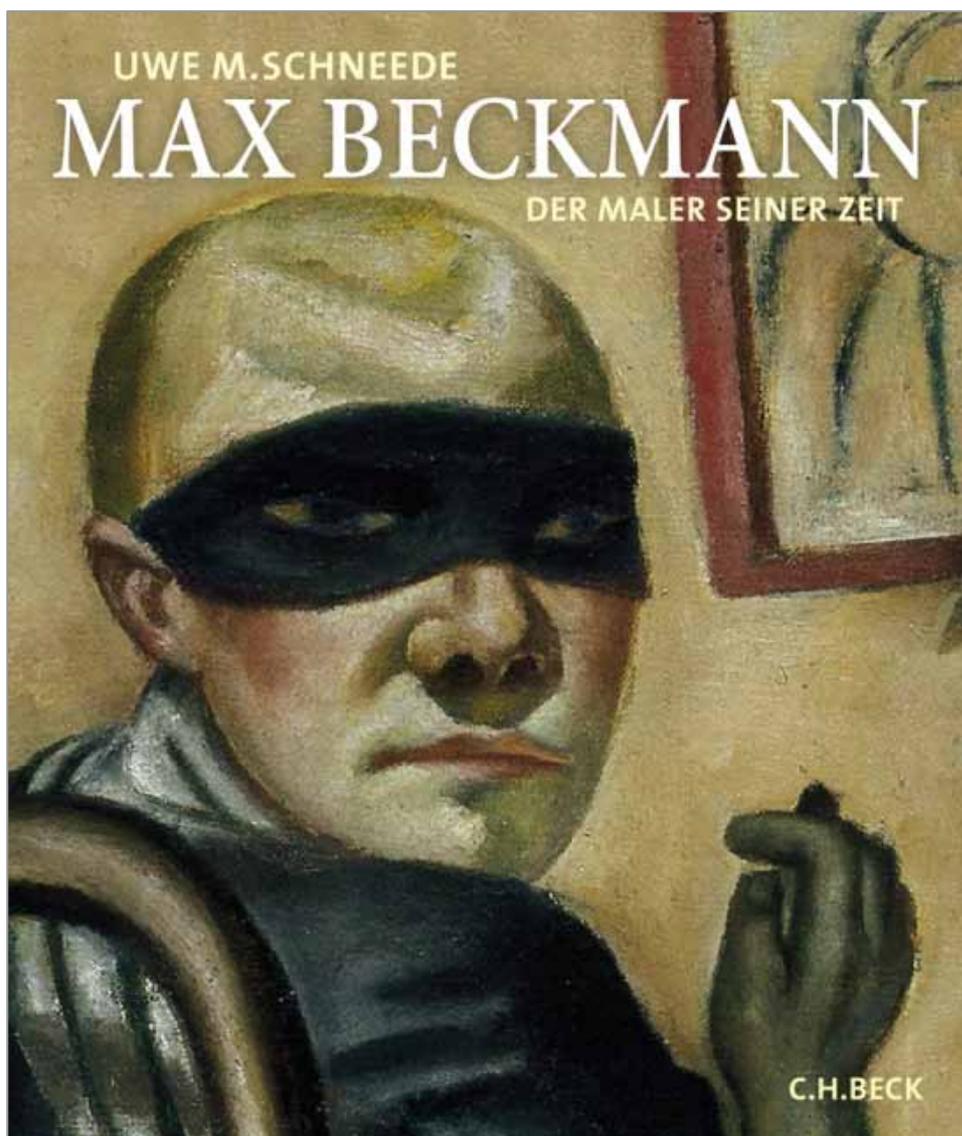


Unverkäufliche Leseprobe



Uwe M. Schneede
Max Beckmann
Der Maler und seine Zeit

302 Seiten, in Leinen
ISBN: 978-3-406-55516-9

Rena
HBS
97

Originaldokument
© Verlag C.H.Beck



Der Einstieg in die Welt der Kunst

Der erste Anlauf mißlang. Die zur Probe verlangte exakte zeichnerische Wiedergabe eines antiken Gipses muß ihn allzusehr gelangweilt haben. Jedenfalls scheiterte der Versuch, an der renommierten Dresdner Kunstakademie in die Welt der Kunst einzusteigen. Noch im Oktober desselben Jahres 1900 aber glückte die Aufnahme in die Großherzoglich Sächsische Kunstschule Weimar. Um dieses Studiums willen hatte der 16jährige, in Leipzig geborene, dann mit der Familie nach Braunschweig übersiedelte Max Beckmann schließlich die Schule vorzeitig verlassen.

