

Der unbekannte Beckmann: Rückblick auf drei Ausstellungen

Bernhard Mendes Bürgi/Nina Peter (Hgg.)

Max Beckmann. Die Landschaften. Kat. zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 4.9.2011–22.1.2012. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2011. 236 S., Abb. ISBN 978-3-7757-3146-1. € 49,80

Susanne Petri/
Hans-Werner Schmidt (Hgg.)

Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht. Kat. zur Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig, 17.9.2011–22.1.2012. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2011. 400 S., 417 Abb. ISBN 978-3-7757-2817-1. € 49,80

Jutta Schütt/
Städel Museum Frankfurt a.M. (Hgg.)

Beckmann & Amerika. Kat. zur Ausstellung im Städel Museum Frankfurt a.M., 7.10.2011–8.1.2012. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2011. 280 S., Abb. ISBN 978-3-7757-2984-0. € 44,00

TYPISCH DEUTSCH?

Dass diese Werkkomplexe im visuellen Gedächtnis der Kunstwelt weniger verankert sind, liegt mitnichten an der Qualität der Werke, sondern hat vielmehr mit der komplexen Rezeptionsgeschichte des Beckmannschen Œuvres zu tun, die sich vor allem auf seine figurativen Arbeiten konzentrierte. Schon in den ersten zeitgenössischen Kritiken findet sich neben diversen weiteren Verdikten die in den 20er Jahren topisch gewordene Kategorisierung seiner Malerei als spezifisch deutsch (vgl. Christoph Engels, *Auf der Suche nach einer „deutschen“ Kunst. Max Beckmann in der Wilhelminischen Kunstkritik*, Weimar 1997). Beckmann selbst hat seine Haltung gegenüber derartigen Etikettierungen mit ironisch gebrochenem Großmannsgeiz und der mündlichen wie bildlichen Bezugnahme auf *altdeutsche* Vorbilder stets offenzulassen gewusst. Seinen finalen Triumph, die Einrichtung eines Beckmann-Saales in der Berliner Nationalgalerie 1933, konnte er allerdings nicht allzu lange genießen: Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten war Beckmanns Werk vom *urdeutschen* zum *entarteten* geworden.

Beckmanns Malerei hatte – trotz dieses Bannurteils – auch unter dezidiert linientreuen Protagonisten des Dritten Reiches durchaus seine Fürsprecher. Lilly von Schnitzler, die Gattin des später als Kriegsverbrecher verurteilten Hauptsturmführers der SA und Großindustriellen Georg von Schnitzler, sammelte weiterhin die Werke des Malers; Erhard Göpel, der sich im Nachkriegsdeutschland mit dem Katalog der Beckmannschen Gemälde Forschungsverdienste erworben hat (vgl. Barbara u. Erhard Göpel, *Max Beckmann. Katalog der Gemälde*, 2 Bde., Bern 1976), in Zeiten der nationalsozialistischen Herrschaft allerdings Kunst für das in Linz geplante Führer-Museum sammelte, zählte auch in Zeiten der Nazi-Herrschaft zu

Hermetische Bildwelten voll kryptischer Chiffren, mythologischer Anspielungen und expressiver sinnlicher Präsenz – diese Topoi prägen das populäre Bild des Malers Max Beckmann. An das gewaltige Repertoire von Landschaftsdarstellungen, das er seit dem Beginn seiner Akademieausbildung in Weimar kontinuierlich erweitert hat, denken selbst viele Kunsthistoriker zunächst nicht. Ähnliches trifft auch auf Beckmanns Schaffen als Porträtmaler bzw. auf sein amerikanisches Spätwerk zu.

