

zuletzt, daß Beckmann damals international noch nicht in dem Maße kanonisiert war wie heute.

Die frühen Beckmann-Retrospektiven in Amsterdam (1951/52) und Den Haag (1956), die zeigen, daß der Künstler hier durchaus Anerkennung fand, werden erstaunlicherweise nicht im niederländischen Katalog erwähnt. Nach der Schweiz und den USA gehörten die niederländischen Museen zu den ersten, die umfangreiche Einzelausstellungen außerhalb Deutschlands organisierten. Es ist jedoch weniger interessant, wer als erster ausstellte und wer dem folgte, als welche Motivationen zur Wertschätzung von Beckmanns Kunst führten.

So könnte der Frage nachgegangen werden, warum Modernisten wie der Künstler Paul Citroen, ein Bauhüusler und früherer Mitarbeiter Herwarth Waldens, große Schwierigkeiten mit Beckmann hatten, obwohl sie dessen Bedeutung erkannten. Während Citroen wichtige Gemälde von deutschen Expressionisten und Futuristen in seinem Besitz hatte und damit handelte (u. a. Campendonk, Jawlensky, Kandinsky, Klee), hatte er für Beckmann regelrechte Haßtiraden übrig, die sich in seinem nicht veröffentlichten Traktat *Der Anti-Beckmann* niederschlugen (1959). Citroen empfand Beckmanns Werk als gewalttätig, lärmend und theatralisch. Er bezeichnete ihn als den Wagner der Malerei und assoziierte seine Kunst nachdrücklich mit dem National-

sozialismus (Langfeld 2004, S. 186-187). Auch anlässlich der Beckmann-Ausstellung in Den Haag (1956) spielte bei Kunstkritikern die Frage eine Rolle, ob Beckmanns Werk Ausdruck der gleichen Gewalt sei, die ihn aus Deutschland vertrieben habe. Dies wurde zumeist verneint. Allein befremdet zu registrieren, daß Citroen Beckmanns Kunst mit dem Nationalsozialismus gleichsetzte, ist unzulänglich (vgl. Beatrice von Bormann in Kat. München 2007, S. 119). Es könnte sich durchaus als sinnvoll erweisen, Citroens Auffassungen in eine Untersuchung des damaligen Diskurses einzubeziehen, zumal dieser nichts gegen Figuration einzuwenden hatte, wie sein eigenes Werk bezeugt.

Die Auffassung, daß von den Nationalsozialisten als »entartet« gebrandmarkte Kunst grundsätzlich antifaschistisch sei, beruht auf Klischees, die sich aufgrund der völlig neuen politischen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelten und einen stark moralisierenden Zug hatten. Kurz nach dem Nationalsozialismus hatte diese Art der Rehabilitierung der Moderne ihre Berechtigung, wenn sie auch dazu führte, daß kritische Fragen lange Zeit tabuisiert waren. Vor allem der Expressionismus wurde plötzlich zum Inbegriff von Demokratie, Freiheit und Individualität. Heutzutage gilt es, die Herausbildung der Stereotypen kritisch zu rekonstruieren, die zur internationalen Kanonisation der modernen deutschen Kunst führten.

Gregor Langfeld

## Max Beckmann – Neuerscheinungen zum Werk des Malers

»Ich habe ein großes Bild gemalt. Fertig gemalt. Na[c]kte Jünglinge am Meer. Etwas conventionell was? Aber ich glaube es sieht nicht sehr conventionell aus. Ich bin nicht gerade sehr begeistert davon, habe aber viel gelernt dabei.«

So berichtete Max Beckmann in einem Brief vom 20. April 1905 an seinen Freund Caesar Kunwald. Trotz der Distanz des Künstlers zum

eigenen Werk ist das Gemälde *Junge Männer am Meer* (Göpel 18) das erste erhaltene großformatige Gemälde Beckmanns und dasjenige Werk, mit dem er erstmals einen substantiellen Erfolg in der Öffentlichkeit feiern konnte. Harry Graf Kessler gratulierte ihm persönlich zu dem Bild und vermittelte dessen Erwerbung durch die Kunstsammlungen in Weimar.



Abb. 1 Max Beckmann, *Straßenszene mit Indianern*, 1904, Bleistift und schwarze Tinte, 282 x 200 mm, Standort unbekannt (Zeiller 2003, S. 342)

Diesem Schlüsselbild und Lehrstück widmet *Christiane Zeiller* in ihrer Studie zu den frühen Jahren Beckmanns, die als Münchner Dissertation von Christian Lenz betreut wurde, ein eigenes Kapitel. Dabei interpretiert sie es schlüssig weniger als Abschluß einer frühen Werkphase (Zeiller 2003, S. 63), sondern vielmehr als Beginn einer neuen Entwicklungsstufe in der Malerei Beckmanns. Nach diesem Bild, das eine kritische Neuorientierung und die Verarbeitung von prägenden Einflüssen durch Cézanne und Hodler bedeutet, drang Beckmann – nicht zuletzt angesichts der Erfahrung des qualvollen Todes seiner Mutter, den er mit Hilfe von Bildformulierungen Munchs zu bewältigen suchte – zu seiner persönlichen Bildsprache vor. In der Folge konnte