Er besuchte ein Jahr lang die obligatorische Antikenklasse, was er im Gegensatz zu vielen Künstlern der Moderne nicht abstoßend und unnötig, sondern durchaus nützlich und fruchtbar fand, und er ging dann zu Frithjof Smith, einem norwegischen Maler, der an der Münchner Akademie ausgebildet worden war und als Nachfolger von Leopold von Kalckreuth die sogenannte Naturklasse leitete.

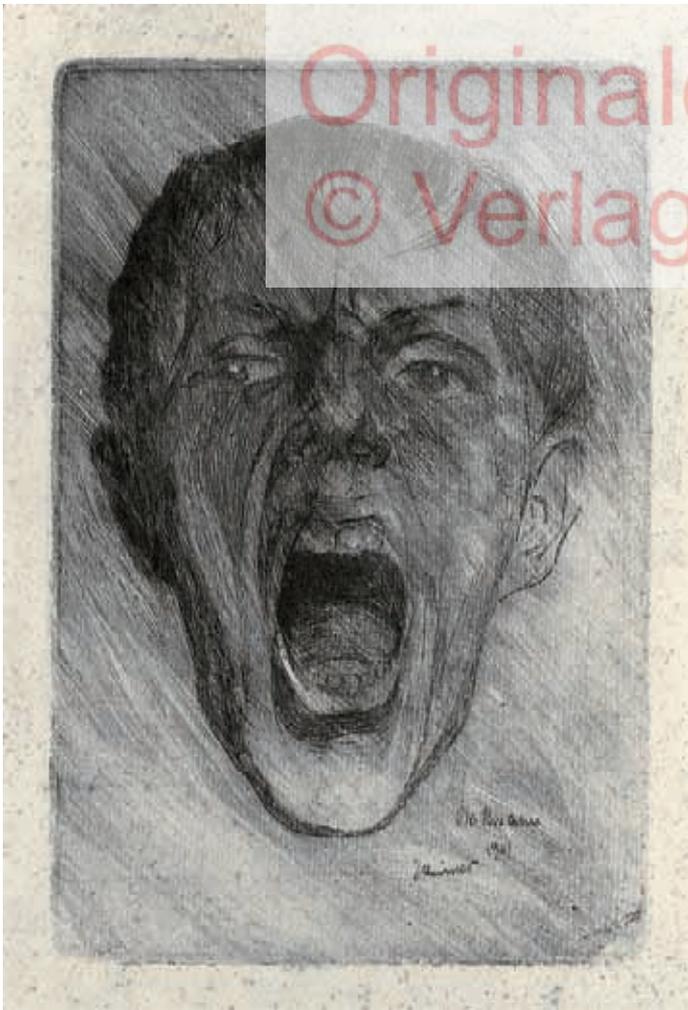
Warum eignete er sich seine Grundlagen statt in Dresden nun in Weimar und nicht in München oder Berlin an? Weimars glanzvolle Zeit schien lange zurückzuliegen. Indes begann die Stadt in diesen Jahren unerwartet, ein eigenes, vom wilhelminisch geprägten Berlin unabhängiges, zeitgenössisches kulturelles Flair zu gewinnen. Als Rektor der Kunstschule modernisierte der Maler Hans Olde das Studium, der bereits berühmte belgische Künstler-Architekt Henry van de Velde, der für den Bereich Kunstgewerbe berufen war, galt als der Reformers schlechthin – dagegen in offiziellen Kreisen als gefährlich revolutionär –, und der kunstbegeisterte Schriftsteller und Sammler Harry Graf Kessler versuchte, im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe (vorübergehend, bis er wegen seines Wagemuts aus der Leitung hinausgedrängt wurde) mit bedeutenden Ausstellungen – etwa von Gauguin, Manet, Cézanne, Monet, Rodin, Signac – aus Weimar ein Zentrum der Moderne zu machen. 1903 wurde dort und nicht in Berlin auf sein Betreiben der unabhängige, noch heute existierende *Deutsche Künstlerbund* gegründet. Man sprach vom Neuen Weimar. Diese Atmosphäre des Aufbruchs in die Moderne dürfte für Beckmanns Entscheidung den Ausschlag gegeben haben.

