

Sammelrezension

Altmeister(in). Ausgewählte Neuerscheinungen zu Max Beckmann

Siegfried Gohr

Max Beckmanns Motive. Einladung zur Werkbetrachtung.

Köln, Wienand Verlag 2019. 222 S., zahlr. Farbabb.

ISBN 978-3-86832-456-3. € 25,00

Petra Kipphoff

Max Beckmann. Der Maler als Schreiber.

Springe, zu Klampen 2021. 125 S., Ill. ISBN 978-3-86674-805-7.

Ebook ISBN 978-3-86674-937-5. € 20,00

Christian Lenz

Max Beckmann. Münster, Rhema 2022. 354 S.,

208 zumeist farb. Abb. ISBN 978-3-86887-051-0. € 72,00

Dietrich Schubert

Max Beckmann vom Vietzker-Strand zur „Departure“.

Die Kristallisation seiner Werturteile und seine bildnerische

Praxis 1904–1936. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2021.

280 S., 190 Farb- u. 63 s/w Abb. ISBN 978-3-7319-1142-5. € 29,95

Prof. Dr. Olaf Peters

Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart

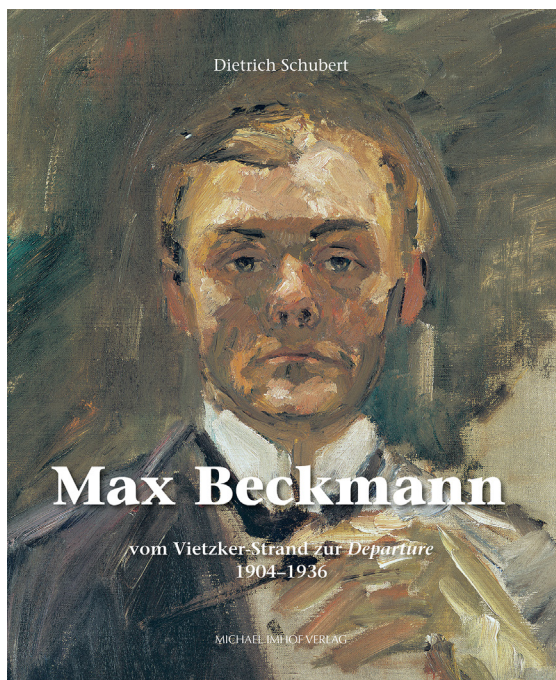
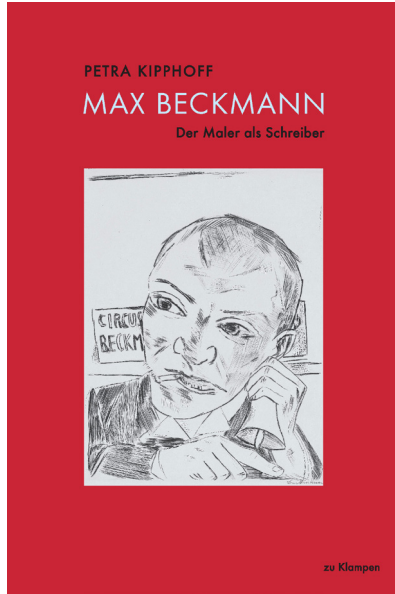
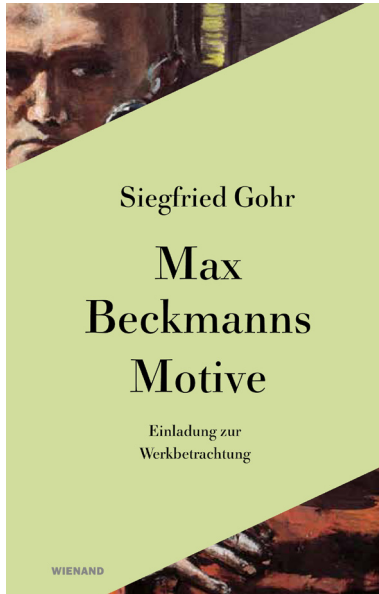
Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

olaf.peters@kunstgesch.uni-halle.de

Altmeister(in). Ausgewählte Neuerscheinungen zu Max Beckmann

Olaf Peters



Erinnert sei mit diesem Beitrag an den jüngst verstorbenen Max Beckmann-Forscher und Kollegen Matthias Buck.

Die Beschäftigung mit dem Maler Max Beckmann kann einen Umweg nehmen und über Texte erfolgen. Beckmann hat viel gelesen und geschrieben, davon zeugen die Reste seiner Bibliothek, zahlreiche Anstreichungen in seinen Büchern und Notizen zu Lektüreerfahrungen in seinen Tagebüchern. Diese werden gegenwärtig von Christiane Zeiller vom Max Beckmann Archiv in München für eine überfällige kritische Neuausgabe bearbeitet. Davon zeugen ferner eine umfangreiche Korrespondenz, die in den 1990er-Jahren in drei Bänden umfassend publiziert und kommentiert wurde, sowie aus verschiedenen Anlässen vom Künstler verfasste programmatische oder literarische Texte, die nicht immer veröffentlicht wurden.