Abb. 2 Max Beckmann, *Boys Playing Indian*, 1937/45, Gouache auf festem Zeichenkarton, 615 x 488 mm, Privatbesitz (Kat. Beckmann Aquarelle/Pastelle 2006, S. 253)

er etwas distanziert auf das Bild zurückblicken, mit dem er reüssiert hatte und mit Anfang Zwanzig zu einer festen Größe in der wilhelminischen Kunstszene avanciert war. *Christiane Zeiller* hat sich die etwas undankbare Aufgabe auferlegt, den sehr frühen Beckmann zwischen den ersten, teilweise unbeholfen und dilettantisch wirkenden Werken ab 1899 und dem Beginn der »persönlichen« Bilder nach 1905 bis 1907 detailliert zu beschreiben. Auf der Grundlage der überlieferten Tagebücher und Briefe, die in die genauen Bildbeschreibungen eingeflochten werden, rekonstruiert sie Beckmanns spannungsvolles Verhältnis zur Pariser Moderne, mit der er sich niemals anfreundete, auch wenn er das pointillistische Stildiom im Frühwerk adaptierte, die zeitweilige Nähe zum Jugendstil und den künstlerischen Durchbruch einschließlich der wichtigen Werke anlässlich des Tods der Mut-

ter. Dabei setzt sich die Autorin von der älteren Forschung durch einen genaueren Blick auf die Werke unter Vernachlässigung etwa des konkret kaum zu belegenden Nietzsche-Einflusses auf den frühen Beckmann ab, den vor allem Ernst-Gerhard Güse 1977 in seiner Studie zum Frühwerk postuliert hatte. Darin liegt ein Vorteil, aber auch ein Nachteil der Arbeit, insofern die Autorin eine solide Basis schafft, zugleich aber eine mitunter additive, stilistische Vorbilder aufzählende Darstellung liefert. Die z. T. überraschende Abhängigkeit des Spätwerks von sehr frühen Arbeiten bleibt gelegentlich unerwähnt und hätte die Relevanz eines teils doch sehr zeitbedingten und wenig originell wirkenden Frühwerks erhärten können (Abb. 1 und 2). Gleichwohl handelt es sich um eine verlässliche Grundlage für die weitere Beschäftigung mit dem frühen Beckmann, seinem Verhältnis zum Jugendstil und seiner Adaption populärer Graphik.

Cornelia Wieg hat mit einem schönen Buch zu einer Beckmann-Ausstellung in Halle/Saale und Berlin ebenfalls vor allem, aber nicht nur die frühen Jahre des Malers in den Blick genommen. Doch geht es diesmal gleichrangig auch um Beckmanns erste Frau Minna, die selbst eine künstlerische Mehrfachbegabung war und sich schließlich nicht mehr in das ihr zuge dachte »Ehekorsett« sperren ließ. Seit dem frühen Hauptwerk *Junge Männer am Meer* bis 1913 signierte Beckmann eine Vielzahl seiner Werke mit dem Kürzel HBSL, »Herr Beckmann seiner Liebsten«. In einem gründlichen einführenden Essay, der persönliche Lebensumstände und Werkanalysen miteinander verschränkt, arbeitet Wieg die zentrale Rolle Minnas für Beckmann eindrucksvoll heraus. Mit der Trennung von Minna, die sich in den 1910er Jahren vollzieht und 1925 durch die Scheidung endgültig wird, ist das Verhältnis der beiden jedoch keineswegs beendet; sogar nach der Heirat mit Quappi (Mathilde von Kaulbach) im Jahre 1925 scheint auch die erotische Beziehung weiter bestanden zu haben, und noch 1930 entsteht



Abb. 3 Max Beckmann, *Bildnis Minna Beckmann-Tube*, 1930, Öl auf Leinwand, 160,5 x 83,5 cm, Pfalzgalerie Kaiserslautern (Wieg 2005, S. 217)

ein wunderbares Porträt von Minna in Paris, das sich heute in der Pfalzgalerie in Kaiserslautern befindet (Göpel 337) (Abb. 3).

Forschungsrelevant ist der Abdruck der Korrespondenz zwischen Beckmann und seiner ersten Frau, wobei die Briefe des Malers, die bereits in der dreibändigen Edition des Piper-Verlages seit Mitte der 1990er Jahre vorlagen, nun glücklicherweise um die Gegenbriefe Minnas ergänzt sind. Bis zum Tode Beckmanns 1950 in New York ist Minna eine bevorzugte Ansprechpartnerin, der der Künstler Eindrücke und Ängste offen mitteilt. Hier erfährt man wesentliche

Einzelheiten etwa über die Übersiedlung und die Lebensumstände in den USA, z. B. wenn Beckmann die herausragenden amerikanischen Sammlungen mit Bildern des Erzrivalen Picasso (vgl. den Brief Max Beckmanns an Minna Beckmann-Tube vom 18.10.1948) oder die Beziehung zu seinem New Yorker Händler Curt Valentin erwähnt. Aber man erfährt auch einiges über die Umstände im Nachkriegsdeutschland und die Versuche der ersten Familie, frühe Beckmannbilder zu Geld zu machen, denen der Maler in den USA mit gemischten Gefühlen zusah und worauf er mitunter Einfluß zu nehmen versuchte.

Nach der traumatisierenden Erfahrung des Ersten Weltkriegs, den Beckmann 1914/15 als freiwilliger Sanitäter mitmachte, und der einen entscheidenden Impuls für seinen Stilwandel gab, kehrte der Künstler nicht zu seiner Familie zurück, sondern siedelte zu dem ihm seit der Studienzeit bekannten Ehepaar Friedel und Ugi Battenberg nach Frankfurt/M. über. Den Frankfurter Jahren zwischen 1915/16 und 1933 hat der Zeithistoriker *Dieter Rebentisch* einen instruktiven Aufsatz gewidmet, der zwar keine neuen Forschungsergebnisse präsentiert, aber eine konzise Würdigung der Bedeutung Frankfurts als Lebensstation für Beckmann beinhaltet. Wichtig ist vor allem die Schilderung des sozioökonomischen Netzes, das Beckmann in der Mainmetropole aufbaute und das z. T. bis weit in den Zweiten Weltkrieg hinein, ja darüber hinaus bis zu seinem Tode 1950 in New York bestehen sollte. Mit der Kunsthandlung Schames und Zwinglers Kabinett hatte Beckmann zwei bedeutende Galerien in der Stadt, letzteres zeigte 1928 im Zusammenhang mit Beckmanns Retrospektive in der Mannheimer Kunsthalle immerhin 46 Werke. Vor allem aber die Kontakte zum Verleger Heinrich Simon, zum Museumsdirektor Georg Swarzenski sowie zu den Sammlern Lilly von Schnitzler und Rudolf Freiherr zu Simolin, den Beckmann 1930 als »verwandten Lebensgefährte(n) dieses elenden Lebens« ansah (Rebentisch 2003, S. 149), werden ausführlich gewürdigt. Der Aufsatz kann den Stadel-Katalog von 1983/84 zur Frankfurter Zeit nicht ersetzen, aber als sinnvoller Einstieg in Beckmanns Lebensverhältnisse in der Weima-