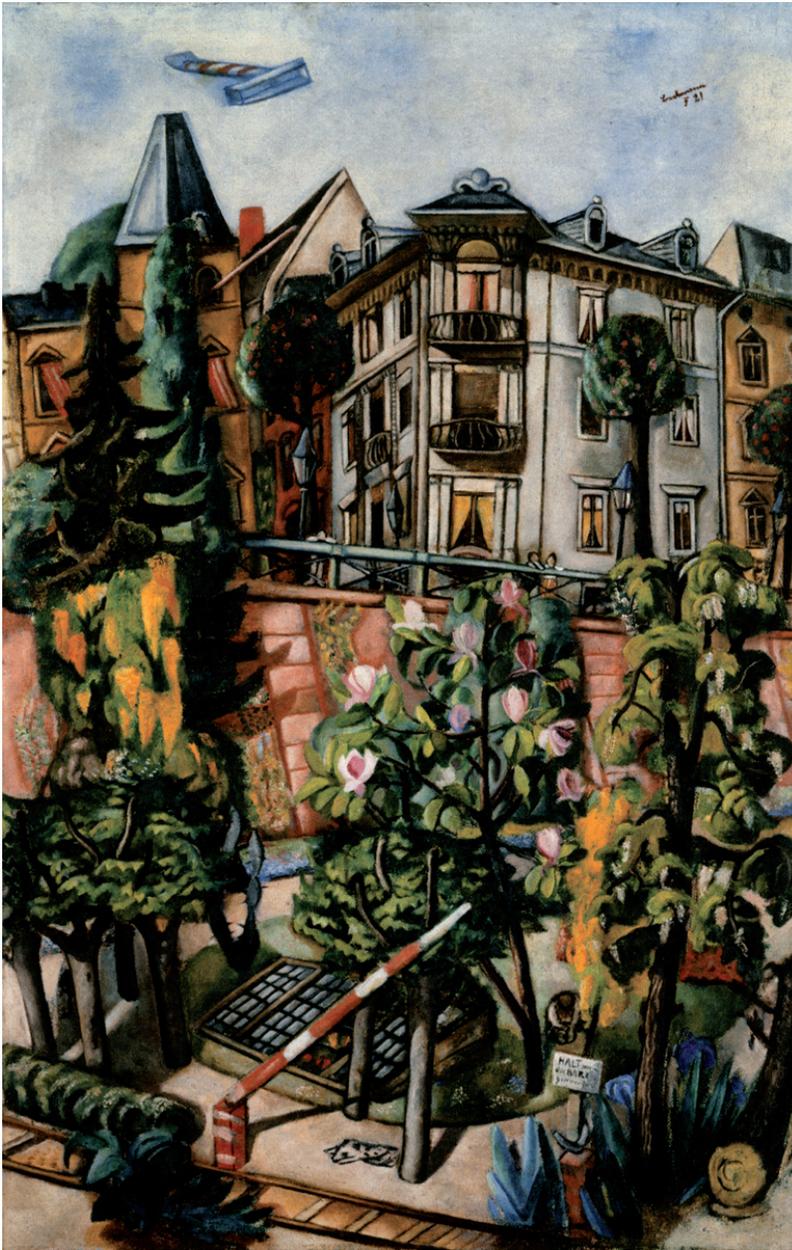


Abb. 1 Max Beckmann, *Das Nizza in Frankfurt am Main*, 1921. Kunstmuseum Basel (Kat. Basel Nr. 11)

[Hgg.], *Kunstgeschichte im Dritten Reich. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin 2008, 405–429).

Diese kuriose Stellung zwischen national-konservativer Verehrung und tatsächlich unverdächtigter Biographie hat die Beschäftigung mit dem Werk Max Beckmanns bis in die 80er Jahre hinein erschwert. Der mythisch-hermetische Beckmann der Triptychen galt als der große Traditionalist unter den Modernen – ein gegenständlicher Maler unter den Wilden des bisweilen gegenstands-zersetzenden Expressionismus. Wie sehr diese Dichotomie an

den Verehrern der Malerei Beckmanns (zu Göpels Mitwirkung am nationalsozialistischen Kunsterwerb erscheint in Kürze ein Beitrag von Christian Fuhrmeister und Susanne Kienlechner; vgl. auch Fuhrmeister/Kienlechner: *Tatort Nizza. Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunstraub und Verfolgung*. Zur Vita von August Liebmann Mayer, mit einem Exkurs zu Bernhard Degenhart und Bemerkungen zu Erhard Göpel und Bruno Lohse, in: Ruth Heftrig/Olaf Peters/Barbara Schellewald

Werk und künstlerischer Intention des Malers vorbegeht, haben neuere kunsthistorische Forschungsbeiträge durch die Kontextualisierung seiner Bildwerke mit den zeitgenössischen Kunst- und Gesellschaftsdiskursen deutlich gemacht. Exemplarisch für dieses veränderte Forschungsparadigma steht Uwe M. Schneedes monographische Einführung in die Bildwelt Beckmanns, mit dem sprechenden Titel *Max Beckmann. Der Maler seiner Zeit* (München 2009).