Der Maler als Schreiber

Petra Kipphoff, die vier Jahrzehnte (1960–2002) als Redakteurin im Feuilleton der Hamburger Wochenzeitung *DIE ZEIT* tätig war und damit eine wichtige Rolle in der Kunstkritik der westdeutschen Nachkriegszeit gespielt hat, nähert sich in ihrer ersten Beckmann-Publikation dem Maler und Graphiker über seine Texte. Der schmale Band – und in der Tat sind die Texte, jenseits der Briefe und Tagebücher, die aufgrund der zeitgeschichtlichen Umstände von Verfolgung und Exil auch nur für die ganz frühen Weimarer und Berliner Jahre und den Zeitraum 1940–50 erhalten sind, nicht sehr umfangreich – bietet auf knapp 80 Seiten Kurztexte, wobei die Perspektive immer wieder, durchaus auch unvermittelt, geweitet wird. Eine Folge gezeichneter und gedruckter Selbstbildnisse aus dem Zeitraum 1901 bis 1950 unterbricht den Text, **| Abb. 1 |** woran sich dann – etwas eigenwillig gereiht – Texte von Beckmann selbst anschließen. Um es gleich vorwegzunehmen: Dieses Buch genügt wissenschaftlichen Ansprüchen kaum, es verzichtet auf jede Diskussion der Forschung und kann so etwa in größtem Kontrast zu der weiter grundlegenden, weil umfassend kontextualisierenden Textsammlung gesehen werden, die Barbara C. Buenger schon vor 25 Jahren in Zusammenarbeit mit dem bedeutenden Expressionismus-Forscher Reinhold Heller und unterstützt von David Britt publiziert hat (*Max Beckmann. Self-Portrait in Words. Collected Writings and Statements, 1903–1950*, ed. and ann. by Barbara Copeland Buenger, Chicago/London 1997). Hat sich die Sache damit erledigt? Für manchen Leser oder manche Leserin der *Kunstchronik* mit primärem Interesse an neuen Forschungsergebnissen vielleicht schon, für den Rezensenten jedoch nicht.

Aus aktuellem Anlass einer Ausstellung, die Max Beckmann und Pablo Picasso paart (Von der Heydt-Museum Wuppertal und Sprengel Museum Hannover 2023/24), kann man auf Kipphoffs Kapitel zu Beckmanns Konkurrenzverhältnissen verweisen. Auch hier handelt sie das Grundsatzproblem knapp, vielleicht zu knapp ab, zumal sie die berühmte, in der Jugendstilzeitschrift *Pan* geführte Marc-Beckmann-



| Abb. 1 | Max Beckmann, Selbstbildnis, 1901. Kaltnadelradierung, 218 × 143 mm. Privatbesitz. Kipphoff, nach S. 88, Abb. 1

Kontroverse des Jahres 1912 zu ausführlich zitiert. Beckmann hatte hier gegen Franz Marcs und Wassily Kandinskys Projekt des *Blauen Reiter*, gegen dessen heute doch etwas entmystifizierten „Durchbruch“ zur Gegenstandslosigkeit und in diesem Zuge auch gegen die französische Avantgarde (namentlich Paul Gauguin und Henri Matisse) polemisiert. Kipphoff geht darauf aber kaum weiter ein, geschweige denn, dass sie konkrete Auseinandersetzungen (vgl. dazu den grundlegenden Katalog des Kunsthauses Zürich *Beckmann und Paris* aus dem Jahre 1998) oder Strategien benennen würde. Für die Kubismus-Sammlung des mit dem Experten Carl Einstein befreundeten Gottfried Reber malte Beckmann ein eindringliches, großflächig rot-rosa ausgeführtes Porträt (Museum Ludwig, Köln), **| Abb. 2 |** das in der Reber-Sammlung einen spannungsreichen Farbkontrast zu den Werken von Braque und Picasso bilden musste, wie Charles Haxthausen einmal höchst nachvollziehbar im persönlichen Gespräch betonte und damit ein schönes Beispiel für reflektierte künstlerische Responsivität lieferte.



| Abb. 2 | Max Beckmann, Bildnis Gottlieb Friedrick Reber, 1929. Öl/Lw., 140,5 × 72 cm. Köln, Museum Ludwig. Beckmann. Ausst.kat., hg. v. Didier Ottinger, Paris 2002, S. 216

Kipphoffs Argumentation ist sprunghaft – von der Kontroverse des Jahres 1912 geht es unvermittelt zu von ihr nicht einmal zeitlich eindeutig identifizierten Tagebuchaufzeichnungen der Amsterdamer Jahre (43f.; sie bezieht sich hier auf einen Eintrag vom 19. Oktober 1943 im Kontext der Arbeit an dem Triptychon *Karneval*). So unzureichend oder gar wirt die Ausführungen mitunter auch scheinen mögen, die Autorin hat einen klaren Blick für die zentralen Passagen der einzelnen Texte, und als Leser behält man die ausgewählten prägnanten Stellen im Kopf. Auch selten hergestellte, nicht unbedingt persönliche Verbindungen – etwa die zwischen Beckmann und dem ebenfalls emigrierten Philosophen Ernst Cassirer und dessen spätem *Essay on Man* (1944) – sind bisweilen erhellend, bedürften aber nicht des Hinweises auf ein vergleichbares biographisches (Todes-)Schicksal (58f., wie überhaupt der Abschnitt unter dem Titel

„Die Magie der Realität“, in dem so unterschiedliche Figuren wie Helena Blavatsky und George Steiner aufgerufen werden, verzichtbar wäre). Kritische Einsichten darf man von solch einem sehr persönlich konzipierten Gelegenheitsbuch nicht erwarten, aber man erfährt von der Passion der Kritikerin für den Maler, seine Schriften und sein Werk.