Selbstbildnis Florenz, 1907

98 x 90 cm

Leihgabe in der Hamburger Kunsthalle

Selbstbewußt und schon zur Karriere entschlossen posiert er vor impressionistischer Kulisse, der 22jährige mit abgebrochenem Kunststudium, doch soeben preisgekrönt mit einem Italienstipendium.



**Selbstbildnis
mit aufgerissenem Mund,**

1901

Radierung 21,8 x 14,3 cm

Man könne, schrieb der Sohn Peter Beckmann, einen Protest gegen das konventionelle Porträt ebenso wie «einen Widerwillen gegen sich selbst» ablesen, oder das Signal: «Ich bin der, der sich durchbeißen wird».

Doch blieb er nicht lange. Im Herbst 1903, vor einem Abschluß, verließ Max Beckmann die Hochschule in Weimar mit dem Ziel Paris.

Wer sich, wo immer er lebte, ein Bild von der modernen Kunst und überhaupt von der Kunst machen wollte, kam um Paris nicht herum: nicht um den Louvre mit den Alten Meistern und das Musée du Luxembourg mit den Werken der Lebenden, nicht um die Salons und Gegen-salons, die Galerien und die Künstlercafés. Dagegen war alles andere Provinz. Was in Berlin noch als das Aller-neueste galt und am heftigsten umstritten war, der Impressionismus, hatte in Paris bereits den Schimmer der Geschichte angenommen. Dagegen erregten Cézanne, Gauguin und die Neoimpressionisten, auch Vuillard und Bonnard die Gemüter. Paris war die äußerste Herausforderung für aufstrebende Künstler. So auch für den 19-jährigen Max Beckmann im Herbst 1903.

Er wußte, was er wollte: ganz und an vorderer Stelle in die Welt der Kunst eindringen. In der Rue Notre-Dame-des-Champs 86, wo zwei Jahre zuvor noch der herausragende amerikanisch-englische Maler James McNeill Whistler gearbeitet hatte und später Fernand Léger einziehen sollte, nahm er ein Atelier, ging gelegentlich hinüber in die Académie Colarossi an der Rue de la Grande Chaumière 10, der ältesten privaten Kunstschule am

Montparnasse, die man als junger ausländischer Künstler auf der Höhe der Zeit besucht haben mußte, und er saß in der Closerie des Lilas am Boulevard du Montparnasse, wo zuvor die Dichter Charles Baudelaire, Paul Verlaine und Alfred Jarry verkehrt hatten, nunmehr Max Jacob und Apollinaire einzogen, wenig später Picasso und seine Freunde folgten; Beckmann beobachtete hier den von ihm bewunderten, eine Generation älteren Edvard Munch.