SPIEGEL DER NEUEN FORSCHUNGS-LAGE

Auch die drei großen Beckmann-Ausstellungen des vergangenen Jahres bezogen sich zumindest implizit auf diese veränderte Forschungslage. Ohne erkennbares Jubiläum ließen sie den Kunstherbst 2011 zu einem Beckmann-Herbst werden – dokumentiert durch drei großformatige Kataloge, die sämtlich durch gute Abbildungsqualität überzeugen. Das Kunstmuseum Basel widmete sich der Landschaftsmalerei Max Beckmanns und deckte so chronologisch alle Schaffensphasen des Malers ab, von den jugendlichen Anfängen bis hin zum amerikanischen Spätwerk. Eben jenes stand im Mittelpunkt der Schau im Frankfurter Städel. Einen wie in Basel motivisch orientierten Zugriff auf das Werk – anhand der Porträtmalerei Beckmanns – bot die Ausstellung im Leipziger Museum der bildenden Künste unter dem Titel „Von Angesicht zu Angesicht“.

Der Basler Katalog wird von Hans Beltings Beitrag „Biografie und Landschaft“ eingeleitet. Beltings 1984 erschienener monographischer Essay *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne* hat der Beckmann-Forschung wie kaum ein anderer Text zahlreiche neue Impulse gegeben. Aus diesen früheren Überlegungen resultieren auch Beltings bildtheoretische Anmerkungen zu Beckmanns Landschaftsgemälden, die er als innere, stets auch autobiographisch empfundene Landschaften deutet.

Ganz in diesem Sinne argumentiert die Schriftstellerin Eva Demski in ihrer literarischen Entdeckungsreise in das Frankfurt des Malers. Ihr mit einem gehörigen Schuss hessischem Lokalkolorit versehener Beitrag zu Beckmanns Gemälde „Das Nizza in Frankfurt am Main“ (1921, Göpel 210, Kunstmuseum Basel; *Abb. 1*) ist ein Gewinn für den Katalog. Der Band wird von den Beiträgen Nina Peters’ und Beatrice von Bormanns abgerundet, die gleichzeitig für die summarischen Einleitungen zu den jeweiligen Sektionen der Ausstellung verantwortlich zeichnen. Im Vergleich zu Nina Peters’ – allerdings thematisch enger gefassten – Dissertation zu Beckmanns Landschaftsmalerei (*Max Beckmann. Landschaften der zwanziger Jahre*, Frankfurt a.M. u.a. 1993) haben sich hier nur we-

nige neue Erkenntnisse ergeben. Den spezifischen Gestaltungsmodi der Landschaften, die sicherlich eine ausführlichere Betrachtung verdient hätten, spürt lediglich der einleitende Essay Beltings nach, der in seiner Kürze jedoch viele Fragen nur anreißen kann.

Ganz anders geht hier der Katalog zur Leipziger Schau vor, der quantitativ reichste Beitrag zum Beckmann-Herbst. Versiert führt Uwe M. Schneede in seinem Aufsatz „Bildnisse in der Moderne. Bedeutungen, Funktionen“ in die Porträtkunst der Zeit ein. Dabei spannt er den Bogen von den französischen Impressionisten über Edgar Degas und Edward Munch bis hin zu Pablo Picasso, den Beckmann selbst Zeit seines Lebens als seinen großen Antagonisten ansah. In dieser von vielen – allerdings nicht allen – Konventionen befreiten Traditionslinie verortet Schneede auch Beckmanns Porträts. In den porträtähnlichen Figuren der Triptychen erkennt er im Gegensatz zu den Privat- bzw. Auftragsbildnissen ein gänzlich anderes Porträtverständnis: Beckmann „benutzte die Figuren, die er genauer kannte und daher besser verstand als andere, um die Überzeugungskraft seiner Bildwelt zu stärken.“ (24)

