

# Max Beckmann

Autor(en): **Hausenstein, Wilhelm**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **34 (1947)**

Heft 5

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-27003>

## **Nutzungsbedingungen**

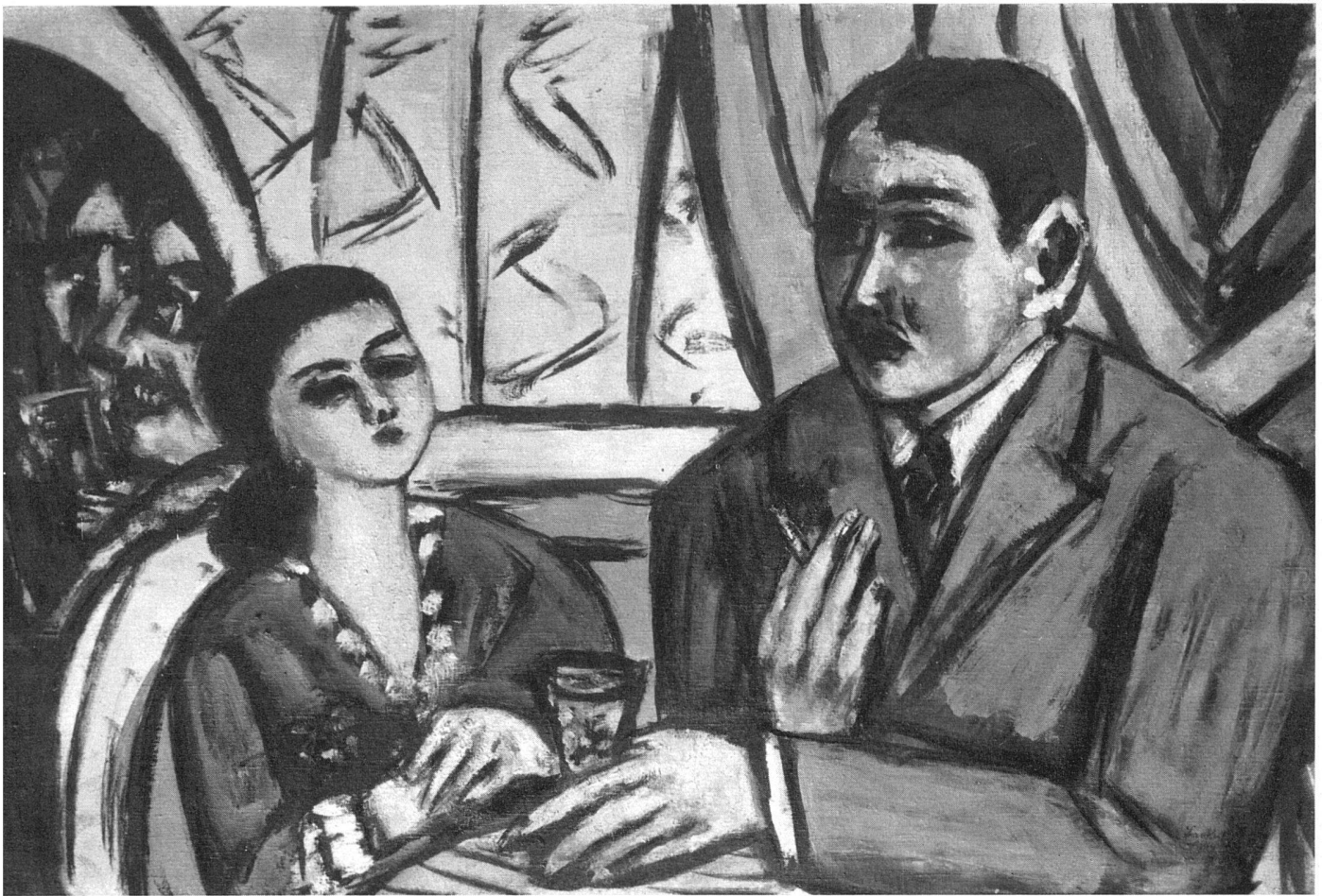
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Max Beckmann *Artistenbar*, 1944 Galerie Paul Cassirer, Amsterdam

