

zugrundeliegende Text des Johannes Cassianus (um 360-435) wurde von zahlreichen Autoren immer wieder neu gefaßt und in den Kapitelsälen unermüdlich repetiert. In acht Büchern *Über die Mönchserziehung und über die Heilmittel gegen die acht Hauptlaster* schildert er ausführlich diese Körper und Geist befallenden Versuchungen des Bösen und deren Bekämpfung. Die Mönche von St. Emmeram sahen sich umgeben von gemalten Mitbrüdern, die dem leibhaftigen Teufel gegenüberstehen und seine Anfechtungen parieren. Eine wirksamere Mahnung zur Tugend kann man sich kaum vorstellen! Vor diesen Bildern soll nun das üppige Buffet aufgebaut werden, wie man es in einem Sternehotel erwarten kann, und der Tag mit einem Glas Champagner zu Lachs und Kaviar beginnen. Die fragile Oberfläche der Wand wird die Wohlgerüche einsaugen und im Mikroklima hinter Glasscheiben kondensieren. Ob sich die Gäste wohl bewußt werden, was die Teufel bedeuten? Neben Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung, die durchaus als Geißeln des

modernen Lebens beklagt werden, die Liebe zu Geld und Besitz, Zorn, Ruhmsucht, Hochmut, Unzucht und – Völlerei. Prosit, zum Wohlsein.

Aus romanischer Zeit hat sich in ganz Europa eine Handvoll von Kapitelsälen erhalten, die ihre ursprünglichen Wandmalereien einigermaßen bewahrt haben. Die meisten dienen heute neuen, häufig musealen, kirchlichen oder behördlichen Nutzungen. Fast alle werden der interessierten und zahlenden Öffentlichkeit als wertvolle Zeugnisse der klösterlichen Vergangenheit des jeweiligen Ortes präsentiert, von der Tourismusbranche – die ohne die Sparte Kulturtourismus ein Gutteil des Umsatzes verlieren würde! – vermarktet und in der Forschung gewürdigt. In Regensburg wird der Verlust dieses außerordentlichen Objekts (und weiterer bedeutender Räume und Ausstattungen wie der unmittelbar darüber liegende Bibliothekssaal von Johann Michael Prunner und Cosmas Damian Asam) billigend in Kauf genommen. Protest – nicht Prost!

Heidrun Stein-Kecks

Max-Beckmann und seine Zeit. Aus Anlaß der Amsterdamer/Münchner Ausstellung

Max Beckmann in Amsterdam, 1937-1947. *Amsterdam, Van Gogh Museum, 6. April - 19. August 2007 (Katalog von Beatrice von Bormann. Amsterdam, Van Gogh Museum/Waanders Publishers 2007. 96 S., 75 Abb. € 19,95. ISBN 978-90-400-8383-9; erscheint in Holländisch und Englisch)*

Max Beckmann, Exil in Amsterdam. *München, Pinakothek der Moderne, 13. September 2007 - 6. Januar 2008 (Katalog mit Beiträgen von Carla Schulz-Hoffmann, Christian Lenz und Beatrice von Bormann. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2007. 437 S., 300 Abb. ISBN 978-3-7757-1838-0; erscheint in Deutsch und Englisch)*

Im folgenden werden für Amsterdam die holländische und für München die deutsche Ausgabe zitiert.

Max Beckmann verdeutlicht in einem Brief vom 11. Februar 1938 an seinen New Yorker Kunsthändler Curt Valentin treffend die Intentionen seines künstlerischen Schaffens. Dort

schreibt er über sein Triptychon *Abfahrt* (1932-35): »[...] Abfahrt vom trügerischen Schein des Lebens zu den wesentlichen Dingen an sich, die hinter den Erscheinungen stehen.

Dies bezieht sich aber letzten Endes auf alle meine Bilder. Festzustellen ist nur, daß *Die Abfahrt* kein Tendenzstück ist und sich wohl auf alle Zeiten anwenden läßt.» (Klaus Gallwitz et al. [Hg.]: *Max Beckmann. Briefe. Band III: 1937-1950*, München/Zürich 1996, Brief Nr. 675, S. 29).

