

KUNST'CHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

4. Jahrgang

November 1951

Heft 11

ZUR MAX-BECKMANN-GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN UND BERLIN

Max Beckmanns Weggang aus Berlin (1937), seine Niederlassung in Amsterdam und seine Übersiedlung nach Nordamerika (1947) haben zur Folge gehabt, daß sich der weitaus größte Teil seiner zwischen 1937 und 1950 entstandenen Gemälde heute in den Gastländern, vornehmlich in den Vereinigten Staaten befindet. Der deutsche Besitz, hauptsächlich Privatbesitz, der für die Zeit vor 1937 sehr ergiebig ist, konnte zwar 1940—1944 (während der Besetzung Hollands) noch eine Anzahl bedeutender Bilder erwerben, doch verfügt er — einstweilen — über kaum ein Werk der sechs letzten Lebensjahre. So war Ludwig Grote bei der Vorbereitung der Gedächtnisausstellung in München auf die Hilfe des Auslandes angewiesen. Sie ist ihm von Sammlern und Museen reichlich gewährt worden. Ihr besonders verdanken wir, daß die Münchener Schau uns zum ersten Male eine umfassende Vorstellung von dem Werk des großen Künstlers gegeben hat.

Ihr Eindruck war überwältigend. Sowohl die einzelnen Bilder wie die Leistung im ganzen, der machtvolle Aufstieg seit 1918, die herrliche Entfaltung auf erreichter Höhe (seit 1934) und die bis ans Ende unerschöpfliche, ja immer fülliger werdende Kraft, dies alles stimmte zu hoher Bewunderung. Dabei — so mußte man sich sagen — war hier mit der stattlichen Menge von 170 Gemälden nur ein knappes Viertel des gesamten Malerwerkes ausgestellt, war die Mehrzahl der Triptychen sowie eine Reihe wichtiger Bilder fortgeblieben und die Produktion der Jahre seit 1937 durchschnittlich nicht einmal zu einem Zehntel vertreten; aber es war genug, um inne zu werden, daß auch mit dieser großartigen Schau erst ein Anfang in der Kenntnis und Erforschung der Kunst Max Beckmanns gemacht worden ist. Eben darin aber besteht ihr Verdienst. Sie hat viele Fragen gestellt, ein Fundament für künftige Arbeit gelegt und auf eine Beckmann-Monographie als ihr erstrebenswertes Ziel hingewiesen. Man möchte wünschen, daß die deutsche Wissenschaft diese lohnende Aufgabe von verschiedenen Seiten her angreift und sich nicht durch die französische und amerikanische beschämen läßt, die der Kunst unseres Jahrhunderts aufgeschlossen gegenüberstehen.

Die Anordnung der Bilder in München führte von den spätesten zu den frühen zurück, wenn auch nicht immer streng der Chronologie folgend; das mochte den Vorteil haben, daß der Betrachter für seinen Gang gleich eine Vorstellung von B.'s Stärke mitbekam. Aber erst wer den umgekehrten Weg einschlug, wurde mit Erstaunen des wachsenden Stromes gewahr, als welcher sich die Entwicklung des Malers zeigt. Sie drängt schnell, sicher und mächtig voran, ohne Verweilen, ohne Beirung, wo sie einen „Einfluß“ erfährt, von Stufe zu Stufe sich weitend und steigend, unaufhörlich in Wandlung und Erneuerung begriffen, dennoch trotz der Vielfalt dessen, was sie hervorbringt, von nie gefährdeter Einheitlichkeit.