## MAX BECKMANN

Von Wilhelm Hausenstein

*Ansprache, gehalten am 21. Juni 1946 zur Eröffnung einer Ausstellung von 113 Bildern und Blättern  
in der Galerie Günther Franke (Villa Stuck) zu München*

Herr Günther Franke hat mich vor die nicht eben bequeme Aufgabe gestellt, im Verlauf einer halben Stunde die Gestalt des Malers, von dessen Werk wir hier so nachdrücklich umschlossen sind, deuten zu helfen. Ich versuche es und denke mir den Betrachter, der unvorbereitet vor diese Bilder träte. Es ist wahrscheinlich, daß er erschreckt fragen würde:

Sieht so die Welt aus?

Dem Frager würde ich antworten müssen:

Ja, so sieht sie aus – die Welt von heute, sie, die vom heutigen Menschen her bestimmt ist, die Welt, die diese beiden Kriege erlebte und zwischen ihnen lag: gleichviel, ob ihr Bild hier nun «Café» genannt ist, «Tanzbar in Baden-Baden», «Damenkapelle», «Traum», «Odysseus und Kalypso», oder «Fastnacht», oder «Perseus».

Ist es notwendig, an all die Deformation, an all die Defiguration, die in dem vergangenen Menschenalter über uns gekommen ist, eigens zu erinnern? Muß ausgesprochen werden, daß seit vielen Geschlechtern, vollends aber im Gang der letzten Generation, von Antlitz und Auftritt des Menschen beinahe alles abgefallen ist, was man das Schöpfungsmäßige nennen durfte? Fast alles, was der Erscheinung des Menschen den Ruhm der Ebenbildlichkeit zum Creator mundi hin verliehen hat? In der Tat, es sieht so aus, als ob man davon besonders reden müsse. Wir haben die ungeheuerliche Abwandlung, die sich mit uns begeben hat, ja wohl nicht wahrgenommen, und zwar gerade deshalb, weil wir uns mitten in der Entwicklung befanden, so daß wir die Veränderung und ihre Tragweite nicht merken konnten. Ein wahrer Erkennender wie Max Picard, als theologisch bestimmter Philosoph allerdings von einer errettend normativen Gesinnung getragen – Picard

begriff die unheimliche Peripetie, als er die Bücher über «Den letzten Menschen» und über «Das Menschen-gesicht» schrieb. Aber auch der Maler, von dem die Bilder an diesen Wänden herrühren, ein großer Maler, wie ich zu wissen meine, – auch dieser hat zum wenigsten erblickt, was ist. Er stand im archimedischen Punkt, als er den Pinsel und Stift ergriffen, um hervorzubringen, was wir hier um uns sehen. Wir wollen das Wort nicht vermeiden: er hat der Katastrophe des modernen Menschen und der von diesem her bestimmten Welt ins Antlitz geschaut. In des Wortes unmittelbarstem Sinne hat er «gewahrt», was mit dem modernen Menschen und mit dessen Welt geschehen ist. Er hat getan, was allezeit die Aufgabe gerade des bildenden Künstlers bleibt: er hat die menschliche Realität besiegelt, die er vorfand. Genauer: er hat den Inhalt seiner höchst gegenständlichen, höchst tatsächlichen Wahrnehmung mit einer Kraft konzentriert, die man, cum grano salis, als titanisch bezeichnen darf.

Jener erschrockene Beschauer, von dem ich eingangs sprach, würde seinerseits beharren:

Wie denn – es ist doch gar nicht wahr, daß Menschen so aussehen, wie sie hier gemalt sind – und wenn es Menschen oder menschliche Situationen geben sollte, die so aussehen, dann haben doch wenigstens die Bäume, die Blumen, Landschaft und Himmel ein anderes Gesicht?

Ich würde wiederum entgegnen:

Freilich, so sehen Menschen und Dinge unmittelbar nicht aus, oder wenigstens nicht immer. Wohl zu verstehen: unmittelbar. Aber der Maler malt nicht so sehr das äußere Gesicht der Welt als das innere, das geheime – das Antlitz eben, das ein Künstler erblickt, wenn er wirklich ein «Seher» ist, demnach mehr als ein Nachahmer der Oberfläche. Goethe hat geschrieben:

«Ein falsches Bestreben . . . ist es, den Schein solange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt . . . Wenn Künstler von Natur sprechen, subintelligieren sie immer die Idee . . .»

