren. Bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahre 1933 ließ sich die sogenannte höhere Gesellschaft gern bei ihm und mit ihm sehen, auch um sich in seinem Glanze zu sonnen. Nur 38 Personen, inklusive der Familienangehörigen, bildeten den Trauerzug. U.a. reihten sich sein Arzt und Nachbar Prof. Ferdinand Sauerbruch mit Sohn und Käthe Kollwitz ein.

Vielen Dank für Ihre Beteiligung.

Literaturangaben:

Die Bibel. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2006

Bröhan, Nicole; Max Lieberman. Eine Biographie. Jaron, Berlin, 2002

Brown, Christoph; Rembrandt I u. II. DAs Gesamtwerk, Ullstein, Berlin, 1979

Canetti, Elias; Die Fackel im Ohr, Lebensgeschichte 1921-1931; Fischer, Frankfurt, 1982

Driessen, Christoph; Rembrandt und die Frauen. Friedrich Pustet, Regensburg, 2011

Eckel, Erich; Bibel. 50 Klassiker. Die bekanntesten Geschichten des Alten Testaments. Gerstenberg, Hildesheim, 2005

Field, D. M.; Rembrandt, Edition XXL, Fränkisch-Crumbach, 2006

Giltaij, Jeroen; Rembrandt Rembrandt. Städtisches Kunstinstitut, Edition Minerva Hermann Warnung, Wolfrathshausen, 2003

Greub, Thierry; (Hg). Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methode der Kunstgeschichte.. Reimer, Berlin, 2001

Hanke, Erich; Max Liebermann. Cassierer, Berlin, 1923

Hollein, Max (Hg); Dialog der Meisterwerke. Wienand, Köln, 2015

Kiers, Judikje u. Tissink, Fieke; Das goldene Zeitalter der Niederländischen Kunst. Belser, Stuttgart, 2000

Krämer, Felix u. Hollein, Max (Hg); Kunst der Moderne 1800-1945 im Städel Museum. Hatje Cantz, Ostfildern, 2011

Krämer, Felix (Hg); geschlechter kampf. franz von stuck bis frieda carlo. Prestel, München, 2016

Lutz, Dagmar; Artemisia Gentileschi. Leben und Werk. belser, Stuttgart, 2011

Neumeister, Mirjam; Holländische Gemälde im Städel 1550-1800. Bd 1, Imhof, Petersberg, 2005

Rests, Xenia; Samson und Delila. In der Kunst von Mittelalter und Früher Neuzeit. Michael Imhof, Berlin, 2014

Scheer, Regina; Max Liebermann erzählt aus seinem Leben. Mit Original-Tonbanddokument. Berlin-Brandenburg, Berlin, 2011

Scheer, Regina; Wir sind die Liebermanns. List, Berlin, 2011

Schütze, Sebastian; Caravaggio. Das vollständige Werk. Taschen, Köln, 2009

Wengler, Bernd; Vincent van Gogh in Arles. Eine psychoanalytische Künstler und Werkinterpretation. university press, Kassel, 2013

Wengler, Bernd; Ernst Ludwig Kirchners Struwwelpeterbilder. Psychoanalytische Betrachtungen. Vortrag 1. Bernd-Wengler.de, 2014