Ihre erste, die impressionistische Periode (1899—1914), deren rund 150 Gemälde (nach dem Verzeichnis bei Reifenberg und Hauenstein) die Grundsicht des B.'schen Werkes sind, war — im Rahmen dieser Schau zu Recht — kaum mehr als angedeutet, die Katalog-Nummern 7, 10, 11, 13 und 17 fehlten, dafür waren das „Bacchanal“ (1909) und die „Landschaft mit blühenden Feldern“ eingefügt. Doch ließen die 16 Bilder dieser Abteilung nicht nur den raschen Aufstieg und die frühe Meisterschaft, sondern in dem Verhältnis zum Impressionismus auch eine gewisse Spannung erkennen. Mochte es Beckmann darum gehen, den Impressionismus psychologisch zu vertiefen, ihn durch Elemente des Jugendstils zu bereichern oder gegen solche Antriebe unverändert festzuhalten, wie immer: man spürte unter der Decke die Abkehr von ihm sich vorbereiten. Andererseits wurde ersichtlich, daß der endgültige Bruch diese Frühzeit keineswegs annulliert, wie es beim ersten Blicke den Anschein hat. Sie wirkt auf mannigfache Weise fort. Beckmanns größere Nähe zur sinnlichen Realität, die ihn von den etwa gleichaltrigen Malern der Brücke unterscheidet, sein gelegentlich saftiger, halb pastoser Farbauftrag, die bekannte Vorliebe für das Schwarz und andere Eigentümlichkeiten mehr dürften ihr Erbe sein. Ohne die Fäden, die von hierher weiterlaufen, hätte B. das reiche Gewebe so vieler Bilder seiner Berliner und Amsterdamer Jahre gewiß nicht zu schaffen vermocht. Die Gefahr besteht, daß wir heute diese Periode in ihrer Bedeutung unterschätzen, obwohl sie die Brunnenstube ist, aus der B.'s fernere Entwicklung hervorbricht. Die Forschung mußte Wert darauf legen, ihre Werke einmal in einer Ausstellung vereinigt zu sehen.

Das Selbstbildnis als Krankenpfleger (1915) markierte den Punkt, von dem ab man die zweite, die Frankfurter Periode rechnen kann. Sie beginnt mit einem tiefen, durch das Kriegserlebnis hervorgerufenen Einschnitt und zeigt B. aus dem Grunde gewandelt. Als hätte er keine impressionistische Vergangenheit gehabt, rückt er nun in die Schar der bereits vom Impressionismus abgeschwenkten Maler ein, ohne in eines anderen Fährte zu treten, und steht bald als ein Selbsteigener in ihrer vordersten Reihe. Wie etwa sein Werdegang verläuft, war an den Bildern der Ausstellung gut abzulesen.

Man erkannte deutlich vier Phasen. Die *erste* (1915—1917; Kat. Nr. 20—29) darf vielleicht als ein schmaler Übergang zwischen den beiden Perioden angesprochen werden; sie währt nur kurz. Ihre Kennzeichen: die Malweise stofflich weich — trotz des Gebrauches von Umrißlinien, ein trübes Grau oder Bleichgelb als vorherrschender Hauptton, darin vereinzelte zueinander in Spannung gesetzte Farben; das Geängstigte, Gequälte des Ausdrucks besonders durch verzogene Formen erzeugt und hinter allem das Können eines gereiften Malers. Die *zweite* Phase (1918—1921, Kat. Nr. 25—30, 32, 34) zeigt unbeschadet dessen, daß die erste weiterwirkt (z. B. in der