Man frevelt nicht, wenn man von Beckmann behauptet, auch er «subintelligiere» die Idee, anstatt nach dem bloßen imitierenden Schein, nach dem «gemeinen Wirklichen» zu trachten. Indes, was ist ihm «die Idee»? Sie enthüllt sich als das Medusenhaupt des zwanzigsten Jahrhunderts. Wir haben gehört, der Anblick des Medusenhauptes mache erstarren. So verstehen wir, zu einem Teil wenigstens, die eigentümliche Spröde und Versteifung, die sich in den Bildern Beckmanns kundgibt: die zurückstoßende und wieder so faszinierende Starre seiner Farben, seiner Strukturen.

Wir sind bei dem formalen Charakter dieser Kunst angekommen, die, so wiederhole ich, eines der mächtigsten Zeugnisse unserer Epoche genannt werden muß.

Ich möchte abermals den (von unserem besonderen Gegenstände sonst zwar so fernen) Namen Goethe berufen, um die Bedeutung des Formalen grundsätzlich darzutun. Der Dichter schrieb:

«Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an; ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt. Der echte, gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturnotwendigkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf die niederste Stufe gebracht. . . .»

Ich glaube nicht, daß es möglich ist, den Werken unseres Malers die von Goethe so genannte «Kunstwahrheit» zu bestreiten, so offenkundig die konkrete Physiognomie der Malerei Beckmanns dem klassischen Kunstbegriff Goethes entgegenstehen mag. Die Farben dieser Bilder und ihre strukturellen Festigkeiten, die so stark, so nietfest, so überzeugend sind, daß sie sich auch nicht um einen Millimeter würden verrücken lassen – diese beiden Grundeigenschaften stellen auf ihre Weise, rein aus sich, eine erstaunlich gültige Erfüllung des Gesetzes der «Kunstwahrheit» dar. Selbst das, was hier als widrig empfunden werden könnte, sei es vom Stoff, sei es von der Form her, gewinnt unter dem Zeichen der «Kunstwahrheit» schließlich dennoch eine positive Existenz und Wirkung. In solcher Hinsicht war Beckmann mehr als bloß eben befugt, auszusprechen, er wolle nicht eine «Schreckenskammer» errichten, sondern «einfach schöne Bilder malen». Auch auf der Seite der einläßlichen Beschauer kann es einen Standpunkt geben, von dem her betrachtet Beckmanns Bilder eine spezifische Schönheit darbieten – dies Wort freilich in einem abgezogenen Sinn, in zweifach, dreifach übersetzender Bedeutung genommen. Das Schöne wurzelt in der schon vorhin bemerkten eigentümlichen Strenge der Komposition, wie wenig wohltuend sie der nächsten Empfindung auch sei. Es wurzelt in der Rücksichtslosigkeit des Farbigen, die auch als etwas Phänomenales, nicht nur als etwas Erschreckendes zu erscheinen vermag. Das Schöne entspringt nicht am wenigsten aus dem starken und bewegten Auftritt des Malerischen. Die Sprache (Kunstsprache) einer ungeheuren malerischen Erregung trat hinzu, nachdem der Künstler in den zwanziger Jahren von sehr pittoresk bewegten Anfängen abweichend, einen mehr kolorierenden oder illuminierenden Stil gefunden hatte. Denn wahrhaftig: hier wurde nun wieder gemalt, obwohl mitten in allem Malerischen auch viel von einem graphisch-spekulativen Charakter weitergärt – denn es ist, als führe durch das Werk des breiten Pinsels eine scharfe, mit Schwarz getränkte Schilffeder.

Ich höre den vorhin gedachten Gesprächspartner Zweifel dagegen erheben, daß hier im Sinne des soeben ver-



Max Beckmann *Das goldene Horn*, 1944 Galerie Paul Cassirer, Amsterdam

senen Zitates von einer «höchsten» Stufe überhaupt gesprochen werden könne.