VON ANGESICHT ZU ANGESICHT

Beckmann porträtierte also in seinen erzählenden Arbeiten Freunde, Familienangehörige und Bekannte nicht, um sie als *Personen* in seiner Bildwelt festzuhalten, sondern ausschließlich aufgrund seiner intimen Kenntnis ihrer Physiognomien und Affekte. Beckmanns Bildwelt folgt dort, wo sie Personen aus seinem unmittelbaren Umfeld in einen Erzählzusammenhang stellt, nicht den Regeln des klassischen Porträts. Die Dargestellten sind – beispielsweise in den Triptychen – nicht das in die Kunst übersetzte Abbild ihrer selbst, sondern sie stehen für einen anderen, übergeordneten Zusammenhang. Sie sind gleichsam als Schauspieler maskiert und verleihen der Beckmannschen Bildwelt personale Authentizität.

Hiermit, könnte man meinen, wäre zum semantischen Zusammenhang der so genannten

mythologischen Gemälde Max Beckmanns eigentlich alles gesagt. Dass dies mitnichten der Fall ist, beweisen die folgenden Aufsätze. Christian Fuhrmeister und Susanne Kienlechner haben in akribischer Kleinarbeit die im und nach dem Amsterdamer Exil entstandenen Triptychen durchforstet und sind dabei auf frappierende Analogien zwischen den dargestellten Personen und wichtigen Protagonisten des niederländischen Kulturlebens bzw. des Widerstands gegen das Naziregime gestoßen. Sie bieten in einem fundierten und mit zahlreichen zeitgenössischen Photographien bebilderten Artikel viele neue Zuordnungen, von denen etliche restlos überzeugen, andere Widerspruch provozieren. Genannt sei hier exemplarisch die Identifikation des Königs im Triptychon „Schauspieler“ (Göpel 604) mit dem niederländischen Opernsänger Evert Miedema, die weit plausibler erscheint als die Lesart als ein typisiertes Selbstporträt des Malers als junger Mann, wie es Göpel/Göpel postulieren (ebda., Bd. 1, 366f.). Fuhrmeister und Kienlechner können demgegenüber zeigen, dass Beckmann sehr wohl Kontakte zum zeitgenössischen Amsterdamer Widerstand pflegte, dass er diesen sogar maßgeblich in sein komplexes Bildprogramm zu integrieren suchte.

POLITISCHER MALER?

Macht dies Beckmann zu einem politischen Künstler? Nur bedingt. Denn so sehr sich Fuhrmeister und Kienlechner auch bemühen – zu einer konzisen Deutung im Geflecht polyvalenter Sinnzuordnungen kommen sie nicht. Dies ist auf Beckmanns komplexe Bildrhetorik zurückzuführen, die Zusammenhänge verunklärt, semantische Strukturen korrumpiert und so – einer hochkomplexen Bildlogik folgend – aus den klaren Zuordnungen politisch engagierter oder gar agitierender Kunst ausschert. Das widerständige Element versteckt sich in der ästhetischen Faktur dieser Kunst, nicht in der Bildsemantik, die jede Eindeutigkeit kategorisch ablehnt. So sind Deutungen gerade dort überzeugend, wo sie sich primär auf ästhetische Zusammenhänge berufen: Wie Kienlechner und Fuhrmeister Beckmanns

Triptychon „Blinde Kuh“ auf Picassos „Guernica“ beziehen und so einen interpikturalen Paragone zwischen dem deutschen und dem spanischen Maler erkennen, ist schlüssig und klug beobachtet.