Dieses Zitat, dessen Quintessenz Beckmann in anderen Worten häufig wiederholte, ist wesentlich für das Verständnis seines Werkes, denn aus ihm geht klar hervor, daß der Künstler nicht beabsichtigte, die konkrete Wirklichkeit darzustellen, sondern sie zu transzendieren. Obwohl seine Bilder die eigene Zeit reflektieren, wollte er zu davon unabhängigen, allgemeingültigen Aussagen gelangen. Schließlich ist dem Zitat zu entnehmen, daß er keinen politischen Kommentar abgeben wollte, worin er sich grundsätzlich von engagierten Künstlern wie George Grosz unterscheidet. In einem Brief vom 29. Januar 1938 an seinen Freund und Interpreten Stephan Lackner kommt er zu dem Schluß: »Politik ist eine subalterne Angelegenheit, deren Erscheinungsform je nach dem Bedürfnis der Massen dauernd wechselt [...]« (Nr. 674, *ebd.* S. 28). Aus einem Brief an Käthe von Porada vom 30. September 1937 geht hervor, daß ihm die Teilnahme an Protestausstellungen gegen die nationalsozialistische Kunstpolitik deutlich zuwider war. Dies nicht nur wegen ihres politischen Charakters an sich, sondern auch wegen der von ihm erwarteten geringen künstlerischen Qualität der Teilnehmer, von der er Schaden für seine Reputation fürchtete (Nr. 667, *ebd.* S. 22-23). Oben genannte Aspekte außer Acht zu lassen, kann zu Mißverständnissen führen, was die Amsterdamer Ausstellung über Beckmanns Exilperiode illustriert. Die Ausstellung präsentierte Beckmann als »guten Deutschen«, der Stellung gegen den Nationalsozialismus bezog. In seiner stilistischen Entwicklung liege eine versteckte Kritik am Nationalsozialismus: von der direkten, propagandistischen Kunst der Nazis habe er sich distanziert, indem er eine »indirekte Bildsprache« wählte (Kat. Amsterdam 2007, S. 23).

Der niederländische Katalogtext schlägt suggestive Interpretationen vor, wonach Beckmann seine Emigration, den Zweiten Weltkrieg und die Verfolgung der Juden direkt anspreche. Tatsächlich hat der Künstler nur in sehr wenigen Werken explizit auf Krieg und Nationalsozialismus Bezug genommen, vor allem in *Hölle der Vögel* (1939). Bezeichnenderweise gehen alle Katalogautoren ausführlich auf das Gemälde ein, obwohl es in Amsterdam gar nicht zu sehen war.

Über Beckmanns Illustrationen zu Goethes *Faust* heißt es im niederländischen Katalog lediglich, daß diese vor Verweisen auf Kriegsgewalt strotzen: Deutsche Soldaten in Uniformen, brennende Häuser, in Flugzeuge veränderte (mythologische) Sirenen, Landschaften, die von Davidsternen nur so wimmeln und »auf die Leiden der Juden verweisen«. Obwohl die 143 Zeichnungen relativ genaue Darstellungen des *Faust* sind, werden sie schlichtweg auf den Zweiten Weltkrieg reduziert. Im Kapitel »Arbeitsumstände in Amsterdam« werden sie sogar zu Illustrationen von Beckmanns eigenem Leben.

Christian Lenz weist in seinem nuancierten Beitrag im deutschen Katalog zu Recht darauf hin, daß einige Darstellungen des *Faust* sich in der Tat auf die eigene Zeit beziehen und dadurch *auch* angeregt worden sind, aber daß sie für alle Zeiten ihren Sinn erhalten (»Schön und schrecklich wie das Leben.« Die Kunst Max Beckmanns 1937 bis 1947, in: Kat. München 2007, S. 63). Es handle sich eben um »keine antifaschistische Exilkunst politischer Art, die sich leicht moralisierend ummünzen ließe, wenngleich Unheil und Verbrechen der eigenen Zeit in Goethes Worten ihre besondere Aktualität bekommen haben.«

Über *Les Artistes mit Gemüse* (1943) wird im niederländischen Katalog mitgeteilt, daß die »rote Glut« in einem nicht näher zu identifizierenden Rahmen (eines Fensters, Spiegels oder Gemäldes) auf die Brände im Kriege hinweise und das ebenfalls unbestimmbare »Gitterfenster oder Netz« darauf, daß die Darge-

stellten in der Falle sitzen (Kat. Amsterdam 2007, S. 39f.). Bezüglich *Selbstbildnis mit Horn* (1938) gebe Beckmann nicht etwa mit dem Instrument selbst ein Signal oder eine Botschaft ab, sondern gebrauche es vielmehr, um nach Geräuschen aus Deutschland zu lauschen (ebd., S. 46). Gleichzeitig soll Beckmann damit die Verwandtschaft zwischen den Künsten thematisieren. Dem Leser werden häufig unterschiedlichste Interpretationen freibleibend angeboten, die jedoch keine in sich schlüssige Gesamtdeutung ergeben.