Mir scheint jedoch, daß angesichts dieser Bilder zum allerwenigsten von einer ungewöhnlich hohen Stufe der Kunst geredet werden müsse. Wenn aus der Malerei und Graphik unseres Zeitalters etwa Malernamen wie Ensor, Munch, Matisse, Purrmann, Hofer, Kubin, Kokoschka, Klee als hervorstechende Beispiele bleiben werden (es könnten selbstverständlich aber auch noch andere dazugeordnet werden, und übrigens zählt besonders der schon 1890 verstorbene van Gogh hieher), so darf der Name Beckmann vollends nicht außer acht bleiben. Charakteristisch ist dabei für die Epoche, für die Konstellation ihrer Namen, daß beinahe überall, mehr oder minder, auch das Chimärische der Zeit gemalt oder gezeichnet erscheint. (In Parantese: Ensor zum Beispiel war freilich intimer, feiner, aber minder stark, als unser Maler und Zeichner ist.)

Weiterhin fällt auf, daß gerade bei Beckmann das Chimärische (wahrscheinlich durch niederdeutsche, braunschweigische Herkunft des Künstlers begünstigt) gleichsam auch gotischen Wesens ist, wie sich im struktiven Stile seiner Malerei ja ohnehin eine Art gotischer Verschränkung, Verstrebung, Verspannung andeutet, namentlich in frühen Werken, eine Art versteckter Spitzböigkeit. Wenn wir nach alten Namen suchen, von denen die immanente Gotik Beckmanns sich her schreibt, so würden vorab etwa zu nennen sein: Jörg Rathgeb, der Meister des Herrenberger Altars aus der Stuttgarter Galerie, und Veit Stoß, dem man gelegentlich der Nürnberger Ausstellung von 1934 den leidenschaftlichen, wie von einem Krampf ergriffenen Münsterstädter Kiliansaltar zugewiesen hat. Mit allem Bewußtsein von offenkundigen Unvereinbarkeiten, was Wesen und Bedeutung, was Erscheinung, Schönheit und Ehrfurcht, was Andacht zum Bilde der Kreatur betrifft, würde ich es aber auch auf mein Gewissen neh-



Max Beckmann *Stilleben mit Totenköpfen*, 1945 Galerie Paul Cassirer, Amsterdam

men, weithin an den Dämonenflügel des Isenheimer Altars zu denken; wobei nun allerdings von vornherein der allein an sich schon merkwürdige Unterschied gegeben sein würde, daß auf jenem spätmittelalterlichen und noch durchaus katholischen Bild ein von den bösen Geistern gepeinigter Mensch und Heiliger als solcher zu unterst liegt, während im Gesamtwerk des Modernen die Menschen selbst als ihre eigenen Dämonen aufzutauchen scheinen – nicht anders als bei Dostojewskij. Überhaupt können ja sämtliche möglichen Vergleichen ins fünfzehnte, sechzehnte Jahrhundert zurück nicht etwa buchstäblich gemeint werden. Das tertium comparationis liegt in der Fortdauer eines gotischen Geistes überhaupt, der in eine Krise der Welt geriet – und wirklich mögen die Ära um 1500 und das frühe zwanzigste Jahrhundert in solchem relativen Sinne miteinander verbunden werden.

Doch mehr: das Farbige bei Beckmann steht wie seine konstruktive Bestimmtheit auf mysteriöse Weise, die sich nicht näher aufklären, sondern bloß empfinden läßt, mit den mittelalterlichen Kirchenfenstern im Zusammenhang – formaliter wohlverstanden, also auf gar keine Weise in gegenständlicher Hinsicht. Und noch bleibt anzufügen, daß in der mittelalterlichen Welt, an Dachtraufen, unter Kanzeln und anderwärts, immer

wieder insbesondere die Chimäre ihre Stätte hatte. Nun allerdings, bei Beckmann ist die früher kirchlich gebundene Chimäre emanzipiert – ihre ungeheure Vision ist fast ein und alles geworden.