rer Republik dienen. (Flankiert wird dies durch den Kat. *Max Beckmann in Baden-Baden. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen*, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, und Museum für Neue Kunst/Städtische Museen Freiburg 2005, der die mindestens fünf Aufenthalte Beckmanns in der Stadt zwischen 1923 und 1937 thematisiert.)

*Barbara C. Buenger*, eine der besten Kennerinnen von Beckmanns Werk, hat anlässlich einer Publikation im Rahmen der Wieder- und Neuentdeckung des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer einen Aufsatz veröffentlicht, der das Verhältnis von Worringer und Beckmann zu Italien beleuchtet. Buenger vertieft darin die Frage nach Beckmanns gesellschaftlicher und politischer Stellung in den 1920er Jahren und arbeitet einige signifikante Gemeinsamkeiten von Beckmann und Worringer heraus, auch wenn sich ein direkter Kontakt im Sinne eines Austausches nicht nachweisen läßt. Allerdings hörte Beckmann 1918 in Frankfurt/M. einen Vortrag Worringers, in dem dieser implizit das Ende des Expressionismus verkündete und Beckmanns Zustimmung erfuhr, der dem Expressionismus insgesamt kritisch gegenüberstand, wie die Beckmann-Marc-Kontroverse des Jahres 1912 bereits nachdrücklich gezeigt hatte. Und vor allem in den frühen 1930er Jahren konnte Paris als Ort gemeinsamer Beziehungen von Beckmann und Worringer zu Waldemar George und der Zeitschrift *Formes* als Drehscheibe für eine wechselseitige Rezeption dienen.

Buenger vermeidet es, die hypothetisch konstruierte Verbindung zu forcieren. Mit Blick auf Beckmann sind ihre Ausführungen zu den sozialen Kontakten und der Reflexion politischer Umstände im Werk erhellend. Sie führt hier ihre Forschungen, die sie 1999 anhand von Beckmanns berühmten Aufsatz *Der Künstler im Staat* aus dem Jahre 1927 darlegte (vgl. B. C. Buenger, Max Beckmann: Der Künstler im Staat, in: *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, hrsg. von

Eugen Blume und Dieter Scholz, Köln 1999, S. 191-200), konsequent weiter und steht vor dem Abschluß einer umfassenden Darstellung zu Max Beckmann in der Weimarer Republik und den ersten Jahren der NS-Herrschaft. In ihrem Aufsatz zeigt sie, in welcher Weise der Tourist Beckmann auf das zeitgenössische mondäne Strandleben in Italien mit Bildern wie *Die Barke* (Göpel 253) oder *Der Strand* (Göpel 267) reagierte, dabei selbst vor drastischen sexuellen Konstellationen nicht zurückschreckte und diese z. T. mit politischen Aspekten verschränkte und in einem Bild wie der *Galleria Umberto* (Göpel 247) die Brutalität des italienischen Faschismus reflektierte. Buengers Beitrag zeichnet sich durch eine genaue historische Situierung ohne grundlegende Neubewertungen aus.

Der Vergleich von Max Beckmann und Gottfried Benn, den *Claudia Kempfer* in ihrer Bochumer Dissertation vornimmt, erfolgt auf ähnlicher Grundlage wie Buengers Parallelisierung von Beckmann und Worringer. Auch Benn und Beckmann lernten sich wohl niemals persönlich kennen, und doch lassen sich einige Parallelen aufzeigen, die den Ansatz eines solchen Vergleichs und seine Durchführung rechtfertigen. Buenger wie Kempfer machen plausibel, daß Beckmann vor dem politischen Horizont seiner Zeit betrachtet werden muß, auch wenn seine Bilder nie vollständig mit der Zeitgeschichte verschmelzen. Kempfers zentrale Themen sind die Haltung des Künstlers und des Schriftstellers zum Ersten Weltkrieg, die Einordnung in die expressionistische Bewegung, die Profilierung von Nietzsche als weltanschauliche Referenzfigur für beide – Beckmanns Interesse verschiebt sich nach dem Ersten Weltkrieg zu Arthur Schopenhauer – und die Konturierung der Weltbilder von Beckmann und Benn sowie schließlich beider Reaktion auf den aufkommenden Nationalsozialismus und die Entwicklung ihrer Kunst in den 1930er Jahren. Dabei liefert die Autorin keine zusammenhängende Darstellung, vielmehr werden die zahlreichen Einzelwerkana-

lysen zu Texten und Gemälden parallelgeführt und die Ergebnisse in Zusammenfassungen schlüssig aufeinander bezogen.