Abtransport der Sphinx (1945) verweise durch die komplexe symbolische Bedeutung der rätselhaften Phantasiewesen (die nicht erläutert wird) sowohl auf die Deportation der Juden als auch auf die unsichere Situation Beckmanns. Der Pfeil und das Wort »sortie« im Fenster des *Restaurant Prunier, Paris* (1944) weise nicht nur auf den Ausgang aus dem Restaurant hin, sondern auch im übertragenden Sinne auf den »Ausgang aus dem Krieg« (ebd., S. 66). In einem Atemzug wird die Erklärung hinzugefügt, daß Beckmann versucht habe, der Realität des Krieges zu entfliehen, indem er von ihm favorisierte Orte aus der Vergangenheit malte und diese Gemälde an die Wand hängte. *Der König* (1933/1937) verweise als eine Art Selbstporträt auf die »prekäre Situation« des Künstlers im Exil (ebd., S. 25-26). Das Gemälde kann sich aber nicht auf diese Periode seines Lebens beziehen, da der Künstler eine frühere Fassung des Werkes bereits 1933 fertiggestellt hatte und er Deutschland erst 1937 verließ.

Auffallend ist der unterschiedliche Wortgebrauch der Autoren. Christian Lenz und Carla Schulz-Hoffmann handhaben im deutschen Katalog überwiegend den offenen Begriff der Emigration. Demgegenüber schreibt Beatrice von Bormann (vor allem im niederländischen Katalog) auf tendenziöse Weise immer wieder von Exil und »innerer Emigration«. Exil und Emigration haben nun einmal unterschiedliche Bedeutungen, die sich teilweise überschneiden. Im Gegensatz zur Emigration, die

jede Form der Auswanderung umfassen kann, ist Exil unfreiwillig, ohne die Möglichkeit, jederzeit in das Land der Herkunft zurückkehren zu können.

Es ist ganz und gar nicht evident, daß Beckmann sich bewußt von dem neuen Regime abgewandt und in die »innere Emigration« zurückgezogen haben soll. Er hatte immerhin einflußreiche Gönner unter den Nationalsozialisten. Ferner versuchten anfangs etliche Museumsdirektoren, die Nationalsozialisten vom Belang expressionistischer Kunst zu überzeugen. Carla Schulz-Hoffmann zitiert Beckmanns Briefe von 1930 an seinen Galeristen Günther Franke, worin der Künstler ihn bat, den Nazis nahezulegen, daß er ein wirklich *deutscher* Maler sei, da das noch einmal wichtig für ihn werden könne (»So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum und man befindet sich am wohlsten auf der Insel seiner Seele.« Zwischen Selbstgewißheit, Ironie und Verzweiflung: Max Beckmann 1925 bis 1937, in: Kat. München 2007, S. 19-20). 1934 forderte er Franke dazu auf, keine Ausstellung von seinen Arbeiten zu organisieren, die unnötig Lärm verursache, sondern nur *sehr* diskret ausgewählte Werke auszustellen. Er halte ein langsames, stilles Hineinwachsen in die Zeit für richtiger. Anfangs sah Beckmann nach der Machtübernahme überhaupt keine Notwendigkeit, Deutschland zu verlassen. Als Maler hatte er seiner Meinung nach nichts mit Politik zu tun, ganz gleich ob die Nazis, die Kommunisten oder wer auch immer an der Macht waren (Lenz *ebd.*, S. 97, Anm. 15). Und warum sollte er keinen *modus vivendi* mit dem neuen Regime finden? Die meisten Deutschen erkannten zu diesem Zeitpunkt noch nicht, was zu erwarten war, auch wenn die Entwicklungen der Folgezeit im Nachhinein selbstverständlich erscheinen.

Der niederländische Katalog bezeichnet es als »aufschlußreich«, daß der Künstler am Anfang seiner »inneren Emigration« die Form des Triptychons gewählt habe (*Abfahrt*

begann er 1932). Seine »innere Emigration« wird also bereits auf die Periode vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 projiziert, notabene fünf Jahre vor Beckmanns Emigration 1937.