Motive | Einladung zur Werkbetrachtung

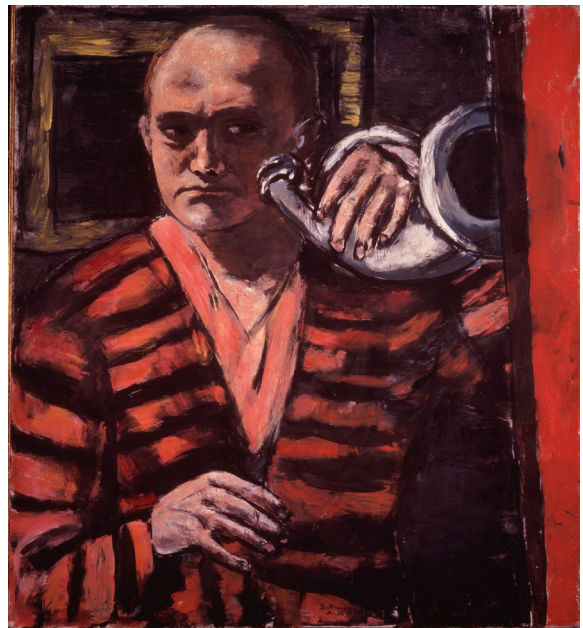
Siegfried Gohr, langjähriger Direktor der Josef-Haubrich-Kunsthalle und dann des Museum Ludwig in Köln sowie Professor am ZKM in Karlsruhe und an der Kunstakademie Düsseldorf, hat eine Leidenschaft für die Malerei und gehört in Deutschland zu den Autoren, die über Malerei als Malerei anregend schreiben. In Köln hat Gohr 1984 eine große Beckmann-Ausstellung und ein wissenschaftliches Kolloquium mit Publikation veranstaltet, was angesichts der umfassenden Münchner Konkurrenzveranstaltung zum 100. Geburtstag des Malers an sich schon eine herausragende Leistung darstellte. Zudem hat er mit Mayen Beckmann ein Werkverzeichnis der Aquarelle veröffentlicht, das gegenwärtig – parallel zur Arbeit am Werkverzeichnis der Zeichnungen – überarbeitet wird. Gohrs Ansatz kontrastiert stark mit der Herangehensweise Kipphoffs, denn er geht detailliert beschreibend von den Bildern aus. Auch hier wird die Forschungsliteratur allenfalls indirekt verarbeitet, nicht aber diskutiert, weshalb das Buch als ein stark subjektiv geprägter Zugang über Rahmenthemen und Leitmotive erscheint. Das hat den Vorzug der Ansprache eines breiteren Publikums, das sich beim Lesen auf das Sehen stützen kann. Der Band selbst ist als ein handliches, durchgängig farbig illustriertes Buch konzipiert. Man kann sich auf das Sehen einlassen und wird durch die subtil beobachtende und beschreibende Sprache des Autors in die oft hermetisch genannte Bildwelt Beckmanns eingeführt. Dem Untertitel des Bandes wird Gohr also auf seine Weise gerecht.

Die Anlage des Buches ist insofern interessant, als Gohr einige längere Kapitel zu den Themen

Sammelrezension

„Weimarer Republik“, „Bilder und Spiegel“, „Wörter in Beckmanns Kunst“, zur malerischen Darstellung von Skulptur sowie zum Motivfeld der Pflanzen durch drei Kapitel zu zentralen Selbstbildnissen strukturiert (*Selbstbildnis mit Smoking*, 1927; *Selbstbildnis mit Horn*, 1938; *Selbstbildnis in blauer Jacke*, 1950).

| Abb. 3 | | Abb. 4 | | Abb. 5 | Verglichen mit Kipphoffs Band ist Gohrs Buch ungleich dichter und schöpft aus einer umfassenden Vertrautheit mit Beckmanns Werken. Zugleich verliert man sich als Leser aber in den additiven Reihungen von Beschreibungen, ohne dass eine übergreifende These Kontur gewinne. Zwar spielt die von Beckmann selbst artikulierte Beschäftigung mit dem Raum eine durchgängige Rolle, aber sie wird nirgends systematisch erörtert. Anders als die zutreffende Vermutung Gohrs, dass am Ende



| Abb. 4 | Max Beckmann, *Selbstbildnis mit Horn*, 1938. Öl/Lw., Privatbesitz, Dauerleihgabe New York, Neue Galerie, Nr. 2001.04 ↗



| Abb. 3 | Max Beckmann, *Selbstbildnis mit Smoking*, 1927. Öl/Lw., 139,5 × 95,5 cm. Boston, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Association Fund ↗



| Abb. 5 | Max Beckmann, *Selbstbildnis in blauer Jacke*, 1950. Öl/Lw., 140 × 91,4 cm. Saint Louis Art Museum, Inv.nr. 866:1983 ↗