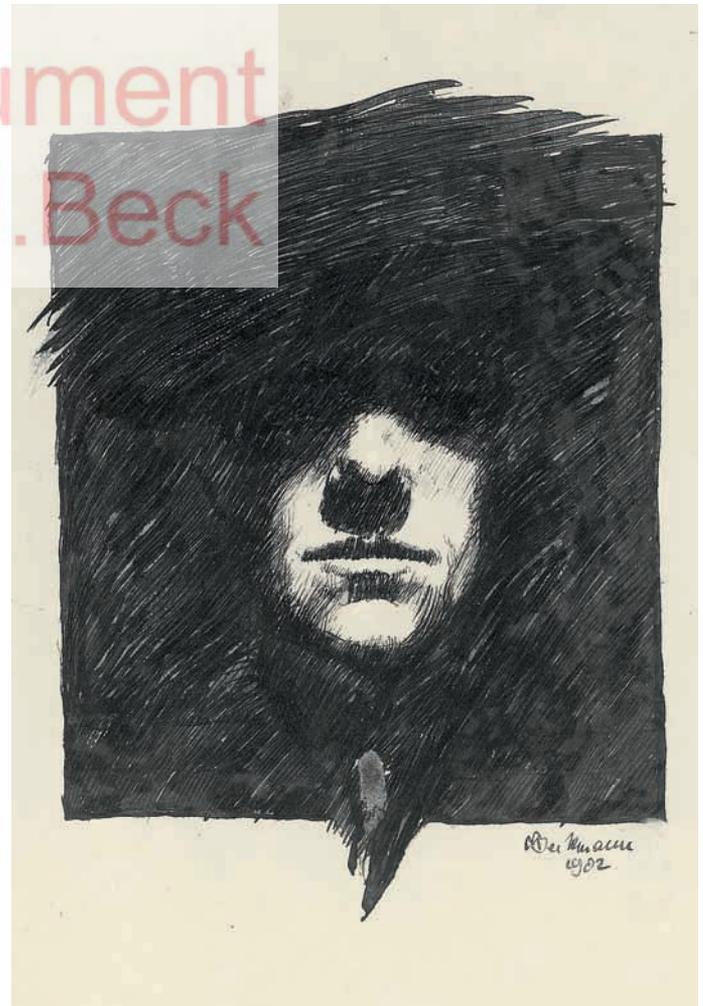
Unter den Malern beschäftigten ihn in Paris und auch in den folgenden Berliner Jahren vor allem Cézanne – im Februar 1904 waren dessen Werke in der Galerie des Collectionneurs zu sehen – und van Gogh, Manet und Whistler. Im Louvre, berichtete er wenig später Caesar Kunwald, könne man von Monet das *Frühstück im Grünen* (1863), *Die Tuilerien* (1876) und den *Bahnhof Saint-Lazare* (1877) sehen, doch hoffe er, Manets *Olympia* (1863) werde ihm, Kunwald, entschieden besser gefallen: «Manet ist Luftreinigend. Purgierend. Manet, Manet et encore une fois ... Ich singe dieses Lied auf Verlangen jedem 1–10mal vor.»¹ Knapper und noch emphatischer führte er den Vierten im Bunde auf: «Whistler !!!!! Whistler !!!!! Whistler !!!!!».² Von ihm könnte ihn vor allem das *Arrangement in Grau und Schwarz Nr. 1. Bildnis der Mutter des Künstlers* von 1872 mit seiner

am Figürlichen entwickelten außerordentlichen Farbkultur im Musée du Luxembourg fasziniert haben; weitere Arbeiten dieses Wegbereiters der Moderne waren im November 1903, wenige Monate nach dessen Tod, im Hôtel Drouot ausgestellt.

Eigentlich stehe er, schrieb Beckmann, zwischen Cézanne und van Gogh, aber daß man ihn nicht mißverstehe, er habe sich keineswegs «aus den Produkten dieser beiden eine eigene Stylart zurecht geschmiedet», sondern er sei logisch zu denselben Erkenntnissen gelangt und wolle «nun aber noch über sie hinaus».³ Direkte Spuren hinterließen diese Eindrücke nicht, doch bestärkten sie ihn in diesem «Ich will nun aber noch über sie hinaus». Was es damit auf sich hat, wird noch zu klären sein.

Im Louvre unter den Alten Meistern war er besonders von Tizian, Rubens und Velázquez beeindruckt. Aus den Tagebüchern und den Briefen erfahren wir zwar nichts über die Gründe für seine Vorlieben, aber just in dem Brief, in dem Beckmann die Bekenntnisse zu diesen Künstlern ablegte, faßte er seine Erfahrungen aus dem Gesehenen und Geschätzten zusammen: Er spüre eine «Sehnsucht nach Tollheiten, nach Narrheiten» und die «Freude selbst an den tiefsten Verirrungen der Menschen, da sie den heißen Wunsch noch immer fühlen lassen, nach dem Neuen, Grau[e]nhaften, gleichbedeutend mit unbekanntem Schönheiten» – und dabei dürfe man nie fertig werden wollen.⁴ Beckmann gewann hier durch die Begegnung mit den Werken der großen Meister ein Bewußtsein von der notwendigen äußersten Konsequenz in der Kunst. Noch vage schwebte ihm als inhaltliches Konzept vor, in die menschlichen Tiefen und das «Grauenhafte» mit ihren «unbekanntem Schönheiten» einzudringen. Aus der Literatur nannte er bezeichnenderweise E. T. A. Hoffmann und Edgar Allan Poe seine Paten.

