IN GEVEB A JOURNAL OF YIDDISH STUDIES

מאַקס ליבערמאַן • Max Liebermann

By **Rachel Wischnitzer**, translation by Sophie Duvernoy

In geveb: A Journal of Yiddish Studies (July 2019)

For the online version of this article:

[http://ingeveb.org/texts-and-translations/max-liebermann]

מאַקס ליבערמאַן

Max Liebermann

Rachel Wischnitzer
translated by Sophie Duvernoy

Introduction: This article, written by *Milgroym* founder Rachel Wischnitzer, ostensibly celebrates the work of painter Max Liebermann (1847–1935) on the occasion of his seventy-fifth birthday. Yet somewhat unexpectedly, it turns into a searing critique of Liebermann's aesthetics, which Wischnitzer condemns for their lack of human warmth and interest in individuality. Why such strong words of critique? Liebermann was not only a leading artist of his time, moving from Realism to Expressionism throughout the course of his life; his work was also received as a critique of industrialist society, particularly his paintings of laborers at work. Yet it is possible that Liebermann's desire to eschew public statements on politics, as well as his deeply assimilated German-Jewish identity, proved untenable to Wischnitzer in the increasingly antisemitic and politically divisive Weimar Republic of 1922. By allying herself with terms such as life, warmth, and creation, Wischnitzer marks herself out as part of a new generation, ready to leave the bourgeois values of the nineteenth century far behind.

Max Liebermann
On his 75th birthday

Rathenau (in his essay "Max Liebermann", *Collected Works*, vol. 4, 1918) recalls that one evening, he happened to be sitting in Max Liebermann's study, which was located next to the Brandenburg Gate and looked out over the Tiergarten.

Liebermann had written an essay about Jozef Israëls, and was reading it to Rathenau in order to hear his thoughts on the matter. When Rathenau had finished listening to the essay, he replied, "This is excellent, but the entire time I was waiting for one particular word which I didn't hear." The word that Rathenau felt was missing in Liebermann's essay was *spirit*.

Liebermann has always had a fear of emotional vocabulary, of superlatives in general. Of strong colors too. He may have felt a sunset was too strong, and even extremely tasteless (doubtless, an extremely tasteless thing). It goes without saying that he found so-called 'expressive' faces, character studies, and dramatic portraits unappealing.

But Rathenau said (and his words held a warning), "If, beyond false and cheap feeling, there is even a moment's doubt in the true and the human, this produces skepticism, which freezes all art and all life."

Liebermann contents himself with a relative vision. He does not get bogged down in details, he does not touch upon or reproduce the fine tissue of the cells of life. The world he paints almost lacks solidity. Perhaps this has to do with the artist's far-sightedness, which he has had since an early age. Thus one has tried to blame on an eye problem the peculiar distortion and stretching in the paintings of El Greco, a painter who painted in sixteenth-century Spain and who is considered to this day greater than the famous Velazquez. It would however be a mistake to explain away the singularity of an artist only by means of the physical construction of his eye. It is unquestionable that the most important thing is the *psychic* moment, and this can only be analyzed on the basis of a large amount of biographical material.

Incidentally, even a superficial glance at Liebermann's work yields an important discovery. It is clear that Liebermann's indifference to the familiar, the singular, the personal—his coldness to the experience of a particular person, his cold-bloodedness—is inspired by the revulsion and mistrust he felt with regard to people of the higher middle class—his class. After rejecting his fellow man, his gaze turned to the long and often difficult path the artist in conflict with his surroundings must take to find the land of his dreams: Holland. None other than the Dutch farmer, the worker, the craftsman, the woman, and the child represent an aesthetic treasure-trove for him precisely because they are strangers, inaccessible, unavailable for questioning, untroubling and harmless. In order to depict such motifs, the Dutchman Van Gogh left his homeland for the

countryside of Provence. The difference is that the Northerner required Southern sun while Liebermann, the urbanite and Jew, was spellbound by the elemental, the beastly life of the passions in its intimate connection to nature and physical labor.

Liebermann is enchanted by the typical, by the rhythm of simple work that develops in regular movements. This is why he painted women plucking geese, basket-weavers, canners, as well as a tailor school, a school of little children, a cobbler's workshop, a barn of flax, a boatman's house, an old-age home, etc. He always took great pains to find similarities in the physiognomies of people united by work or life, and not focus on the differences which always appear on closer examination. Liebermann depicts militarized labor and masses. He could have painted scenes with soldiers if no specifically Jewish factors had been hindrances for him.