einer systematischen Beschäftigung mit Beckmanns Verhältnis zur Antike nur die allgemeine „Erkenntnis stünde, dass Mythen, Philosophie, Theologie und auch die bildende Kunst als starkes Ferment sein gesamtes Werk grundieren“ (172), wäre die konsequente Analyse der Raumthematik nicht nur in piktoraler Hinsicht von Bedeutung, sondern sie bildet auch den Erklärungsgrund für Gohrs Vermutung, da sie sich die einzelnen weltanschaulichen Systeme unterordnet. Zugleich warnt Gohr an verschiedenen Stellen vor einer Belastung der Anschauung mit zu starken Deutungsansätzen. Vielmehr behauptet er z. B. eine Autonomie von Bild und Text mit Blick auf Beckmann selbst: „Aber Vorsicht ist immer dann geboten, wenn Texte von Künstlern zur Interpretation ihrer Werke herangezogen werden. Denn es ist sorgfältig darauf zu achten, dass die Texte meistens ähnlich autonom neben dem Kunstwerk stehen, wie dieses sogar sich gegenüber jeder Interpretation autonom verhält“ (53), oder er warnt gar vor einem Beckmann-Jargon, wenn dessen Werke fortwährend mit „Transzendenz belastet“ würde (87), um schließlich weitergehende Versuche ganz zu unterbinden: „Weitere Vermutungen können angestellt werden, aber sie würden ins Vage führen, das so oft Beckmann-Interpretationen gründiert.“ (129) Hier entzieht sich der Autor der Auseinandersetzung mit der Forschung und lässt so jeden mit ihr ansatzweise Vertrauten unbefriedigt zurück, denn die Beschreibungen sind nicht so dicht, als dass eine kritische und weiterführende Beschäftigung mit leitenden Forschungsfragen von vorneherein überflüssig wäre. Vielmehr hätte sich so die Gelegenheit geboten, den mitunter etwas arbiträren Charakter der Auswahl durch leitende Hinsichten und nicht nur Motivähnlichkeiten zu begründen.

Unbedingt zugutehalten muss man Gohr die eingeflochtenen, wenn auch sehr knappen Kontextualisierungen Beckmanns, etwa, wenn das späte *Große Stilleben Interieur (blau)* von 1949 aufgrund der nach der Übersiedlung in die USA möglich gewordenen intensiven Auseinandersetzung mit Matisse, Picasso, aber auch Mondrian und als Wiederaufgreifen von eigenen Kompositionsprinzipien der 1920er-Jahre

beschrieben wird (192–195). | **Abb. 6** | Ähnliches gilt für die selten angesprochene Auseinandersetzung mit außereuropäischer Kunst, die sich in Beckmanns eigenem Besitz befand und mitunter in Stilleben auftaucht. Gohr deutet das mit den Worten: „Die ethnologischen Gegenstände können daher wie diskrete Hinweise auf Übernatürliches, auf das Numinose verstanden werden, das über die konfessionsgebundene Religiosität hinausgeht. Diese besonderen, dem Alltag fremden Elemente der Stilleben hatten die Aufgabe, wie ein Speicher zu wirken [...]. Aus der Art der Verwendung von außereuropäischer Kunst bei Beckmann wird deutlich, dass er sich von den Objekten nicht stilistisch inspirieren ließ, sondern auf der Ebene der Bedeutung. Deshalb hat sein Vorgehen nichts mit dem Nutzen zu tun, den die Kubisten vor allem aus der Anschauung und Analyse ihrer Eindrücke aus dem Pariser Musée de l'Homme zogen.“ (149–154, hier 154)

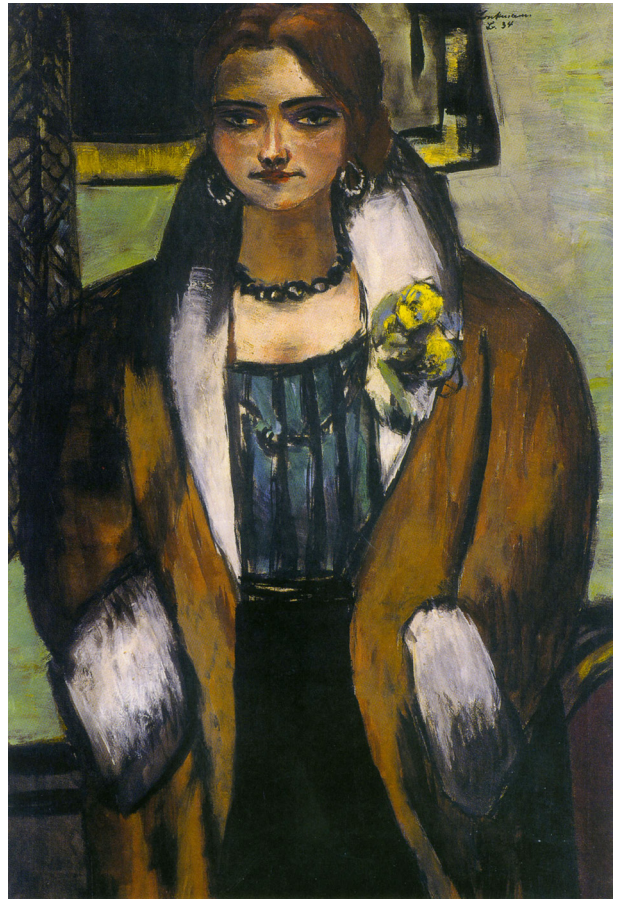


| **Abb. 6** | Max Beckmann, *Großes Stilleben Interieur (blau)*, 1949. Öl/Lw., 143,2 × 89,5 cm. Saint Louis Art Museum, Inv.nr. 863:1983 [↗](#)