Was ihm hingegen in Paris fremd blieb, war alles Postimpressionistische. Zwar bewunderte er den klassischen Impressionismus – er wird wenig später angesichts der Ausstellung von Monets Themse-Bildern bei Paul Cassirer in Berlin ausrufen: «So etwas unglaublich schönes. Die raffinierteste Feinheit der Luft und des Lichts mit einem Temperament gesehen. Klassisch».⁵ Doch entwickelte er einen regelrechten Widerwillen gegen die Nachfolger. Bei den *Indépendants* sah er Werke von Paul Signac, auch vom jungen Robert Delaunay, die er sich in die «Rumpelkammer»⁶ wünschte. Sein erstes gewichtiges Werk, die *Jungen Männer am Meer* (Abb. S. 17), sollte er selbst als eine unmittelbare Reaktion auf «die Hochfluth von Impressionistennachahmungen» bezeichnen.⁷



**Selbstbildnis (frontal),
1902**

Kohle auf Papier
19 x 12,5 cm
Staatliche Graphische
Sammlung München

Mal extrovertiert, mal
theatralisch zurückge-
nommen: Auf diesem
Blatt hat sich Beckmann
dargestellt und doch
teils ausgelöscht, sicht-
bar ist er und zugleich
verborgen, begleitet von
effektvollen zeichneri-
schen Ausbrüchen aus
dem schwarzen Rechteck.

«Pünktlich um 1 Uhr Nachts bin ich in meinem Café zu finden, hier Absinth u. stets Café trinkend, mit einem Bart und einem hohen schwarzen Hut. Der letzte Rest des Künstlerums ist in Deutschland geblieben ... Wenn ich nicht im Café oder im Bett bin male ich Bilder von 5,50 × 4 m Größe. Kurzum benehme mich wie es für einen genialen Menschen recht und billig ist.»⁸ Das ist der gerade 20 Jahre alt werdende Max Beckmann in Paris. Genau diese von Ironie gestützte und im selben Moment schon wieder zersetzte Selbstbehauptung wird ihm bleiben. Tatsächlich malte er «ein 2 mal so großes Riesenbild als wie ich später die geachtete Mitwelt mit großen Formaten in Erstaunen und Mißachtung versetzte. Das war ein guter Anfang».⁹ Ein Reiterbild soll es gewesen sein, erhalten ist es nicht, er selbst hat es zerschnitten. Dennoch schien ihm: «Das war ein guter Anfang.»

Trotz allem: «Immer derselbe Trübsinn und gleichzeitig Schaffensdrang. Abschaltungstrieb.»¹⁰ Das ständige Lesen der alten Philosophen und Dichter, das Alleinsein und der Rotwein leiteten ins Grundsätzliche. «Ich habe viel gedacht in letzter Zeit.» Ihm schien nun, alles sei unwesentlich «neben dem einen heißen leidenschaftlichen Wunsche zu leben.»¹¹ Er rief aus: «O kommt doch ihr Erlebnisse. Welcher Art ihr auch seien mögt kommt doch kommt. Ich ersticke ja sonst in meiner eigenen Thatenlosigkeit.»¹² Es wird sich zunächst in seinen Historienbildern zeigen, was es mit diesem Wunsch nach *Leben* und Erlebnis auf sich hatte, und dann wird der Wunsch im Ersten Weltkrieg an der Front auch erfüllt werden: Außerordentliches zu erleben, um Außerordentliches malen zu können. Überhaupt wird das Verlangen nach tiefer Verankerung der Kunst im *Leben* sein ganzes Werk prägen.