It is especially characteristic for Liebermann's oeuvre that he needed Dutch surroundings for presenting the Jew. He had no use for the Berlin Jew. In contrast, the Amsterdamer seemed to him a worthy subject for depiction. Incidentally, he never even got close to the Amsterdam Jew. In his Dutch Jewish paintings, he dwelt only very briefly on physiognomy. The Jewish quarter of Amsterdam, which he painted several times, is a blur in which one cannot discern the particular. Liebermann almost always subjected himself to the aesthetic law of maintaining distance from his subject. Does he purposely ignores the individual? Is he afraid of him, or does he simply not see him? The first conjecture is likely the correct one. Liebermann cannot tolerate the all too human. This is just what Max Friedländer brilliantly pointed out in his book, "Max Liebermann's Graphic Art" (1920). There he wrote: "He strives to avoid depicting matters that trouble him and penetrate the domain of the will." Friedländer says this in reference to the portrait of the woman for which Liebermann was reproached for having no sense of feminine grace.

This art is marked by asceticism, severity, inflexibility, and a heavy social and moral seriousness, which sharply contrasts with the expansive life surrounding it. Just as Tolstoy went into the people, Liebermann went away to Holland, to the land of peasantry and complacency. Just as Tolstoy relinquished the comforts of life, so too Liebermann relinquished the decorative potential of the line, the culture of psychology, and the allure of color. This conflict with spiritual satiety, coupled with nervous irritation, produced an artist with a destiny which has perhaps become greater by renunciation rather than creation.

מאַקס ליבערמאַן
צו דעם 75סטן געבורטסטאָג

ראַטענוי דערציילט (אין זײַנע געזאַמלטע שריפֿטן, 4טער באַנד, „מאַקס ליבערמאַן“, 1918), אַז אַ מאָל אין אַן אָוונט איז אים אויסגעקומען צו זיצן בײַ ליבערמאַנען אין אַרבעטס־צימער, וואָס געפֿינט זיך לעבן דעם בראַנדענבורגער טויער און קוקט אַרויס ווײַט איבער דעם טירגאָרטן.

ליבערמאַן האָט אָנגעשריבן אַ מאמר וועגן איזראַעלס, האָט אים פֿאָרגעלייענט פֿאַר ראַטענוי און געוואָלט הערן, וואָס ער וועט זאָגן. אַז ראַטענוי האָט געהערט דעם מאמר, האָט ער זיך אָנגערופֿן: „אַן אַנטיק, אָבער איך האָב די גאַנצע צײַט געוואַרט אויף איין וואָרט און איך האָב דאָס וואָרט נישט געהערט“.

דאָס וואָרט, וואָס ראַטענויען האָט געפֿעלט אין ליבערמאַנס מאמר, איז געווען: געמיט.
ליבערמאַן האָט תּמיד געשפּירט אַ פּחד פֿאַר געפֿיל־באַטאָנטע ווערטער, פֿאַר אַ סופּערלאַטיוו בכלל. פֿאַר שטאַרקע פֿאַרבן אויך. מסתּמא האָט ער געהאַלטן אַ זון־אונטערגאַנג פֿאַר צו שאַרף און איבער הויפּט פֿאַר אַ זאַך אָן אַ טעם (בלתּי־ספֿק, אַז פֿאַר אַ זאַך אָן אַ טעם). פֿאַרשטייט זיך, אַז די אַזוי גערופֿענע „אויסדרוקספֿולע“ געזיכטער, כאַראַקטער־קעפּ און דראַמאַטישע בילדער זײַנען אים געווען אומסימפּאַטיש.

ראַטענוי זאָגט אָבער (און אין די דאָזיקע ווערטער איז דאָ אַ התראה) אַז „אויב הינטער דעם ביליקן און פֿאַלשן געפֿיל ווערט נאָר אויף אַ קוצו־של־יוד געספֿקט אין דאָס אמתע און אין דאָס מענטשלעכע, אַנטשטייט דערפֿון סקעפּטיציזם, וואָס פֿאַרגליווערט די גאַנצע קונסט און דעם גאַנצן לעבן“.