Kristallisation von Werturteilen | Bildnerische Praxis

Wenn Siegfried Gohr mit seinen so spärlichen Hinweisen zu den Modi der jeweiligen Beschäftigung den Künstlern prinzipielle Gerechtigkeit widerfahren lassen will, so ist Dietrich Schubert – einer der besten Kenner der Werke von Max Beckmann, Otto Dix, Edvard Munch, Wilhelm Lehmbruck und Vincent van Gogh, zu denen er umfassend publiziert hat – immer wieder mit pauschalen und auch etwas vorschnellen Urteilen bei der Hand, wenn es darum geht, abstrakt-gegenstandslose Ansätze in der Kunst zu diskreditieren. In der großen Beckmann-Monographie von 2021 trifft es z. B. Gabriele Münter, die ohne Not, weil das für die Argumentation gar keine Rolle spielt, als „dilettantische Malerin“ abqualifiziert und als Produkt des Kunstmarktes gebrandmarkt wird (48). Dem faktenreichen, die Forschung umfassend, mitunter aber etwas schwer nachvollziehbar ko-referierenden sowie insgesamt gut und teilweise vorzüglich bebilderten Buch entsteht damit ein unnötiger Schaden.

Gleichwohl darf man Schuberts Ansatz als fundierte Synthese der beiden zuvor besprochenen Publikationen bezeichnen, denn der Autor führt Bilder und Texte anschaulich und sich wechselseitig erhellend konsequent zusammen. Er stützt sich hierbei breit auf Tagebücher und Briefe sowie weitere Texte und bezieht zahlreiche Vergleichstexte und -werke ein. Letztere sind als „kontrastierende Phänomene“ (8) zu werten, denn Schubert will keine Ableitungskunstgeschichte vorführen, die im Klischee endet. So entsteht das lebendige, mitunter aber voraussetzungsreiche und dadurch schwer einzuordnende Panorama von Beckmanns Werkentwicklung zwischen 1904 und 1936. Exil und Spätwerk mit ihrer eigenen Komplexität bleiben ausgespart; insofern wünscht man sich als adäquaten intellektuellen Sparringspartner das schon lange angekündigte Buch von Barbara C. Buenger (Madison, Wisconsin) als direkten Vergleich an die Seite, da es ebenfalls mit dem Beginn der NS-Herrschaft enden soll. Ob mit dieser Vorgehensweise aber nicht doch eine zu starke Zäsur zwischen zwei zusammengehörenden Werkphasen eingefügt wird,



| Abb. 7 | Max Beckmann, Bildnis Naïla, 1934. Öl/Lw.,
135,5 × 92 cm. Privatsammlung ↗

bleibt fragwürdig. Konkret widmet sich Schubert größeren und kleineren, chronologisch geordneten Abschnitten, da er keine Gesamtdarstellung liefern will, sondern problemorientierte Analysen. Themen und Jahreszahlen, ganze Werkphasen, Schlüsselfiguren und -werke oder Ereignisse wie Ausstellungen und Schlagworte der Kunstkritik dienen als Überschriften. Das *Bekenntnis* von 1918/20, die deutsche Revolution 1918/19, die Neue Sachlichkeit, die Beckmann-Retrospektive des Jahres 1928 in Mannheim, die mysteriöse Naïla | Abb. 7 | oder das erste Triptychon *Abfahrt* (Departure; 1932–35) | Abb. 8 | seien hier stellvertretend genannt, weiterhin gibt es Abschnitte zur Sezessionszeit, zum Ersten Weltkrieg oder zum „bösen Jahr 1933“.



| Abb. 8 | Max Beckmann, *Departure*, 1932–35. Öl/Lw., links: 215,3 × 99,7 cm, Mitte: 215,3 × 115,2 cm, rechts: 215,3 × 99,7 cm. New York, Museum of Modern Art, Inv.nr. 6.1942.a–c [↗](#)

Eine eigene Qualität besitzen die überzeugenden Bilddialoge/-kontraste, die Schubert anführt, und von denen hier nur zwei erwähnt seien: Beckmanns *Selbstbildnis mit rotem Schal* | Abb. 9 | und Oskar Kokoschkas *Selbstporträt* | Abb. 10 | im Von der Heydt-Museum Wuppertal, beide 1917 (Abb. auf 88f.), sowie Beckmanns *Reise auf dem Fisch*, 1934, | Abb. 11 | und Max Ernsts *Sturz der Engel*, 1923 (Abb. 183 und 185). Warum im zweiten Fall die entscheidende Anregung, nämlich Max Klingers *Verführung* von 1884/91, | Abb. 12 | nicht auch abgebildet, sondern nur cursorisch erwähnt wird, bleibt freilich unklar. Auch dem Thema der retrospektiven Beckmann-Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle 1928 wird das kurze Kapitel in zweifacher Weise nicht gerecht. Zum einen könnte Beckmanns bedeutendes, aber deutlich späteres Gemälde *Reise auf dem Fisch* ohne weiteres im Näila-Kapitel (denn die scharfe schwarze Profilmasken in der Hand des Mannes meint mit Sicherheit nicht Beckmanns zweite Ehefrau Quappi,