umfänglichen Verwendung eines Graus, dem isolierte, zuweilen glühende Farben eingefügt werden), den Charakter der B.'schen Kunst sehr verändert. Die Bildflächen, auch die großen, sind mit vielzähligen Formen gefüllt, diese selbst in scharfe Konturen gefaßt und — in spätgotischer Weise — zu einer komplizierten Bildordnung verflochten, dabei dann mannigfach überschritten und zerstückt. Die seelische Verstörtheit, wie sie für die ersten Nachkriegsjahre bezeichnend war, und eine schonungslose Realistik, die an die „Neue Sachlichkeit“ erinnern könnte, bestimmen den Ausdruck; doch gibt es auch Beweise eines freudigen, unbefangenen Sehens. In der *dritten* Phase (etwa 1922—1927, Kat. Nr. 35—56) vollzieht sich dann — nicht unvorbereitet — eine starke Wendung. Der Maler in B. gewinnt die Oberhand. Der graphische Umriss fällt fort, so daß die Formen ihre Härte, aber nicht ihre Festigkeit verlieren, und die Scheidung zwischen Ton und Farbe wird zugunsten einer einheitlich farbigen Gestaltung aufgegeben. Dazu läßt B. nun die labyrinthische Viel- und Kleinteiligkeit hinter sich, um, obschon die Lust an verwickelten Kompositionen nicht erlischt, die Richtung auf Vereinfachung und Größe zu nehmen. Er tritt kraftbewußt dem Dasein gegenüber. Diese Tendenz wird in der nächstfolgenden, der *vierten* Phase (etwa 1928—1933, Kat. Nr. 57—93), weiter und auf die Höhe geführt, wobei die mehrfach wiederholte Begegnung mit französischer Malerei in Paris (besonders wohl mit Matisse) offenbar von Nutzen ist. Die schwarzen Konturen tauchen wieder auf, allerdings lockerer im Strich und, da die Bilder flächiger werden, weniger dazu bestimmt, die Grenzen der Formen festzulegen, als die Suggestion ihrer Plastik zu erzeugen. Das Entscheidende aber, was diesen Abschnitt als die Bekrönung des vorangehenden, ja als den Gipfel der gesamten zweiten Periode erscheinen läßt, ist die Großheit der Anschauung, die ohne Ausnahme alle Bilder, gleichgültig welchen Themas, die kleinen wie die jetzt häufiger werdenden großen Formate, beherrscht.

Während bis hierher der Werdegang B.'s ein zielstrebigere, in Etappen gegliederter Aufstieg ist, scheinen die nächsten zwölf Jahre mehr dem Ausbau und der Erweiterung der errungenen Position gewidmet zu sein, ein Vorgang, der, wenn er auch im einzelnen kaum zu verfolgen war, den Betrachter nicht weniger als die mitreißende Entwicklung der vorangehenden Periode gefangennahm. B. steht nun im 6. Jahrzehnt seines Lebens, durch die politischen Ereignisse sehr auf sich selbst und nach innen verwiesen. Ohne daß es krampfhafter Anstrengungen oder eines Verschließens der Augen bedürfte, weiß er seine Kunst — anders als nach dem ersten Weltkrieg — von Verdüsterung freizuhalten, und nicht nur das! Nimmt man die Farbe zum Maßstab, so tritt seit etwa 1934) trotz des Ernstes, den namentlich die Selbstbildnisse verraten, eine Aufheiterung ein. Die kühlen und gedämpften Farben, die am Ende der zweiten Periode vorherrschen, werden weithin durch warme und leuchtende ersetzt, besonders durch Goldgrün, Gelb, Orange, Rot, Violett und Lila, die — mannigfach, immer wieder anders verbunden — bisweilen eine gewisse Grelle und Buntheit ergeben mögen, im ganzen aber ein herrliches Aufblühen bewirken. Dazu dann in den Mittelmeerbildern Türkisgrün und Lichtblau von einer strahlenden Helle, derengleichen vordem nicht zu finden war. Mehr denn je auch teilt sich den Farben starke Empfindung und Ergriffenheit mit, kurz, sie zeigen, wie gelöst — bei allen Spannungen — das Kräftepiel der Persönlichkeit ist.

Es sollte beachtet werden, daß von dieser lebensmächtigen Farbigekeit auch jene Gemäldegattung nicht ausgeschlossen wird, der B. — in einer nicht leicht verstehbaren

Bildersprache — seine Erfahrungen mit einer tyrannischen Staatsgewalt, sein Wissen um die Bedrohtheit des menschlichen Daseins anvertraut. Diese — sehr deutsche — Gedankenmalerei gewinnt seit 1935 zunehmend Raum und Bedeutung. Insofern als sie dem unabweisbaren Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit den Verhängnissen unserer Zeit ein Ventil öffnet, mag sie B. mit befähigt haben, des Depressiven immer wieder Herr zu werden. Sie war in charakteristischen Beispielen vertreten (darunter das großartige Blindkuh-Triptychon), doch nicht so, daß die Lösung der ikonographischen Rätsel schon möglich gewesen wäre. Die ganze Provinz harrt noch der Erschließung.