Mit ihrer komparatistischen Fragestellung greift Kempfer ein bereits 1984 von Hans Belting genanntes Desiderat auf. Die methodische Herangehensweise – von der die Verfasserin selbst in überzogener Weise meint, sie sei in der Beckmannforschung »bislang nicht zum eigentlichen Thema erhoben worden« (Kempfer 2003, S. 23) – überzeugt auch angesichts der disparaten Quellen, wenn die Autorin den zeitgeschichtlichen Hintergrund mit der weltanschaulichen Position und dem Werk der beiden Künstler verbindet. Die Darstellung selbst aber leidet darunter, daß Kempfer sich ausgesprochen stark an den primären Quellen orientiert und über weitere Strecken auf eine wirkliche Diskussion der Forschungsliteratur verzichtet. Ihr gelingt so zwar eine insgesamt gut lesbare Darstellung, sie argumentiert aber zugleich nicht immer auf der Höhe der Forschung. Problematisch ist z. B. die Annahme, daß es sich bei Benn und Beckmann um einzelgängerische Expressionisten handele (S. 16), wenn man das für Beckmanns Beurteilung ungeeignete literaturwissenschaftliche Konstrukt eines expressionistischen Jahrzehnts zwischen 1910 und 1920 zugrundelegt und Buengers berechtigten Hinweis auf die Distanz Beckmanns zum Expressionismus außer Acht läßt (vgl. Buenger 2002, S. 141f.). Mit Blick auf die Ergebnisse der Studie für Beckmann läßt sich festhalten, daß Kempfer seine anfängliche Kriegsbegeisterung – die richtig beobachtet wird, aber auch gebrochen erscheint, was die Autorin ausblendet – pointiert benennt und auch die weitgehend fehlende Kommentierung der revolutionären Phase 1918/19 mit Recht herausstellt (vgl. Kempfer 2003, S. 65). Allerdings hätte sie auf der Ebene der Kunst sowohl in der Malerei als auch in der Graphik fündig werden können, was den primär textbasierten Zugriff hinsichtlich seines Erkenntniswertes etwas relativiert. Der genauere Blick auf die Kunst hätte auch

davor bewahren können, Beckmann vor-schnell einer mitleidenden »expressionistischen Nachkriegsgeneration« (S. 117) zuzuschlagen, wo Beckmann sich doch schon klar eines eher neusachlichen Stildioms bedient und den Begriff der Sachlichkeit bereits 1912 und verändert 1918 postuliert. Weitere Einzelkritik könnte angebracht werden: etwa wenn die Autorin Beckmanns Text *Der Künstler im Staat* fälschlich in die Endphase der Weimarer Republik versetzt (S. 244) und die profunde Einbettung des Textes ins Umfeld der sog. »Konservativen Revolution«, die Barbara C. Buenger bereits 1999 vorgenommen hat, ignoriert.

Die Leistung von Kempfers Studie besteht weniger in neuen Erkenntnissen zur Kunst Beckmanns, gerade die Bildanalysen enttäuschen in dieser Hinsicht. Ja, man kann ihr den Vorwurf nicht ersparen, hinter die einschlägige Forschung zurückzufallen. Ihre Leistung besteht vielmehr in einem systematischen, abgegrenzten Vergleich von Beckmann und Binn, der angesichts identischer zeitgeschichtlicher Erfahrungen und vergleichbarer weltanschaulicher Dispositionen auch eine Nähe in der künstlerischen Bewältigung der Gegenwart herauspräpariert.

Der schön gestaltete, mit vorzüglichen Abbildungen versehene Katalog zur *Beckmann-Ausstellung 2006* im Paul Klee Zentrum Bern (ein Ort, der angesichts der offenkundigen Differenzen in den künstlerischen Konzepten Beckmanns und Klees zuerst einmal überraschen mag) gibt einen einigermaßen repräsentativen Überblick über Beckmanns Schaffen und zentrale Motive seiner Malerei seit dem Ersten Weltkrieg. Aufsätze von Cornelia Homburg, Reinhard Spieler, Barbara Stehlé-Akhtar und Sean Rainbird – der an der Beckmann-Retrospektive in London, New York und Paris 2002/03 mitarbeitete (vgl. Kat. *Max Beckmann*, ed. by Sean Rainbird, Tate Modern, London, und The Museum of Modern Art, New York, 2003 und den umfangreichen, von der englischen Fassung

abweichenden Kat. *Beckmann*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 2002) – liefern Überblicke über den sog. »Zirkus Beckmann«, seine Thematisierung der Musik, sein Verhältnis zu den Frauen und die Situation des Künstlers im Exil. Vor allem aber *Tilman Osterwolds* einführender Aufsatz, der das schwierige Unterfangen wagt, Beckmann und Klee miteinander zu vergleichen, ist hervorzuheben (vgl. Kat. Beckmann 2006, S. 11-24): Es tut wohl, einen »Nicht-Experten«, dafür aber überaus sensiblen Spezialisten für die Malerei der klassischen Moderne und Zwischenkriegszeit zum Werk Beckmanns zu vernehmen.

Osterwold nähert sich Beckmanns, aber eben auch Klees Kunst über das Konzept des Traumes, das bei beiden nicht unterschiedlicher hätte ausfallen können: »Beckmanns Bilder produzieren, reflektieren und erfinden ‚Träume‘ deren Inszenierung gleichzeitig realistisch und artifiziell, individuell und objektiviert angelegt ist. Beckmanns ‚Träume in den Bildern‘ greifen fordernd, herausfordernd, unruhestiftend, subversiv und anarchisch in das gesellschaftlich akzeptierte und normierte Gleichgewicht der Kräfte ein: Bildwelten, die den gestörten Balancen und labilen Ordnungssystemen der Außenwelt mit ihrer eigenwilligen, innovativen, konzeptionellen Kraft begegnen. Es sind die Irritationen der Träume, ‚die unwirklich wirklichen Dinge‘, deren bildhafte Realismen und Brechungen die Ungesicherheit einer kreativen menschlichen Existenz zum Inhalt haben« (S. 11). Für Klee und Beckmann ist der Traum die »Inkarnation ihrer künstlerischen Welten« (S. 12), das ist der Berührungspunkt der beiden unterschiedlichen künstlerischen Temperamente, nur richten sich Beckmanns Bilder zum Teil konfrontativ, ja aggressiv auf die Realität, während Klee diese mit den Worten Osterwolds »nach innen transzendiert«.