sondern die verlorene Geliebte Näila) oder auch in dem Kapitel über die Geschlechter-Paare verhandelt werden. Zum anderen gelingt es Schubert nicht, die enorme Bedeutung der Ausstellung in einem der wichtigsten Museen der Weimarer Republik (ausstellungsgeschichtlich weit zentraler als das etwas überschätzte Berliner Kronprinzenpalais, wenn man selbst einmal Schuberts Hang zur Evaluierung nachgeben will) herauszuarbeiten. Hier und an anderen Stellen bleibt die Anlage des Buches eigenwillig. Dietrich Schubert hat ein anregendes, mit Wert- und Kunsturteilen gespicktes Buch vorgelegt, das eine Summe seiner Interessen und Herangehensweisen präsentiert. Präzise Bildbetrachtung, die sich nicht davor scheut, eindeutig zu qualifizieren, eingehende Werkdiskussion mit Blick auf ältere und zeitgenössische Vergleichsbeispiele sowie die Hinzuziehung historischer und zeitgenössischer ästhetischer Diskurse einschließlich der zeitgenössischen Kunstkritik machen die Lektüre phasenweise zu einem Galopp



| Abb. 9 | Max Beckmann, Selbstporträt mit rotem Schal, 1917. Öl/Lw., 80 × 60 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.nr. 2327



| Abb. 10 | Oskar Kokoschka, Selbstporträt, 1917. Öl/Lw., 79 × 63 cm. Wuppertal, von der Heydt-Museum, Inv.nr. G 0682. © Fondation Oskar Kokoschka. Bonn, VG Bild-Kunst 2024



| Abb. 11 | Max Beckmann, Reise auf dem Fisch, 1934. Öl/Lw., 134,5 × 115,5 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.nr. 3670



| Abb. 12 | Max Klinger, Verführung (Ein Leben, Opus VIII, Blatt 4), 1884/91. Aquatinta, 59,7 × 43,5 cm. Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle, Inv.nr. 1951-1030

durch eine wilde Kunstlandschaft. Das mündet in einen kurzen Ausblick auf die DDR-Kunst(geschichte) und Wolfgang Mattheuer. Nach der etwas geduldsstrapazierenden Lektüre profitiert man von dem enormen Bildgedächtnis und Wissen des Autors; an idiosynkratischen Beobachtungen, Bemerkungen und Einschätzungen stößt man sich nicht ungerne – hier ist Schubert ein Unzeitgemäßer im positiven Sinne, dessen Ungerechtigkeiten immer auch etwas Erfriechendes und zum Widerspruch Reizendes besitzen.

Just Beckmann

Dietrich Schubert neigt dazu, seine kleineren und größeren fachwissenschaftlichen Fehden – wohl dem, der sie überhaupt führen kann – in den Fußnoten auszutragen. Immer wieder kommt er dabei mal zustimmend, mal kritisch auf Christian Lenz zu sprechen, den langjährigen Leiter des Max Beckmann-Archivs und höchst verdienstvollen, wenn auch nicht immer unproblematischen Doyen der Beckmann-Forschung seit 1970. Dessen Fußnoten verdienen eine eigene Betrachtung. Zuletzt hatte Lenz die Forschung im Archiv und in den dort erscheinenden *Heften des Max-Beckmann-Archivs* arg zu monopolisieren verstanden, was für Außenstehende ein mitunter zweifelhaftes Bild entstehen ließ. Zugleich hat er seit Jahrzehnten entscheidende Beckmann-Beiträge geliefert und Impulse gegeben; die bis vor kurzem von ihm und Christiane Zeiller betreuten *Hefte* sind eine unverzichtbare Forschungsgrundlage und Fundgrube. Mit der großen Beckmann-Monographie von 2022 liegt jetzt eine Art Summe vor, die auf in langen Jahren Erarbeitetes souverän zurückgreifen kann und dies auch weidlich tut, freilich mit der latenten Gefahr der Selbstbezüglichkeit.

Das Buch ist chronologisch gegliedert, und die einzelnen, unterschiedlich langen Kapitel orientieren sich an den biographischen Stationen des Künstlers. Der Frankfurter Zeit (1916–1933) und dem Exil in Amsterdam (1937–1947) widmen sich dabei die längsten Abschnitte; Lenz greift hier sowohl auf seine Habilitation *Max Beckmann. Die Frankfurter Jahre* von 1987 als auch den zusammen mit Beatrice von Bormann