Sehr klar wurde, wieviel Gewicht in dieser Zeit der Landschaftsmalerei zukommt, auch wenn ihr Anteil an der Gesamtproduktion sich wohl nur wenig vergrößert. Die relativ kleine Zahl der ausgestellten Bilder genügte um zu erkennen, daß B. — auf keine besondere Motivwelt eingeschworen — bald hier, bald dort, wie es die Gelegenheit ergibt, von den unterschiedlichen Eindrücken getroffen wird. Jede Jahreszeit, jede Tagesstunde (bezeichnend für ihn die Nachtstücke und Frühmorgenstimmungen!), jedes Wetter spricht ihn an und nicht zum geringsten immer wieder in wechselnden Gestalten der Raum. Vermöge dieser Offenheit, die mit einem Blick für das jeweils Eigentümliche und mit tief erregbarem Naturgefühl verbunden ist, gelingt es ihm, in nur wenigen Bildern einen Reichtum zu bergen, den andere nicht in vielen zusammentragen. Man konnte aus den Landschaften wie aus den vereinzelt Bildnissen ihm nahestehender Menschen ersehen, was dazu beigetragen hat, daß er unter den schwierigsten Verhältnissen sich überlegen und schöpferisch erhielt.

War diese dritte Periode (deren Verlauf noch zu untersuchen wäre) durch ein gelöstes Sich-Ausweiten bestimmt, so steht der letzte Abschnitt im Zeichen einer Kontraktion, deren Gewalt selbst bei Beckmann ohnegleichen ist. Sie setzt 1944/45 ein, als der seit 1933 auf ihm lastende Druck ein Ende nimmt. Ein über alles bisherige Maß hinausgehender Wille zur Größe und Vereinfachung macht sich bemerkbar. So eingeleitet, bildet sich in Amerika ein neuer Stil, der auf äußerste Spannung und straffe Verfestigung der Bildflächen zielt. Dazu und um die manchmal harten, scharfglühenden, dissonierenden Farben zu vereinigen, dienen von allem die — nun sehr breiten — schwarzen Konturen, die — ihren Sinn abermals ändernd — die gleiche Funktion wie die Bleiruten eines Glasgemäldes oder die Stege eines Emails übernehmen. Daß diese Gestaltungsweise, hätte B. länger gelebt, nicht seine letzte geblieben wäre, d. h. daß sie kein Symptom von Willensversteiegenheit oder beginnender Erstarrung, sondern in sich beweglich, den verschiedenen Impulsen gehorsam und wandlungsfähig ist, darüber konnten die in der Ausstellung gezeigten Proben volle Gewißheit geben.

Das vorläufige Schema, das hier von dem Werden des B.'schen Lebenswerkes gegeben wurde, wird noch viel genauer durchzuzeichnen und dabei zu berichtigen sein. Es wäre zu untersuchen, welche Rolle jeweils die Graphik und das Schwarz unter den Farben spielt, in welcher Weise auf ältere Stufen zurückgegriffen, Frühes in Spätem erneuert wird (z. B. das Bestreben, Wirkungen der Glasmalerei zu erzielen); man müßte den Weg verfolgen, den bestimmte Einzelformen und Symbole (z. B. das Motiv des Fensters, Kerzen, Spiegel, Musikinstrumente, Gitter, Käfige usw.) durch die Gemälde nehmen, und man würde erkennen, wie das Gesamtwerk über Einschnitte

hinweg in allen Wandlungen und trotz der stark ausgeprägten Individualität der einzelnen Bilder in sich fest und vielfach verflochten ist.