Anschaulich beschreibt und deutet Osterwold die komplexen Bilderfindungen Beckmanns mit ihren »dissonante(n) und nicht harmonisierte(n) Raumebenen und verzerrten Schichtungen« als Reflexionen einer menschlichen Bewußtseinskrise – an späterer Stelle spricht er ganz zu Recht vom »künstlerische(n) Individuum im Spiegel epochaler Krise und Perspektivlosigkeit« (S. 21) –, die spätestens seit dem Ersten Weltkrieg weite Teile der Gesellschaft affizierte. Und so kann er für Klee und Beckmann bei allen Unterschieden zu Recht einen gemeinsamen Ausdruckswillen konstatieren, »der Härten, Widersprüchlichkeiten und Zwispaltigkeiten im Erscheinungsbild des Menschen bildlich konkretisiert und aushält« (S. 15).

Dieser gedanklich reiche Aufsatz kann im Rahmen eines Ausstellungskataloges vieles nur andeuten – etwa die Adaption von filmischen Techniken in Beckmanns Malerei (vgl. S. 23) –, sei aber als einfühlsame, unverstellte Auseinandersetzung und Annäherung an Beckmanns Werk empfohlen.

Ein wichtiger, wenn auch nicht an Picasso oder Braque heranreichender künstlerischer Bezugspunkt Beckmanns in den 1920er Jahren war das Werk Fernand Légers. Das *Köln Museum Ludwig* hat dieser künstlerischen Konstellation der Zwischenkriegszeit 2005 eine Ausstellung gewidmet, deren begleitender Katalog einige überzeugende Gegenüberstellungen vor Augen führt – das war in der Ausstellung, die unfreiwillig auch die Grenzen des Vergleichs aufzeigte, aufgrund verweigerter Leihgaben teilweise ein schmerzhaft spürbarer Mangel. Die drei Katalogessays können zwar keinen persönlichen Kontakt der beiden Künstler nachweisen, aber es lassen sich mögliche biographische Kontaktpunkte und die sichere wechselseitige Kenntnis des Werkes über die gemeinsamen Kunsthändler Alfred Flechtheim, I. B. Neumann und Curt Valentin sowie Strukturähnlichkeiten der Werke herausarbeiten, die – nach der grundlegenden Züricher Ausstellung *Beckmann und Paris* von 1998/99, die im Katalog jedoch nicht gewürdigt wird –, einen weiteren Beitrag zur notwendigen internationalen Kontextualisierung Beckmanns bedeuten.

Siegfried Gohr beleuchtet in seinem Beitrag mögliche Begegnungspunkte der beiden

Künstler und auffällige Parallelen in Karriere und Bildkonzepten. Stichworte sind dabei – trotz aller von Gohr selbst benannten Unterschiede – die gemeinsame, sie von Picasso und Braque unterscheidende Faszination durch die moderne Großstadt, die Rezeption Henri Rousseaus als Vehikel einer Kompensation der bildzersetzenden Konsequenzen des Kubismus und des Versuchs einer Neubegründung der Malerei, das der Kunst zugeschriebene Ethos und schließlich die Konzeption der Malerei im Sinne einer öffentlich wirksamen Kunst. Auch Stephan Diederich konstatiert in seinem Beitrag auffällige Motivähnlichkeiten und formale Entsprechungen wie den gemeinsamen schwarzen Kontur, ausschnitthafte, räumlich gestaffelte Bildkompositionen oder eine oftmals formatbeherrschende Körperlichkeit der dargestellten Figuren (vgl. Kat. Beckmann/Léger 2005, S. 56). Die Differenz der Weltbilder, Légers primär formales Interesse und Beckmanns sinnsuggestierende Bildhermetik, gerät dabei freilich etwas aus dem Blick.

Die von Christian Lenz im Auftrag der Max Beckmann Gesellschaft herausgegebenen Hefte des Max Beckmann Archivs haben seit Mitte der 1990er Jahre wesentliche Beiträge zum tieferen Verständnis seiner schwierigen Kunst geliefert. Im letzten Heft, das 2006 erschienen ist, geht *Thomas Noll* einem Desiderat, dem möglichen Einfluß von Blavatskys Schriften auf die Malerei Beckmanns, nach und konzidiert, »daß Beckmann mit keinem zweiten Buch so anhaltend und eindringlich sich auseinandergesetzt hat wie mit dem Hauptwerk der russischen Theosophin« (Noll 2006, S. 45). Zwischen 1934 und 1950 scheint er das umfangreiche Gesamtwerk siebenmal vollständig gelesen zu haben, so daß man Beckmanns prinzipielle Offenheit für ihre Lehre einräumen muß. Welcher Status ihr allerdings bei der Interpretation von Beckmanns Werk zukommt, ist nicht unumstritten. Noll geht von einem geschlossenen Weltbild des Künstlers aus, das sich in Frankfurt, also seit 1915/16 formiert habe und an dem sich

bis zum Ende seines Lebens 1950 nichts Wesentliches mehr geändert habe. Dabei stützt er sich auf Beckmanns späte Selbstaussage gegenüber Benno Reifenberg vom März 1949 und noch spätere Äußerungen des Ehepaars Göpel, die von einem Einfluß der Mystik, Gnosis und ähnlicher Lehren auf Beckmann seit 1918 ausgingen. Auch wenn Noll eine Kenntnis Blavatskys vor 1933/34 nicht ausschließt, so läßt sie sich doch nicht nachweisen, und er kommt zu Recht zu der vorsichtigeren Einschätzung, daß sich bei Beckmann seit der krisenhaften Erfahrung des Ersten Weltkriegs die Auseinandersetzung mit philosophischem, theologischem und eben auch esoterischem Gedankengut nachweisen läßt, die die Rezeption Blavatskys in den frühen 1930er Jahren vorbereitete und zu einer eigenen Positionsbestimmung Beckmanns führte. Vor diesem Hintergrund glaubt Noll einen »innersten Kern von Beckmanns Weltanschauung« herauspräparieren zu können: den »Glaube(n) an eine in Ewigkeit existierende, unzerstörbare Seele, Individualität oder Persönlichkeit« und die »Überzeugung, daß der sichtbare, gegenwärtige Mensch nur als ‚ein schwacher Abglanz‘ seines eigentlichen Selbst, als eine ‚im äußersten Maße unwirkliche (...) Existenz‘ zu gelten habe« (S. 48f).