Aberundet wird der Leipziger Textband durch die Beiträge von Barbara C. Buenger und Olaf Peters, die Beckmanns malerisches Werk jeweils im engen zeithistorischen Kontext interpretieren. Was allerdings der ohnehin den Rahmen der Thematik sprengende Aufsatz Mario-Andreas von Lüttichaus in diesem Katalog zu suchen hat, ist rätselhaft. Von Lüttichau referiert über „Thomas Mann und Max Beckmann“, ohne auch nur die geringste Notiz von der neuesten und älteren Literatur, die dieses Thema berührt, zu nehmen. So bleiben sowohl Claudia Kempfers Arbeit über Max Beckmann und Gottfried Benn – ein durchaus vergleichbares Thema – als auch die eigenen Dramen Beckmanns, die auf der literarischen Ebene Vergleichbarkeit garantiert hätten, unerwähnt (Claudia Kempfer, *Max Beckmann und Gottfried Benn vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges und des beginnenden nationalsozialistischen Regimes. Ein Vergleich*, Diss. Bochum 2003; zu den Dramen Beckmanns vgl. Sebastian Karnatz, *Eine Szene im Theater der Unendlichkeit. Max Beckmanns Dramen und ihre Bedeutung für seine Bildrhetorik*, Göttingen 2011). Stattdessen lesen wir von Manns „Zu-sich-Nehmen heißer Schokolade“ und der Angewohnheit Beckmanns, „sich einen Drink zu gönnen“. Zu tatsächlicher Vergleichbarkeit kommt von Lüttichau nur auf einer wenig aussagekräftigen, biographischen Ebene: „Und beide rauchten, auch während der Arbeit“ (55). So bleibt Michael V. Schwarz' Essay „Beckmann, Klaus Mann, Thomas Mann. Weltbilder im Gegenlicht“ (in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 25, 1998, 165–181) nach wie vor die grundlegende Beschäftigung mit diesem ideengeschichtlich hochinteressanten Thema.

Neben den Aufsätzen finden sich knappe Katalogeinträge zu den meisten der ausgestellten Gemälde, persönliche Notizen einiger der Porträtierten – u.a. von Heinrich Georges Sohn, Jan George

(vgl. Abb. 2) – und ein ausführliches kommentiertes Personenverzeichnis, das Felix Billeter und Christiane Zeiller in vorbildlicher Manier zusammengestellt haben. Diese über 100 Seiten sind – zusammen mit dem Register zum Amsterdamer Widerstand von Kienlechner und Fuhrmeister – der größte Gewinn des Katalogs, der als unerlässliche Quelle für spätere prosopographische Beckmann-Forschungen weit über die Dauer der Ausstellung hinaus Bestand haben wird.

AMERIKANISCHES ABENTEUER

Anders als die Basler und die Leipziger Ausstellung konzentrierte sich die Frankfurter Schau auf eine zeitlich begrenzte Schaffensphase Beckmanns: Die drei Jahre in Amerika können als eine Zeit der persönlichen Konsolidierung nach den bitteren Erfahrungen im Amsterdamer Exil gelten. Beckmann wird noch einmal als Malerstar gefeiert, verkehrt in den Kreisen der amerikanischen Kulturelite und findet sowohl in St. Louis, wo noch heute das Art Museum mit seinen gewaltigen Beständen von Beckmanns Anwesenheit bildliches Zeugnis ab-



Abb. 2 Beckmann, Familienbild Heinrich George, 1935. Berlin, Nationalgalerie (Kat. Leipzig Nr. 182)