Zu Fuß, heißt es plötzlich in einem Brief von Ende März 1904, wolle er durch die Schweiz nach Italien. Er nahm statt dessen weitgehend die Bahn, schleppte sich eher gelangweilt als angeregt und ermuntert durch Burgund und landete endlich am 12. April in Genf, erleichtert und ironisch überrascht: «Zwischen deutschen Komis und Handlungsreisenden erzittert unser Herz in den neuen nie gekannten Gefühlen der Zugehörigkeit, des Heimatbewußtseins. Na also. Deutschland.»¹³

Offenbar zog ihn das Werk Ferdinand Hodlers nach Genf. Ob er Hodler persönlich getroffen hat, wissen wir nicht, er hätte es sicher erwähnt. Was hat er dennoch, womöglich im Atelier, sehen können? Bis 5. März des Jahres waren die großen Werke Hodlers in der *Wiener Secession* gezeigt worden, man hatte ihn dort als herausragenden modernen Monumentalmaler gefeiert. Waren sie schon zurück? Jedenfalls war Beckmann, wie erwähnt, beglückt, bestätigt und herausgefordert: «Was meinen malerischen Styl anbetrifft, so fand ich eben hier in Genf bei Hodler fast alles das wieder was ich mir selbst in ziemlich schwierigen Kämpfen als meine zukünftige Sprache gebildet hatte. Nicht eben angenehm, denn da heißt es also wieder weiter.»¹⁴

Bislang war Max Beckmann, abgesehen von ein paar Landschaften, noch ein Künstler ohne Werk. Während der Reise entstanden nun mehrere Skizzen, aus denen sein erstes kapitales Bild, die *Jungen Männer am Meer*, hervorgehen sollte. Aufschlußreich war das Resümee seines halbjährigen Parisaufenthalts: «Viel Stoff zu meiner Melancholie habe ich gefunden.»¹⁵



Von Genf aus ging es dann doch nicht nach Italien, aber auch nicht zurück nach Weimar, sondern nach einem Umweg über das heimatliche Braunschweig nach Berlin, Atelier in Schöneberg, Eisenacher Straße 103. Dort entstanden die *Jungen Männer am Meer*.

Ein großes Bild habe er sich vorgenommen und sogar «fertig gemalt», schrieb der gerade 21jährige einem Malerfreund im April 1905: «Nakte Jünglinge am Meer». Das Motiv sei eigentlich «etwas conventionell was?» und er selbst nicht gerade sehr begeistert, habe «aber viel gelernt dabei».¹⁶ Damit sollte ein außerordentliches künstlerisches Lebenswerk beginnen und der frühzeitige Einstieg in die Welt der Kunst gewährt werden.

Nackte Jünglinge sind in verschiedenen Stellungen des Stehens und des Hockens vorn am Bildrand aufgereiht. Eine Lücke mit Ausblick auf Strand, Meer und Himmel teilt zwei Gruppen, die rechte scheint eher musisch-kontemplativ gemeint, die linke eher offen, nach außen gewandt, aktiv. In den Körperhaltungen wird das ganze Repertoire von Profil-, Dreiviertel- und Rückenansicht durchgespielt; jeweils zwei Akte sind kontrapostisch einander gegenübergestellt.

Junge Männer am Meer,
1905
 148 x 235 cm
 Kunstsammlungen
 zu Weimar

Während die Expressionisten in Dresden ihre Normen sprengende Farbkraft erarbeiten, orientiert sich Beckmann in Berlin an alten Meistern und klassischer Idealität. Ein Verharrender in Zeiten des Aufbruchs?

Vom statuarischen, klassisch anmutenden Ensemble im Vordergrund, auf dem etwas Lehrhaftes zu lasten scheint, setzt sich die lebensvolle Dynamik der von rechts Hereinstürmenden und spielend Kämpfenden im Mittelgrund ebenso ab wie der kräftig-bewegte Himmel. Diese Spannung zwischen Statuarik und Bewegung ist bildbestimmend, weil die Gestalten im Vordergrund die Bildhöhe kühn ausfüllen, zunächst den hohen Ton bestimmen, den radikalen Bruch mit der Landschaft (es gibt keinen Mittelgrund) markieren – und dann den Blick auf den bewegten, befreienden Hintergrund eröffnen. Nicht alle Details der Körper sind gleichermaßen inspiriert angelegt, aber über weite Strecken herrscht, auch beim Wasser und am Himmel, eine frische cézanneske Malerei vor. Himmel und Meer haben im übrigen etwas Bedrohliches, dunkles Wetter zieht herauf. Damit wird der heiteren Gelassenheit des Vordergrundensembles ein weiterer starker Spannungspol entgegengesetzt.