In zahlreichen Text/Text- und Bild/Text-Vergleichen kann Noll Übereinstimmungen oder doch Annäherungen Beckmanns an Blavatskys Thesen nachweisen und kommt zu der Bewertung, daß Friedrich Wilhelm Fischers bahnbrechender *Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerkes* von 1969 – diese Heidelberger Habilitationsschrift wurde 1972 unter dem Titel *Max Beckmann. Weltbild und Symbol* veröffentlicht – trotz aller von Noll eingeräumten Probleme weiterhin als ‚unbedingt richtiger eingeschlagener Weg‘ der Forschung zu gelten habe (vgl. Noll 2006, S. 67). Dagegen mag man sich freilich wenden, denn auch wenn Noll in vielem vorsichtiger als Fischer und vor allem nur partiell interpretiert und sich also der Grenzen bei seinem Ausdeu-

tungsversuch von Beckmann sehr bewußt ist, kann man die Prämisse seines Ansatzes bezweifeln. Natürlich war Beckmann für die synkretistische Weltanschauung der Blavatsky offen, schließlich hatte sich seine ebenfalls als synkretistisch zu beschreibende Weltanschauung an vielfach gleicher Lektüre gebildet. Insofern kann es auch nicht verwundern, daß Beckmann trotz einiger Vorbehalte häufig zustimmende Randnotizen machte und der Sprachduktus nach mehrmaliger Lektüre in Beckmanns Reden nachweisbar ist.

Beckmanns rätselhafte Bildererfindungen lassen sich aber nicht aus einem konsistenten Weltbild des Künstlers ableiten, auch wenn die nähere Beschäftigung mit Autoren wie Blavatsky, wie Fischer und Noll auf unterschiedliche Weise zeigen, mitunter näheren Aufschluß über Einzelmotive oder gar Einzelwerke liefern kann. Im Gegenteil: Über die bildgenerierenden ästhetischen Strategien Beckmanns kann man damit wenig in Erfahrung bringen. Die immer wieder geänderten Bildtitel, die gerade keinen ikonologischen Bildsinn vermuten lassen, die bis zuletzt vorgenommenen gravierenden Übermalungen und Veränderungen am Bild, die kombinatorischen Bildverfahren sowie das Wiederaufgreifen und Neuformulieren zum Teil Jahrzehnte zurückliegender Bildideen – in Kombination mit der völlig unsystematischen, das Bildermachen regelrecht befeuernden Lektüre, wie sie in den Tagebüchern zum Ausdruck kommt – lassen sich mit dem Konstrukt einer geschlossenen und malerisch konsequent realisierten Weltanschauung nicht erklären. Beckmanns malerische Modernität und auch weltanschauliche Radikalität – es handelt sich um eine Art metaphysischen Voluntarismus, der glauben will, weil es nichts mehr zu glauben gibt, der Sinn suggeriert, wo keiner mehr aufweisbar ist, und der selbstreferentiell einen metaphysisch schauerlich entleerten Raum mit selbstfabrizierten Göttern buchstäblich verstellen will – werden entschärft, wenn man den Bildern wieder einen aus den Schriften zu entleh-

nenden Sinn unterschieben will. Beckmanns Bilder provozieren vielmehr eine unabschließbare Sinnproduktion, die sich aus den Ausführungen Blavatskys als einer Quelle neben anderen speist (vgl. Peters 2005).

Unmittelbar im Zusammenhang mit der Eröffnung der »Ausstellung« *Entartete Kunst* in München 1937 entschlossen sich Max und Mathilde Beckmann endgültig zum Exil. Amsterdam wurde eher durch verhinderte Übersiedlungen nach Paris und in die USA denn aus freien Stücken zum Aufenthalts- und Zufluchtsort für ein ganzes Jahrzehnt, bevor das Ehepaar nach St. Louis übersiedeln konnte. Dieser ungemein produktiven Phase in Beckmanns Schaffen waren kürzlich *Ausstellungen in Amsterdam und München* gewidmet, die von zwei Katalogen begleitet wurden, von denen hier nur der wesentlich umfangreichere der Pinakothek der Moderne in München angesprochen werden soll. *Carla Schulz-Hoffmann* beschreibt in ihrem konzis einführenden, die Vorgeschichte der Emigration reflektierenden Aufsatz die Position Beckmanns seit Mitte der 1920er Jahre: seine zeitweilige Nähe zu Vertretern der sog. »Konservativen Revolution« – von ihr etwas zu verständnisvoll als Versuch der »Wahrung seiner künstlerischen Unabhängigkeit« interpretiert (vgl. Kat. Beckmann 2007/08, S. 14) –, der Versuch, in der anonymen Großstadt Berlin nach 1933 eine Form der Existenz zu finden, und seine zögerliche Haltung, die keineswegs von vornherein ausschloß, am »Dritten Reich« von einer Position der Distanz aus mitzuwirken. Von der Kollaboration eines Erhard Göpel, der trotz seiner Beteiligung am nationalsozialistischen Kunstraub in Amsterdam zum »zweiten Sohn« und »Beschützer« Beckmanns wurde und nach seiner Flucht vor den Alliierten später als gesellschaftlich geachteter Beckmannforscher reüssierte, ist das freilich himmelweit verschieden und Ausdruck einer für Zeitgenossen schwer einzuschätzenden Lage.