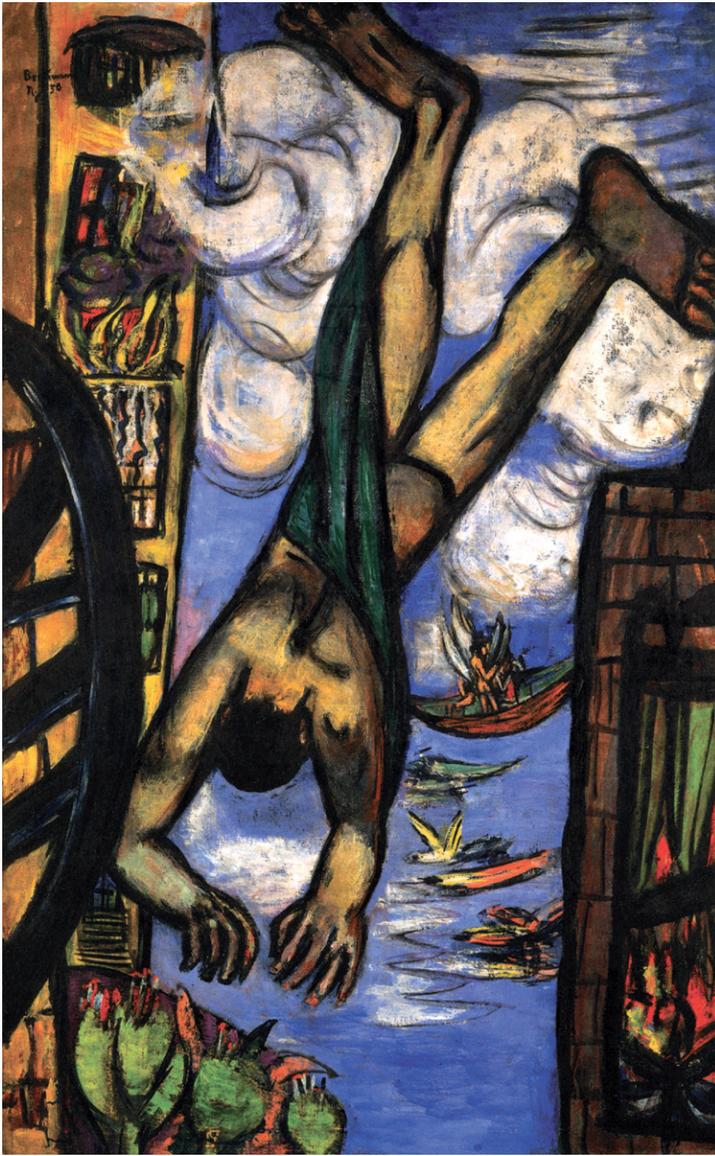


Abb. 3 Beckmann, Abstürzender, 1950. Washington, National Gallery of Art (Kat. Frankfurt a.M. Nr. 82)

gefangenen Schwebезustand zwischen Himmel und Erde zeigt. Es kann allerdings auch die fast schon naive malerische Simplizität des Gemäldes „Pompeii-Clowns“ (1950, Seattle Art Museum) annehmen, das zwar motivisch in einer Art Schnelldurchlauf noch einmal alle bekannten Beckmannschen Bildchiffren aufführt – Maskierte, Musizierende, antikisierende Gewandungen, Kerzen, eine (Welt-)Kugel etc. –, dabei allerdings Gegenstände und Personen in einer scheinbar oberflächlichen, knallfarbigen Abreviatur wiedergibt. Es kann sich schließlich aber ebenso zu komplexen, malerisch ausgearbeiteten Kompositionen wie dem letzten vollendeten Triptychon „Argonauten“ (1949/50, National Gallery of Art, Washington) aufschwingen.

legt, als auch in New York einen Zirkel von Intellektuellen und Kunstliebhabern.

Der malerische Ertrag des Amerika-Abenteurers ist enorm: Selbst im Vergleich zur extrem produktiven Amsterdamer Phase lässt seine Kreativität kaum nach, auch wenn er in seinem höchst eigenständigen Spätwerk das Verhältnis von Formen und Farben noch einmal neu definiert, ohne gänzlich mit seiner Werktradition zu brechen. Dieses späte Œuvre nimmt sich vielgestaltig aus: Es kann plakativ und wuchtig wirken wie in dem ikonisch gewordenen Gemälde „Abstürzender“ (1950, Göpel 809, National Gallery of Art, Washington; *Abb. 3*), das eine Figur im nahsichtig ein-

Dass das Frankfurter Städel-Museum diesem spezifisch amerikanischen Spätwerk eine eigene Ausstellung gewidmet hat, ist angesichts des großen Erfolgs der Münchner Schau „Exil in Amsterdam“ (2007) nur folgerichtig (vgl. den Ausst.kat. Van Gogh Museum, Amsterdam/Pinakothek der Moderne, München: *Max Beckmann im Exil*, hg. v. Carla Schulz-Hoffmann/Christian Lenz, Ostfildern 2007; hierzu die Rezension in: *Kunstchronik* 61/III, 2008, 113–117). Das Städel hatte für die Ausstellung repräsentative Leihgaben zusammengestellt und mit einigem konzeptuellen Aufwand auch in Amerika befindliche Werke anderer Schaffensphasen integriert. Darunter befanden

sich Hauptwerke wie das erste Triptychon „Abfahrt“ (1933) und die expressive „Kreuzabnahme“ aus dem Jahr 1917.