Man hat angenommen, das Bild mache «das Ausharren in einer problematischen Situation» zum Thema, oder – eher im Gegenteil – die «harmonische Einheit von Mensch und Natur», oder auch: Es sei hier «die innere Befindlichkeit der Dargestellten äußerlich» widergespiegelt.¹⁷ Doch scheint etwas anderes viel wichtiger. Am Original fällt auf, daß dem beobachteten lebensvollen Geschehen im Hintergrund vorn mit den Akten in majestätisch wirkender Untersicht eine abgesonderte – womöglich höhere – Ebene zugefügt ist. Dadurch bildet sich ein dezidiertes Gegenüber von Natur und Geist aus, das so gar nicht dem Zeitgefühl mit Jugendstil, Jugendbewegung und hymnischer Einheit von Mensch und Natur entspricht, das ganz unabhängig ist und sich über die Zeit hinwegzusetzen scheint.

Zugleich signalisiert die damals als antikisch verstandene Nacktheit in klassischen Positionen den Anspruch auf eine den Traditionen verpflichtete Ranghöhe der Malerei. So ist das Bild einerseits unmittelbarer Ausdruck der geistigen Befreiung von zeitbedingten bürgerlichen Normen, und es behauptet andererseits – «etwas conventionell was?» – eine zeitgenössische Klassizität des Bildes, in das Realität und Idealität gleichermaßen Eingang finden.

«Ein sehr starker Widerwille gegen die Hochfluth von Impressionistennachahmungen»¹⁸ habe ihn bei diesem Bild angetrieben, sollte Beckmann 1919 bekennen. Tatsächlich wurde zu dem Versuch ausgeholt, der spätimpressionistischen Beschränkung auf Licht- und Farbphänomene und damit der ikonographischen Entleerung etwas Lebensvolles, auch Gedankliches entgegenzusetzen: Körper, Bewegung, Spannung im Raum, Bedeutung. Dabei knüpfte Beckmann an vorimpressionistische oder impressionismusresistente Verfahren und Motive an, wie auch Ferdinand Hodler es getan hatte. Wenngleich noch wenig auf den späteren Beckmann hinwies, kündigte sich doch ein eigensinniges Werk an.

Woher im einzelnen mag Max Beckmann seine Bildvorstellungen für dieses überraschend auftauchende große Format bezogen haben? Kunsthistoriker haben im Lauf der Zeit die gesamte abendländische Aktmalerei von Signorelli bis Marées und Cézanne bemüht, wobei das arkadische In-sich-Ruhen der hieratischen, kommunikationslosen Figu-



ren bei Puvis de Chavannes, dessen Werke Beckmann in Paris für sich entdeckt hatte, noch am nächsten läge. Vielleicht läßt sich das Feld aber konkreter eingrenzen.

Eine der ersten auf einer Reise von Paris über Genf nach Berlin 1904 entstandenen Skizzen liegt mit dem Ineinanderfließen der Bewegungen und Figuren am Strand, das sich später im Bild überhaupt nicht mehr findet, ganz nah bei Edvard Munch, von dem Beckmann unmittelbar vor seiner Abfahrt aus Paris entsprechende Werke bei den *Indépendants* sehen konnte. Und dann vollzieht sich die für das Bild entscheidende Formverfestigung in den Skizzen des Genfer Tagebuchs: Hodlers Parallelismus lebensgroßer Figuren, Hodlers Klassizität und monumentaler Anspruch, selbst das Freskenhafte seiner Bilder scheinen durch. Wie hatte Beckmann an den Malerfreund Caesar Kunwald geschrieben? «Was meinen malerischen Styl anbetrifft, so fand ich eben hier in Genf bei Hodler fast alles das wieder was ich mir selbst in ziemlich schwierigen Kämpfen als meine zukünftige Sprache gebildet hatte» – als meine *zukünftige* Sprache gebildet hatte.