ליבערמאַן באַנוגנט זיך מיט אַ לפֿי־ערכדיקער זעונג. ער לאָזט זיך קיין מאָל נישט אַרײַן אין קיין פּרטים, ער רירט נישט אָן, ער רעפּראָדוצירט נישט דאָס פֿײַנע געוועב פֿון די קעמערלעך פֿון דעם יש. די וועלט וואָס ער מאָלט, איז גאָר כּמעט קיין קערפּער ניט. אפֿשר הענגט דאָס צוזאַמען מיט דער ווײַטזיכטיקייט פֿון דעם קינסטלער, וואָס ער האָט שוין געהאַט פֿון פֿרי אָן. אַזוי האָט מען געפּרוּווט צו דערקלערן דעם אייגנאַרטיקן פֿאַרדרייען און אויסשפּרייטן פֿון על־גרעקאָס בילדער, אַ מאָלער וואָס האָט געמאָלט אין שפּאַניע אין דעם 16טן יאָרהונדערט און וואָס איז נאָך עד־היום פֿאַר פֿולן מער ווי דער באַרימטער וועלאַסקעז, דורך אַן אויגן־פֿעלער. עס וואָלט אָבער געווען אַ טעות צו דערקלערן די אייגנאַרט פֿון אַ קינסטלער מיט דער באַשאַפֿנקייט פֿון זײַן פֿיזישן אויג, און נאָר מיט דעם אַליין. עס איז קיין פֿראַגע ניט, אַז דאָס וויכטיקסטע איז דער **פּסיכישער** מאָמענט און דאָס קאָן מען נאָר אַנאַליזירן אויפֿן סמך פֿון אַ ברייטן ביאָגראַפֿישן מאַטעריאַל.

אַגבֿ פֿירט שוין אַן אויבנאויפֿיקער קוק אין ליבערמאַנס שאַפֿן צו אַ באַדײַטנדיקער אַנטדעקונג. מען זעט בחוש, אַז ליבערמאַנס גלײַכגילטיקייט פֿאַר דאָס נאָענטע, פֿאַר דאָס איינצלנע, דאָס פּערזענלעכע, אַז זײַן קאַלטקייט פֿאַר דאָס איבערלעבן פֿון איינעם אַ גאַנץ באַשטימטן מענטשן, אַז אָט די דאָזיקע קאַלטבלוטיקייט ציט די יניקה פֿון דעם ווידערווילן, פֿון דעם אומצוטרוי, וואָס ער האָט געשפּירט בנוגע דעם מענטשן פֿון זײַן קלאַס, פֿון דעם העכערן

מיטלשטאַנד. פֿון דער אָפּשטויסונג צו די נאָענטע מיטמענטשן ווענדט זיך זײַן בליק צו דער ווײַטקייט און אָפּט מאָל שווערן וועג, אויף וועלכן עס הייבט אָן גיין דער קינסטלער, וואָס שטייט אין סיכסוך מיט זײַן סבֿיבֿה, געפֿינט ער דאָס לאַנד פֿון זײַנע חלומות... האָלאַנד. דער האָלענדישער פּויער, דער אַרבעטער, דער האַנטווערקער, די פֿרוי, דאָס קינד, אָט די דאָזיקע מענטשן, דווקא דערפֿאַר, ווײַל זיי זײַנען פֿרעמד, נישט אויסצופֿאָרשן, נישט צו דערגרייכן, ווײַל זיי רייצן נישט און ערגערן נישט אויף, אָט די דאָזיקע מענטשן קומען אים אויס פֿאַר אַן עסטעטישן יקר־המציאות. צוליב אַזוינע מאָטיוון אַן ערך, האָט דער האָלענדער וואַן־גאָג פֿאַרביטן זײַן היימאַט מיט דער פּראָווענצאַלישער לאַנדשאַפֿט. דער חילוק איז אין דעם, וואָס דער נאָרדלענדער דאַרף האָבן דרום־זון, בשעת ליבערמאַנען דעם גרויסשטאָטיקן מענטשן און ייִדן, האָט פֿאַרכּישופֿט דאָס עלעמענטאַרע, חייִשע באַגער־לעבן אין זײַן אינטימער שײַכות צו דער נאַטור, צו דער פֿיזישער אַרבעט.

ליבערמאַן קוויקט זיך פֿון דאָס טיפּישע, פֿון דעם ריטעם פֿון פּשוטער אַרבעט, וואָס גייט פֿונאַנדער אין גלײַכע באַוועגונגען. דעריבער האָט ער געמאָלט פֿליקערקעס פֿון גענדז, פֿלעכטער פֿון קערב, קאָנסערוון־מאַכערקעס, אויך אַ שנײַדערשול, אַ שול פֿון קליינע קינדער, אַ וואַרשטאַט פֿון שוסטער, אַ שײַער פֿון פֿלאַקס, אַ שטיבל פֿון אַ לאָצמאַן, אַ מושבֿ־זקנים אאַז״וו. און תּמיד האָט ער זיך געפֿלײַסט אַרויסצוגעפֿינען דאָס געמיינזאַמע אין דער מראה פֿון די מענטשן, וועלכע עס פֿאַראייניקט אַן ענלעכע אַרבעט, אַן ענלעכער אַרט לעבן, נישט, אַ שטייגער, דאָס פֿאַרשיידנאַרטיקע, וואָס עס מוז דאָך קומען צום אויסדרוק, ווען מען באַטראַכט נעענטער. ליבערמאַן איז דער פֿאָרשטעלער פֿון מיליטאַריזירטער אַרבעט, ער איז אַ מאַסן־שילדערער. ער וואָלט אויך געקאָנט מאָלן סאָלדאַטן־סצענעס, ווען עס וואָלטן פֿאַר אים נישט געווען קיין שטער די ספּעציפֿיש ייִדישע מאָמענטן.