und Carla Schulz-Hoffmann erarbeiteten gewichtigen Ausstellungskatalog des Jahres 2007 zur Amsterdamer Zeit zurück. Kunstvoll verwoben sind Werkbeschreibungen und -analysen, Zitate aus Briefen, Tagebüchern und sonstigen Texten sowie interpolierende Skizzen zur Entwicklung der zeitgenössischen Kunst. Letztere sind von großer Bedeutung, auch wenn sie ausgesprochen knapp ausfallen. Aber so gelingt es Lenz – darin Schubert vergleichbar – den Maler aus einer isolierten Sicht zu befreien und als mit sich und anderen ringendes, oft auch antwortendes produktives Individuum zu profilieren. Beispielhaft sei hier die zentrale Phase zwischen 1912 und 1914 hervorgehoben, die Lenz subtil beschreibt (37–42). Zu Recht weist er darauf hin, dass nicht erst der Weltkrieg die Stilwahl Beckmanns verursachte, sondern dass diese in einer Art Krise und dem Versuch der Zeitgenossenschaft grundgelegt bzw. vorbereitet war, so „dass sich 1912 Wesentliches geändert hat[te].“ (42) Die Form festigt sich, und die Ikonographie wird betont zeitgenössisch. Der bei Schubert hervorgehobene Kontext programmatischer Äußerungen Ludwig Meidners (vgl. dessen *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern*, 1914) oder die eminente Werkgruppe der Straßenschilder Ernst Ludwig Kirchners um 1913/14 fehlen in diesem Zusammenhang allerdings. Dafür gerät ein unbeachtetes *Stilleben mit gelben Stiefeln* (1912) | **Abb. 13** | zu Recht in den Blick.

Kritik kann ansetzen an der äußerst selektiven Verarbeitung der Forschungsliteratur bzw. mitunter fast ostentativen Nichtbeachtung wesentlicher Beiträge. Bei dem Anspruch des Buches darf die Auseinandersetzung mit dem gewichtigen Sammelband *Of Truths Impossible to Put in Words'. Max Beckmann Contextualized* (ed. by Rose-Carol Washton Long and Maria Makela, Bern u. a. 2009) nicht einfach unter den Tisch fallen. Auch die Beurteilung eines so wichtigen Beckmann-Förderers wie Erhard Göpel erscheint trotz einiger Einschränkungen letztlich zu wohlmeinend, auch wenn die „Verstrickung“ in die NS-Raubkunst-Aktionen angedeutet wird (208f. u. 330, Anm. 62). | **Abb. 14** | Ungelöst scheint im Text auch das Verhältnis von Beckmanns Malerei einerseits, seinen



| Abb. 13 | Max Beckmann, Stilleben mit gelben Stiefeln, 1912. Öl/Lw., 79 × 69 cm. Privatsammlung ⁷

produktions- und rezeptionsästhetischen Konzepten und der fortgesetzten Lektüre einiger Lieblingsautoren andererseits. Wendungen wie die mit Bezug auf Helena Petrowna Blavatsky: „Hier aber wird betont [in den Forschungen von Friedhelm W. Fischer und Thomas Noll], dass man diese schlaue Autorin mit ihrem phantastischen System nicht ernst nehmen kann. Umso bedenklicher ist Beckmanns anhaltende Lektüre. Hat sie im Werk überhaupt Spuren hinterlassen?“ (187) lassen die Leser*innen etwas ratlos zurück. Und die rhetorische Frage scheint die vorhergehende Darlegung des Autors selbst zu erübrigen; gleiches gilt mit Blick auf Arthur Schopenhauer, wenn es heißt: „Wie kein anderer Philosoph hat dieser sein Leben begleitet und doch erklärt sich seine Kunst so wenig durch die Philosophie Schopenhauers wie durch irgendeine andere Lehre“ (186; vgl. aber auch 314, Anm. 124, in der Lenz sich knapp mit Robert Zimmers Thesen zum Triptychon *Abfahrt* von 2005 auseinandersetzt). Freilich ginge es auch nicht darum, Beckmanns Kunst monokausal ikonologisch zu interpretieren, sondern dessen synkretistische Bildwelt als Antwortversuch auf Grundprobleme der Moderne zu verstehen. Diese müssten freilich erkannt und benannt werden.

Unvoreingenommene Kunstbetrachtung?

Zu Recht fordert Lenz zu Beginn seiner Ausführungen ein „unvoreingenommenes Schauen“ ein, und seine Beschreibungen lösen diesen Anspruch auch weitgehend und gewinnbringend ein. Voreingenommenheiten bestimmen das Buch, wie schon angedeutet, auf anderen Ebenen, etwa, wenn Beckmanns forcierte Sinnverstellung oder Enigmatik im Fall der Pendantbilder *Geburt* und *Tod* von 1937/38 einfach als irrelevant abgetan wird: „Durch ihren rätselhaften Charakter wirken solche Werke zwar im Sinne des Malers besonders bedeutungsvoll, doch ein Gewinn für die Kunst ist damit nicht verbunden.“ (177) Von welcher Kunst spricht der Autor hier eigentlich und warum öffnet er sich der vor Augen stehenden Bildwelt im entscheidenden Moment nicht wirklich?