*Christian Lenz* hat zum Katalog einen umfangreichen, äußerst informativen Beitrag beige-steuert, der Beckmanns Malerei für den Zeitraum des Amsterdamer Exils untersucht und dabei zahlreichen Einzelaspekten anhand ausgewählter Werke und Gattungen (Landschaft, Stilleben, Selbstporträt) nachgeht. Auf den nicht spezialisierten Leser muß das leider mitunter etwas additiv und fragmenthaft wirken; zudem wird in den Anmerkungen teilweise eine parallele Diskussionsebene eröffnet, die der argumentativen Stringenz und Vertiefung zuliebe im Haupttext besser aufgehoben gewesen wäre. Lenz kommt auf Grund vielfältiger Beobachtungen und Verweise zu der nicht gerade überraschenden Einschätzung, daß das Werk der zehn Amsterdamer Jahre zwar eine Einheit bilde, die aber durch markante Brüche nicht klar konturiert sei (vgl. ebd., S. 93). Diese Einschätzung wird von Beatrice von Bormanns Ausführungen zu den Lebensumständen und Kontakten Beckmanns in Amsterdam flankiert (vgl. auch Kat. Beckmann 2007).

Insgesamt fällt die Bewertung dieser mit fast 440 Seiten gewichtig auftretenden Publikation ambivalent aus. Zum einen werden wichtige künstlerische Aspekte und historische Kontexte erläutert, auch wenn die argumentative Dichte und der Materialreichtum eines Kataloges wie jenes der Münchner Retrospektive von 1984/85 nicht mehr erreicht wird. Zum anderen sind die mitunter nachlässigen Recherchen – etwa was den aktuellen Besitzerstatus von Beckmanns *Selbstbildnis mit Horn* aus dem Jahre 1938 betrifft –, vor allem aber was den inkonsistenten Umgang mit der neueren Forschung angeht, zu kritisieren, was insbesondere bei den Literaturangaben zu den ausgestellten Werken ins Auge fällt. So vergab man in München, zehn Jahre nach der amerikanischen *Beckmann in Exile*-Ausstellung des Guggenheim Museums SoHo (vgl. Kat. *Max Beckmann in Exile*, Guggenheim Museum SoHo, New York 1997/98) leider die Chance, parallel zu einer eindrucksvollen und von

ihrem Anspruch dies eigentlich nahelegenden Ausstellung, ein auf der Höhe der Diskussion stehendes Standardwerk zu einem der zentralen Werkabschnitte in Beckmanns Gesamtwerk zu verfassen, das man ohne Einschränkung empfehlen kann.

Ohne Zweifel die wichtigste Publikation der letzten Jahre zum Werk Max Beckmanns ist das *Werkverzeichnis der Aquarelle und Pastelle*, das als begleitendes Katalogbuch zu Ausstellungen in Frankfurt und Bilbao endlich vorgelegt werden konnte und eine empfindliche Lücke hinsichtlich der Zugänglichkeit des Gesamtwerks des Malers schließt – jetzt fehlt nur noch ein Verzeichnis der Zeichnungen, das Stephan von Wieses Pionierarbeit fortführt (*Max Beckmanns zeichnerisches Werk 1903-1925*, Düsseldorf 1978). Entstanden ist ein gleichermaßen ansprechend gestaltetes, sich auch Laien empfehlendes wie wissenschaftlich äußerst nützlich Buch mit hervorragenden Abbildungen, detaillierten Ausführungen zu Provenienz, Ausstellungsgeschichte und Literatur sowie Quellen bzw. kurzen Werkerläuterungen. Ferner sind Mayen Beckmanns Aussagen zu kursierenden Fälschungen erhellend, an denen man seine eigene »Kennerschaft« erproben oder bilden kann (vgl. Kat. *Beckmann*, Frankfurt/M. 2006, S. 335-346).

Der Band umfaßt einschließlich der aufgenommenen handkolorierten Graphiken insgesamt nur 148 Nummern, enthält aber für das Verständnis von Beckmanns Kunst zentrale Werke, darunter viele bildmäßig ausgearbeitete Blätter, denen sich der einleitende, mitunter etwas additive Essay von Siegfried Gohr widmet. Neben den zahlreichen Einzelwerkbeobachtungen sind seine grundsätzlichen Erwägungen von Interesse, wenn er den Papierarbeiten einen selbständigen Rang und von den Gemälden mitunter stark unterschiedene künstlerische Zielsetzungen attestiert. Dies betrifft vor allem die Pastelle der 2. Hälfte der 1920er Jahre, die zu einer Zeit entstanden, in der sich Beckmann intensiv mit der modernen französischen Kunst auseinandersetzte, die er

zu übertrumpfen und korrigieren gedachte; dies betrifft aber auch die frühen Berliner Jahre um 1933 mit einer kleinen Gruppe aquarellierter, surreal-mythologischer Blätter.

Gohr macht plausibel, daß in den Pastellen der 1920er Jahre ein neues Bildkonzept realisiert wird: »Unabhängig vom Zwang einer komplexen, symbolischen Gestaltung, ermöglichten die großen Pastelle von 1928 eine Reihe von Sondierungen in einem neuen Figurenstil, eine neue Beweglichkeit der plastischen Akzente im Raum und eine Verdichtung der Ikonographie auf einzelne herausgehobene Gesten und Dinge« (Kat. *Beckmann*, Frankfurt/M. 2006, S. 23f.; vgl. etwa WV Nr. 36). Für das Schlüsseljahr 1933 kann Gohr einen gänzlich neuen Umgang mit der Farbe verdeutlichen, der allerdings auch im zeitgleichen Triptychon *Abfahrt* (Göpel 412) zu beobachten ist. Es sind die für die 1920er und 1930er Jahre ange deuteten und an Einzelbeispielen belegten partiellen formalen Differenzen in den unterschiedlichen Gattungen bzw. Techniken, die eine »Ungleichzeitigkeit« und Brüchigkeit in Beckmanns komplexem Werk nahelegen, die einen auch skeptisch gegenüber der Forderung nach einer neuen Dominanz ikonologischer Fragestellungen in der Beckmann-Forschung werden lassen können.