Hodler mag Beckmann auch wegen seines Eigensinns angezogen haben. Es wird noch davon die Rede sein, daß Beckmann bemüht war, an der aktuellen Kunst vorbei an die Vormoderne anzuknüpfen. Genau das tat auch Hodler, und dafür wurde er damals teils gerühmt, teils gerügt. In einem das Bild von Hodler lange prägenden Aufsatz hob Hans Rosenhagen bereits 1906 in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* als besonderes Qualitätsmerkmal hervor, daß sich Hodler in vollkommenem Gegensatz zur aktuell

Große Bühne, 1905

80 x 159,5 cm

Leihgabe im Museum der bildenden Künste Leipzig

Es könnte sich bei dem Motiv der mächtigen Bühne um das Thema des zivilisatorischen Eingriffs in die Natur handeln, riefte nicht die winzige Figur mit Regenschirm die einsamen romantischen Rückenfiguren Caspar David Friedrichs und Courbets auf.

anerkannten Malerei befände. Hier konnte sich Beckmann bestätigt finden, und zwar nicht nur in bildsprachlichen Fragen, sondern vor allem in der eigensinnigen künstlerischen Grundhaltung.

Beckmanns Bild *Die jungen Männer am Meer* verlangte nach einem angemessenen Auftritt. Anfang Juni 1906 bot die dritte Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes*, die diesmal in Weimar stattfand, eine gute Gelegenheit. Das Echo war erstaunlich. «Das Interessanteste in der Ausstellung», notierte der Direktor des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar, der weltläufige Harry Graf Kessler, sogleich im Tagebuch, sei das Bild «eines ganz jungen Künstlers, der zum ersten Mal ausstellt: Max Beckmann, Nackte Jungen am Strande, Signorellisch und mit Qualitäten von Courbet und Cézanne, aber doch von starker Eigenheit im Rhythmus der Akzente und in der Tonalität, die eine bewundernswerte Einheit hat. Mich Beckmann vorgestellt und ihm gratuliert.» Am nächsten Morgen schon frühstückten die beiden gemeinsam mit dem in Weimar lehrenden Architekten und Entwerfer Henry van de Velde, und wieder einen Tag später fand sich Kessler mit Julius Meier-Graefe in seinem Berliner Atelier ein, was Kessler so kommentierte: «Er neigt offenbar zur Mystik, ist sonst aber offenbar von mittlerer Bourgeoisie, sehr sicher und überlegt in allen seinen Äußerungen, deutsch unter voller Anerkennung der Franzosen, namentlich von Cézanne und Gauguin und Maillol. Er war ein halbes Jahr in Paris und hat offenbar dort viel beobachtet und gelernt.»¹⁹ Julius Meier-Graefe, eine Generation älter als Beckmann, Kunstkritiker, der mit Kessler die Zeitschrift *Pan* betrieben hatte, war zu diesem Zeitpunkt ein viel beachteter vehementer Fürsprecher der neuen Kunst. Er hatte soeben – 1904 – die erste große *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* publiziert. 1919 und 1924 sollte er Texte zu Beckmanns Werk herausbringen.

Kurz darauf sprach der *Deutsche Künstlerbund* dem Maler Max Beckmann den Villa-Romana-Preis zum Aufenthalt in Florenz zu, der Freund Wilhelm von Scholz erörterte das Bild in der renommierten Zeitschrift *Kunst und Künstler*, und das Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar erwarb auf Kesslers Betreiben, jedoch unter dessen Nachfolger Karl Koetschau die *Jungen Männer am Meer*. Das war der erste Auftritt des 22jährigen Malers – und sogleich gelungen. Wilhelm von Scholz hatte indes auch leichte Einwände: Beckmanns Gefahr sei «Form ohne Leben».²⁰ Darum wird es dem Maler künftig gehen: das *Leben* in eine Form, ja das gesteigerte Leben in eine gesteigerte Form zu bringen.