Lange hat die Forschung das Thema „Beckmann und Amerika“ zugunsten anderer thematischer Ansätze vernachlässigt. Anabelle Kienles Dissertation hat 2008 einen soliden Grundstein für jegliche weitere Beschäftigung mit dem Thema *Max Beckmann in Amerika* gelegt; auf ihre Arbeit stützen sich auch die Herausgeber des Frankfurter Katalogs. Mit der Foto-Text-Collage „Time-Motion“ haben Julia Schütt und Christiane Zeiler mit ihrem „Kaleidoskop in Bildern und Worten“ (23) eine ungewöhnliche visuelle Einführung in den Themenkomplex geschaffen, die bisher unveröffentlichtes Fotomaterial erstmals zugänglich macht.

AMERIKA, AMERIKA

Die weiteren Beiträge des Katalogs informieren auf solider wissenschaftlicher Basis über Beckmanns Verhältnis zu Amerika. Einen neuen Blick hierauf im Vergleich zu Kienles Dissertation bieten sie allerdings kaum. Wie im Leipziger Katalog finden sich auch hier zu jedem Gemälde umsichtige Katalogeinträge. Zwei Miszellen, die den Blick auf Beckmanns Spätwerk zu erweitern versuchen, beschließen den Katalog: Während Ursula Harter sich unter kulturhistorischen Aspekten dem Verhältnis des Malers zum „schwarzen Amerika“ widmet, versucht David Anfam Parallelen zwischen Beckmanns Malerei und dem Abstrakten Expressionismus herzustellen.

Erstgenannter Beitrag liefert weitere wichtige Bausteine zu einem zeithistorisch kontextualisierten Bild des Malers. Anfam hingegen beschränkt sich allzu leichtfertig auf die Theoreme der impliziten Beeinflussung durch ähnliche Umstände: „Dass diese drei schöpferischen Akte [von Beckmann, dem Maler Willem de Kooning und dem Photographen Aaron Siskind] entstanden sind, ohne dass einer vom andern auch nur Notiz genommen hat, ist bemerkenswert und Ausdruck der zufälligen und doch bedeutsamen Übereinstimmungen zwischen Beckmann und den Abstrakten Expressionisten.“ (268)

„Zufällig“, aber „bedeutsam“ ist selbst für einen kleinen Katalogbeitrag zu wenig an argumentativem Ertrag. Doch trotz allem zeigt gerade Anfams Essay, was in diesem Katalog möglich gewesen wäre: die Durchleuchtung der ideengeschichtlich aufschlussreichen Kontakte unterschiedlichster Strömungen der modernen Kunst im Amerika der Kriegs- und Nachkriegszeit. Nur spärlich wird beispielsweise das Zusammentreffen von Beckmann und Thomas Mann auf der Amerikaüberfahrt thematisiert, auch das gewaltige kreative Potential der europäischen Exilantengemeinde bleibt – sofern es Beckmann nicht direkt betrifft – unerörtert. Die Tradition des amerikanischen Künstlerhypes, den unter anderem ja auch Salvador Dalí bei seinen USA-Reisen in übersteigerter und freilich zu einem großen Teil selbstinszenierter Form erlebte, spielt für die Ausführungen im Katalog ebenfalls keine Rolle.

Künftige Forschungen werden vom Beckmann-Herbst des Jahres 2011 ohne Zweifel profitieren. Viele Gemälde sind nun erstmals in guter Qualität reproduziert. Jegliche biographische Beschäftigung mit Beckmann und seinem Werk wird in Zukunft das reiche Register des Leipziger Katalogs zu konsultieren haben. Außerdem dürfte der Weg, den Fuhrmeister und Kienlechner erstmals beschritten haben, weitere Forschungen nach sich ziehen. In jedem Falle schärfen alle drei Kataloge den Blick auf das facettenreiche Werk Max Beckmanns und lenken das Publikumsinteresse auf zum Teil weniger bekannte Aspekte seines Schaffens.

DR. SEBASTIAN KARNATZ
Bayerische Verwaltung der staatlichen
Schlösser, Gärten und Seen,
Museumsabteilung, Schloss Nymphenburg,
Eingang 8, 80638 München,
Sebastian.Karnatz@bsv.bayern.de