Wenn dieses Malerwerk auch nicht bahnbrechend und weniger als andere richtungweisend gewirkt haben mag, so dürfte es doch, was die innere Spannweite, die Mannigfaltigkeit und die Wucht des Hervorbringens angeht, das imposanteste in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts sein. Der überwältigende Eindruck, den man in München von ihm empfangt, war nicht nur sinnlicher, ästhetischer Natur; denn unmöglich konnte einem die Charakterkraft entgehen, mit der B. sich gegen die schlimmen Einwirkungen seiner Zeit als unbeugsamer Geist behauptet hat, ja gerade dieses erregte die Teilnahme und verlangte Hochachtung ab. Heinz Köhn.

DIE KREUZIGUNGSDARSTELLUNG VOM LICHTENBERGGRABMAL IN DER KLOSTERKIRCHE ZU LICHTENTAL BEI BADEN-BADEN

(mit 2 Abbildungen)

Im Jahre 1946 wurde in der Klosterkirche der Zisterzienserinnen in Lichtental bei Baden-Baden die Ausmalung der Nischengrabanlage des Grafen Johannes III. von Lichtenberg wiedergefunden, der ausweislich einer Inschrift auf seiner Grabplatte, deren Hebung zum Anlaß dieser Entdeckung wurde, im Jahre 1324 verstarb. Auf der Rückwand der spitzbogigen Wandvertiefung (von 2,84 m Breite, 0,40 m Tiefe und 1,87 m Scheitelhöhe), die vorn von einem Kielbogen gerahmt wird, kam nach Abschlagen des Verputzes eine gemalte Kreuzigungsdarstellung mit Stiftern zum Vorschein, deren hohe Qualität eine Veröffentlichung rechtfertigt. Weder ikonographisch noch hinsichtlich ihrer Komposition bietet die Malerei etwas Außergewöhnliches: denn für die Wiedergabe des sterbenden Erlösers am Kreuz zwischen einer weiblichen Gruppe — nach ihrer späteren Isolierung als „Mariä Ohnmacht“ bezeichnet — und männlichen Assistenzfiguren auf der anderen Seite finden sich mitteleuropäische Beispiele in zeitgenössischen Werken etwa der Kölner Wand- und Tafelmalerei ebenso wie in dem Wandgemälde der Johanniskapelle des Domes zu Brixen und auf der Klosterneuburger Tafel.

Die Lichtentaler Kreuzigung steht vor einem Sternengrund in nicht näher bestimmter Örtlichkeit; sie zeigt heute infolge ihrer Beschädigung — Fehlstellen breiten sich, vom Betrachter aus gesehen, links vom Kreuzesfuß und vom rechten Rand ausgehend fast bis zur Mitte der rechten Hälfte aus — außer den drei Frauen rechts auf der anderen Seite des Kreuzes, den Lieblingsjünger und die Gestalt eines vornehmen jüdischen Mannes. Turbanartige Kopfbedeckung, gekrümmte Nase und ein pelzbesetztes modisches Gewand weisen ihn als solchen aus. Mit Sicherheit dürfen wir einen zweiten Israeliten ergänzen. Der Vorgenannte, mit seinem heute nicht mehr sichtbaren Partner diskutierend, deutet in ausfahrendem Zeigegestus auf die Gestalt des Erlösers. Drei knieende Stifter vervollständigen das Ensemble. Sie gehören — ebenso wie ein einstmals vom Betrachter aus gesehen am rechten Rande des Bildes knieender vierter — zum gräflichen Hause Lichtenberg, das zu gemeinsamem Seelenheil wohl auf Veranlassung der dargestellten weiblichen Mitglieder, die Grabanlage jenes Johannes III., ihres Sohnes und Gatten, mit der Kreuzigungsdarstellung ausschmücken ließ. Mit Sicherheit dürfen wir in der Figur ganz links im Bilde Adelheid von Lichtenberg,