Bis zur *Entarteten-Kunst*-Ausstellung in München 1937 ist Beckmanns künstlerische Position in Deutschland nicht eindeutig zu bestimmen. Wie vielen anderen modernen Künstlern wurde ihm zwar 1933 an der Frankfurter Städelschule gekündigt, er konnte aber weiterhin seine Malerei ausüben und sein Werk verkaufen. Auch bewunderten ihn prominente Nationalsozialisten. Sein Werk war noch, wenn auch eingeschränkt, in wichtigen Museen und Galerien zu sehen. Die Münchner Ausstellung führte aber deutlich vor Augen, wie die kulturpolitische Zukunft Deutschlands aussehen sollte. Nach den Angriffen der vorangegangenen Jahre auf die moderne Kunst wurde Beckmann sich bewußt, daß ihm künstlerisch eine sehr schwere Zeit bevorstand, und er reiste in die Niederlande, weil hier Familie seiner Frau Mathilde (Quappi) lebte. Seine Emigration war jedoch von der Hoffnung her bestimmt, seine Karriere im Kunstzentrum Paris fortsetzen zu können. In der 1. Hälfte der 30er Jahre konnte er dort immerhin einige Erfolge verzeichnen. Er hielt sich häufig in Paris auf, wurde aber vom Ausbruch des Krieges überrascht, weshalb er bis 1947 in Amsterdam bleiben mußte.

Beatrice von Bormanns Annahme, daß Museumsdirektoren wie Willem Sandberg (Stedelijk Museum Amsterdam) nach dem Krieg vornehmlich Interesse für abstrakte Kunst gehabt hätten (Kat. Amsterdam, S. 37), ist mittlerweile widerlegt (G. Langfeld: *Duitse kunst in Nederland. Verzamelen, tentoonstellen, kritieken. 1919-1964*, Zwolle/Den Haag 2004; Caroline Roodenburg-Schadd: *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum 1945-1962*, Amsterdam 2004). Auch ist ihre Behauptung im deutschen Katalog, Sandberg habe Beckmanns Werk als »zu deutsch« emp-

funden, unrichtig (Kat. München 2007, S. 120 mit irreführendem Hinweis auf Langfeld 2004). Sandberg zählte im Gegenteil gerade zu denjenigen, die schon bald nach 1945 nach Deutschland reisten, um Kontakte mit Kollegen zu knüpfen und sich für den Aufbau der Demokratie einzusetzen. 1948 kaufte er das erste Gemälde von Ernst Ludwig Kirchner an und baute bis zum Ende seines Direktorats, Anfang der 60er Jahre, eine Kunstsammlung um die Künstlergruppen Brücke und Blauer Reiter auf. Die anderen niederländischen Museen verfolgten in dieser Periode ähnliche internationale Sammel- und Ausstellungsstrategien, wobei gerade der deutsche Expressionismus einen Schwerpunkt ihrer Aktivitäten bildete. Die Aussage, daß Beckmann keine Anerkennung erhalten habe, weil nach dem Krieg eine Abneigung gegen alles geherrscht habe, was deutsch war, stimmt also nicht mit der Wirklichkeit überein.

Die meisten wichtigen niederländischen Museen moderner Kunst haben nach dem Krieg jeweils ein Gemälde Beckmanns erworben (abgesehen von graphischen Arbeiten und Leihgaben). Die Frage ist durchaus berechtigt, warum Direktoren damals nicht mehr ankauften. Doch wenn man sich aus heutiger Perspektive auch mehr Erwerbungen wünschen würde, so sind Art und Anzahl der Werke Beckmanns innerhalb der Sammelgeschichte durchaus nachvollziehbar. Auch sollten die damaligen Ankaufetats mitbedacht werden. So belief sich der gesamte Etat des Stedelijk Museum Amsterdam 1945 auf f 5.000, 1946 auf f 10.000, 1947 auf f 25.000, 1948 auf f 30.000, 1949 auf f 20.000. Das Stedelijk Museum erwarb *Doppelbildnis. Max Beckmann und Quappi* (1941) 1945 für f 6.000 (zu den damaligen Sammelstrategien: Langfeld 2004). Nicht wahrgenommene Chancen im Nachhinein als Vorwurf zu formulieren, stellt die Möglichkeit, die damalige Situation und Prozesse in der verändernden Wertschätzung für Kunst zu verstehen. Die Erwerbungen bis um 1955 veranschaulichen nicht

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 Bauhäusler 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.