Der keineswegs vollständige Blick auf die zugegeben heterogene jüngere Beckmann-Literatur kann eines verdeutlichen: Einigkeit herrscht hier nicht. Aber vielleicht fordert die Komplexität von Beckmanns Malerei unterschiedliche Zugriffe geradezu heraus, wobei bezweifelt werden muß, daß sich die Bilder eines Tages tatsächlich enträtseln lassen. Wer das aber suggeriert und mit einer methodischen Präferenz erkaufen möchte – und das heißt keineswegs, daß es sich nicht lohnte, weitere Anstrengungen bei der genaueren ikonographischen Analyse, zeitgeschichtlichen Kontextualisierung und ikonologischen Interpretation zu unternehmen –, verfehlt letztlich Beckmanns weltanschaulichen Problemhorizont und seine ästhetischen Strategien als spezifische Antwortversuche auf eine vom Künst-

ler idiosynkratisch wahrgenommene Krisensituation der Moderne in der 1. Hälfte des 20. Jh.s, deren bildmäßige Reflexion den Kern von Beckmanns Modernität ausmacht.

Olaf Peters

Abgekürzt zitierte Literatur:

**Buenger 2002** Barbara C. Buenger, Das Italien Max Beckmanns und Wilhelm Worringers, in: Hannes Böhringer und Beate Söntgen (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, München 2002, S. 141-179.

**Kat. Beckmann/Léger 2005** Ausst.kat. *Max Beckmann Fernand Léger. Unerwartete Begegnungen*, Museum Ludwig Köln 2005, Köln 2005.

**Kat. Beckmann 2006** Ausst.kat. *Max Beckmann. Traum des Lebens*, Zentrum Paul Klee, Bern 2006, Ostfildern-Ruit 2006.

**Kat. Beckmann Aquarelle/Pastelle 2006** Ausst.kat. *Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle*, Schirn Kunsthalle Frankfurt/M. und Guggenheim Museum Bilbao 2006, Köln 2006.

**Kat. Beckmann 2007** Ausst.kat. *Max Beckmann in Amsterdam 1937-1947*, von Beatrice von Bormann, Van Gogh Museum, Amsterdam 2007.

**Kat. Beckmann 2007/08** Ausst.kat. *Max Beckmann. Exil in Amsterdam*, Pinakothek der Moderne, München 2007/08, Ostfildern-Ruit 2007.

**Kempfer 2003** Claudia Kempfer, *Max Beckmann und Gottfried Benn vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs und des beginnenden nationalsozialistischen Regimes. Ein Vergleich*, Phil. Diss. Bochum 2003. <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/metahtml/HSS/Diss/KempferClaudia/diss.pdf>

**Noll 2006** Thomas Noll, Max Beckmann und die »Geheimlehre« der Helena P. Blavatsky, in: *Max Beckmann Beiträge 2004-2005* (= Hefte des Max Beckmann Archivs, 8), München 2006, S. 45-74.

**Peters 2005** Olaf Peters, *Vom schwarzen Seiltänzer. Max Beckmann zwischen Weimarer Republik und Exil*, Berlin 2005 (Habil. Bonn 2004).

**Rebentisch 2003** Dieter Rebentisch, Max Beckmann und Frankfurt am Main, in: *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*, Nr. 69, Frankfurt/M. 2003, S. 127-157.

**Wieg 2005** *Max Beckmann seiner Liebsten. Ein Doppelporträt*, Text von Cornelia Wieg, Briefwechsel zwischen Minna Beckmann-Tube und Max Beckmann, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle und der Staatl. Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005.

**Zeiller 2003** Christiane Zeiller, *Max Beckmann. Die frühen Jahre 1899-1907*, Weimar 2003 (Phil. Diss. München 2001).

## Hundert Jahre Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Überlegungen zur Geschichte und Zukunft

Unser Fach tut sich häufig schwer damit, sich selbst und sein Tun als Teil gesamtgesellschaftlicher Bewegungen zu verstehen bzw. sich überhaupt als geschichtlich bedingt zu begreifen. Der allgemein bevorzugte Typus der Geschichtsschreibung sind die Biographie und ihre Aneinanderreihung zur Heldengalerie großer Künstler; dies gilt gleichermaßen für die Geschichte der Kunstgeschichte. Dieses unkritische Verfahren hemmt die Analyse der Strukturen des Fachs und seiner Probleme, und es hilft nicht, sich zu orientieren. Das zeigt sich auch an der Geschichte des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, der 2008 sein 100jähriges Jubiläum feiert. Sie verdiente eine genauere wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung, die in dieser beschränkten Skizze jedoch nicht geboten werden kann.

Über die Entstehungsumstände des Vereins ist nur wenig bekannt. Zwar war die treibende Kraft der tatkräftige Wilhelm von Bode, seit 1905 Generaldirektor der Berliner Museen und weit darüber hinaus einflussreich. Es ist jedoch falsch, hier nur das Wirken eines Einzelnen bzw. einer Gruppe von Individuen zu sehen. Der Verein konnte nur entstehen, weil ihn seine Gründer der von dem mächtigen Ministerialdirektor Friedrich Althoff vertretenen Bildungs- und Wissenschaftspolitik eingliederten. Auffällig sind die Ähnlichkeiten mit dem unter Althoffs Mitwirkung ein Jahr zuvor gegründeten Werkbund, an der im übrigen einige wichtige Gründungsmitglieder des Vereins beteiligt waren, wie Karl-Ernst Osthaus und Alfred Lichtwark. Hierzu gehört auch die – ebenfalls von Bode betriebene –