עס איז אויסערגעוויינלעך כאַראַקטעריסטיש פֿאַר ליבערמאַנס שאַפֿן, אַז ער האָט אַפֿילו געמוזט האָבן דעם האָלענדישן ראַם פֿאַר זײַן פֿאָרשטעלן דעם ייִדן. פֿאַר דעם בערלינער ייִדן האָט ער קיין זאַך נישט געהאַט. אַנטקעגן זשע האָט אים אויסגעזען דער אַמסטערדאַמער פֿאַר אַ זאַך, וואָס איז ראוי צו ווערן פֿאָרגעשטעלט. בדרך־אַגבֿ איז ער אויך צו דעם אַמסטערדאַמער ייִדן קיין מאָל נאָענט נישט צוגעטראָטן. אין זײַנע האָלענדישע ייִדישע בילדער האָט ער זיך זייער קנאַפּ אָפּגעשטעלט אויף דאָס פֿיזיאָנאָמישע. דער אַמסטערדאַמער ייִדישער קוואַרטאַל, וואָס ער האָט עטלעכע מאָל פֿאָרגעשטעלט, איז אַ כוואַליע, וווּ מען קאָן נישט אונטערשיידן דאָס איינצלנע.

די דיסטאַנץ פֿון דער זאַך איז דאָס עסטעטישע געזעץ, וועלכן ליבערמאַן האָט זיך כּמעט תּמיד אונטערגעוואָרפֿן. איגנאָרירט ער באַוווּסטזיניק דאָס אינדיווידועלע, האָט ער מורא פֿאַר דעם איינצלנעם מענטשן אָדער ער זעט אים פּשוט ניט? די ערשטע השערה וועט מסתּמא זײַן די ריכטיקע. ליבערמאַן קאָן נישט סובֿל זײַן דאָס צו פֿיל מענטשלעכע. פּונקט ווי מאַקס פֿרידלענדער האָט וועגן דעם גלענצנדיק געזאָגט אין זײַן בוך „מאַקס ליבערמאַנס גראַפֿישע קונסט“ (1920). בײַ אים הייסט דאָרטן: „ער זעט אויסצומײַדן צו שילדערן דאָס וואָס עס רייצט אים און וואָס עס דרינגט אַרײַן אין דעם תּחום פֿון ווילן.“ פֿרידלענדער מיינט דאָס אין שײַכות מיט דעם פּאָרטרעט פֿון דער פֿרוי, וואָרעם מ'האָט אויפֿגעוואָרפֿן ליבערמאַנען, אַז ער האָט קיין חוש ניט פֿאַר דעם ווײַבלעכן חן.

אַסקעטיש, שטרענג, נישט־בייגעוודיק, אַ שווערער זיטלעכער, סאָציאַלער ערנסט איז דער חותם פֿון דער דאָזיקער קונסט. אין אַ שאַרפֿן קאָנטראַסט צו דעם רחבֿותדיקן לעבן, וואָס רינגלט זי אַרום. פּונקט ווי טאָלסטוי איז אַוועק אין פֿעלד, אַזוי איז ליבערמאַן אַוועק קיין האָלאַנד, אין דעם לאַנד פֿון פּויער און זעלבסט־צופֿרידנקייט, פּונקט ווי טאָלסטוי, האָט מוותּר געווען אויף די באַקוועמלעכקייטן פֿון דעם לעבן, אַזוי האָט ער צוליב די זעלביקע סיבות מוותּר געווען אויף דעם דעקאָראַטיוון פֿאַרנעם פֿון די ליניעס, אויף דער פּסיכאָלאָגישער קולטור, אויף דעם גלאַנץ פֿון פֿאַרבן. פֿון דעם סיכסוך מיט דער גײַסטיקער גרויסער זאַטקייט, מיט דער נערוועזער צערייצטקייט איז אַנטשטאַנען אַ גורל פֿון אַ קינסטלער, וואָס איז אפֿשר געוואָרן גרויס מער דורך דעם מוותּר זײַן, ווי דורך דעם שאַפֿן.