Man hat den Eindruck, dass Lenz eine normative Kunstgeschichtsschreibung und Kunstauffassung – nicht zuletzt an Hans von Marées geschult –, die zudem zur Hagiographie neigt, in entscheidenden Momenten zum Fallstrick wird. Das produziert blinde Flecken, am eklatantesten vielleicht im Fall des unzureichenden Kapitels zur Berliner Zeit zu Beginn der NS-Herrschaft (157–170). Allein, dass die komplexe Genese des Triptychons *Abfahrt* zwischen 1932 und 1935, die nur in diesem Kontext verständlich wird, ausgeklammert und als eine Art Coda in das lange Kapitel zur Frankfurter Zeit eingefügt wurde, ist wenig plausibel. Ein Hinweis auf die vorsichtshalber nicht eröffnete Erfurter Beckmann-Ausstellung, auf die sich die Freundschaft zu Stephan Lackner gründete, fehlt. Stattdessen erscheinen die Ausführungen zu den Frauenbildnissen und den Skulpturen wie Umwege, um einer Analyse des Verhältnisses von Beckmann zum Nationalsozialismus und seinen Eliten – die z. T. Beckmann-Sammler waren – auszuweichen. Lenz spart kritische Hinweise nicht etwa aus, beruft sich z. B. auf Buenger und Schubert im Fall „politischer Landschaften“, wobei er Beckmann sogar „subversive“ Absichten unterstellt, was sehr begründet scheint. (163) Aber einem aktuellen Problemaufriss zur Frage künstlerischer Existenz unter

Sammelrezension

den Bedingungen der NS-Diktatur kann dieses Kapitel nicht genügen, was aber bei der Anlage und dem Anspruch des Buches dringend geboten wäre.

Christian Lenz will mit seinem Buch etwas Grundlegendes bieten und sein Opus magnum eröffnet zahlreiche Einsichten, die über den Künstler Beckmann hinaus- und in die Beschäftigung mit Kunst generell hineinführen und insofern exemplarischen Charakter besitzen. Mit Blick auf Beckmann sollte man sein Buch und das von Dietrich Schubert parallel lesen und auch anschauen. Das wäre der zur Zeit beste Einstieg in eine intensive Beschäftigung mit dem hochkomplexen und weiter rätselhaften Maler und Graphiker.

Fazit

Der eigentlich rechtfertigungsbedürftige Hinweis auf die vier hier besprochenen, so quer zur Publikationslandschaft stehenden Bücher strebt keine Revision, wohl aber eine Relativierung an, denn: Nicht nur die jüngsten Forschungsergebnisse sind relevant. Das mit letzteren im Zusammenhang zu sehende und immer drängender werdende Problem völliger oder weitgehender Ignoranz gegenüber älterer Forschung in aktuellen wissenschaftlichen Katalogen und Monographien sei hier nur angedeutet. Auch sehr individuelle, gar idiosynkratische Zugänge zum Werk, was neue Erkenntnisse nicht ausschließen muss, können bereichernd sein. Und es handelt sich bei den hier angezeigten Büchern ja auch nicht um Qualifikationsarbeiten, die mitunter etwas bemüht ihre Originalität behaupten zu müssen meinen, sondern um Arbeiten zu einem Künstler, dessen Werk nach wie vor eine Herausforderung darstellt. Ein weiteres Problem stellt gegenwärtig der zunehmende Interessens- und Kompetenzverlust im Bereich der Klassischen Moderne jenseits der Provenienzforschung dar, der sich künftig bei der Rekrutierung von wissenschaftlichem Nachwuchs für die stark von Beständen aus dieser Zeit geprägten Sammlungen der bundesdeutschen Museen niederschlagen wird.

Die in den hier vorgestellten Büchern anzutreffende lebenslange oder auch erst späte Beschäftigung mit Beckmann, die sich einem genuinen Eigeninteresse

verdankt, erscheint fast als ein Beleg für den gegenwärtigen Bedeutungsverlust der Klassischen Moderne aus der Sicht von Nachwuchswissenschaftler*innen. Hingegen findet sie ihr Pendant in der Praxis eines Malers, der sich ebenfalls immer wieder auf andere und vor allem auf sich selbst variierend und weiterarbeitend zurückbezog, um das Rätsel der Sichtbarkeit vielleicht nicht zu lösen, wohl aber in Texten und Bildern in unentwegter Dringlichkeit aufzurufen und zu umspielen. Jüngste Ausstellungen gaben und geben Gelegenheit, dem sehend nachzuspüren; vielleicht wecken sie neues Interesse an der Beschäftigung und Erforschung von Beckmanns Werk.



Abb. 14 | Max Beckmann, Bildnis Erhard Göpel, 1944. Öl/Lw., 178 × 84 cm. Staatl. Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Ident.nr. NG 2/18. Andres Kilger, Public Domain Mark 1.0

Aktuelle Ausstellungen und Kataloge zu Max Beckmann

Max Beckmann – Departure, hg. v. Oliver Kase, Berlin 2022. Bayerische Staatsgemäldesammlungen | Pinakothek der Moderne, München, 25.11.2022–12.3.2023.

Max wird Beckmann. Es begann in Braunschweig, hg. v. Thomas Döring u. a., München 2022. Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, 28.10.2022–12.2.2023.

Pablo Picasso / Max Beckmann. Mensch – Mythos – Welt, hg. v. Reinhard Spieler und Roland Mönig, Berlin 2023. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 17.9.2023–7.1.2024; Sprengel Museum, Hannover, 17.2.–16.6.2024.

Max Beckmann. The Formative Years 1915–1925, ed. by Olaf Peters, Munich u. a. 2023. Neue Galerie, New York, 5.10.2023–15.1.2024.

Symposium

Legende und Realität. Max Beckmann in der Zeit des Nationalsozialismus. Veranstaltung des Max Beckmann Archivs der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, und der Franz Dieter und Michaela Kaldewei Kulturstiftung, Ahlen, 6.–8. Mai 2024, Pinakothek der Moderne, Ernst von Siemens-Auditorium.