Kein Zweifel, wenigstens für mich: mit dieser Malerei befindet sich die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts im letzten Vollzug der Säkularisation. Im radikalsten Stil ist sie profan, ist sie weltlich – wobei dieses Wort, eben «weltlich», an «Welt» im vorhin bezeichneten modern-extremen, auch technoiden Sinne erinnern will. Gleichwohl würde ich es nicht auf mich nehmen, dieser Malerei eine Art ethischen und gar metaphysischen Charakters zu bestreiten. Beckmanns Kunst ist nichts weniger als materialistisch oder auch nur kurz hin als ein sinnlicher Positivismus, trotz üppig sinnlicher Züge in aller Beckmannschen Darstellung des Weiblichen. Wie seine Kunst das innere Gesicht unserer Zeit schildert, so ist sie gerade auch mit dem «Jenseitigen» der Epoche beschäftigt – mit ihrem Revers. Ich würde nicht verleugnen können, daß auch in dieser Malerei, so entschieden weltlich, so furchtbar gottfern sie im Ganzen anmutet, hin und wieder doch noch eine Ahnung der Abhängigkeit von der göttlichen Sphäre obwaltet. Freilich nur eben im Sinne einer allgemeinen, einer nicht präzisierten Disposition in metaphysischer



Max Beckmann *Akademie I*, 1944

Richtung. Ich meine dies insbesondere an der Schwermut zu verspüren, die Beckmanns Selbstbildnisse auszeichnet – einer tiefen kreatürlichen Traurigkeit, die von fernher einen rembrandtischen Schatten zu empfangen scheint; einer Melancholie, welche die Traurigkeit des Zuschauers in Hebels «Kannitverstan» oder der Schwermut des verlorenen Sohnes brüderlich nahekommt.

Beckmanns Malerei teilt solche nicht deutlicher definierte Gemütsverfassung mit dem Kunstgeist unserer Epoche überhaupt. Dieser ist nicht so sehr auf ein Credo gerichtet, als auf eine das Gemüt erschütternde Weltangst, ich meine: auf eine Art von schöpferischer Panik vor allem Sichtbaren und vor dessen rätselhaften Hintergründen. Zuweilen muten diese Bilder an, als seien sie nur Masken der Wirklichkeit. Aber die Realität, die hinter ihnen stünde, wäre leicht noch unheimlicher als die Masken, in welchen der von Beckmann auf arge Weise geliebte Karneval sich einem Bilde des Totentanzes nähert – des Totentanzes, welcher den Raum in das gefürchtete, ihm näherhin noch nicht bekannte Unendliche aufstößt, in das Unendliche mit wahrscheinlich negativem Vorzeichen.

Man hat die Panik vor dem Raum, worin die Wesen sich zu verlieren bangen, schon bei Pascal gefunden. Baudelaire lebte in der Furcht vor dem «gouffre», vor dem «abîme», vor der Kluft, dem Abgrund. In schauerlichen Tiefen der letzten Quartette Beethovens empfindet man eine mit diesen beiden Namen verwandte metaphysische Beklommenheit.

Was aber unseren modernen Maler betrifft, so projiziert er die Schrecken seiner großen Weltangst noch dorthin, wo die Landschaft, wo die Blume unversehrt bei sich selbst hätte verharren können: er verwandelt sie nach dem Beispiel der Panik, die ihn im Anblick der von der modernen Menschheit her bestimmten Welt ergreift – er dichtet sie in solchem Geiste leidenschaftlich neu. Eben deshalb tut er auch alles, um den Raum zusammenzuziehen: um ihn und sich selbst darin zu versichern, zu verfestigen, zu verschließen, zu vergittern. Er wendet seine ganze Gewalt, eine maßlose Kraft, eine in der Gegenwart wohl einzigartige, dafür auf, das chaotische Bild der Epoche zusammenzuhalten. Derart mag sich auch einigermaßen erklären, was man an Beckmanns Malerei das Claustrierte und wieder das Dialektisch-Claustrophobische genannt hat, zu deutsch: das seltsam und beängstigend Versperrete.

Hier nun ist die Stelle, wo wir fragen könnten: was würde denn weiter zu tun gewesen sein?

Nicht weniger als dies: daß das Versperrete aufgetan, das Panische gelöst worden wäre! Doch stehen wir nun eben an den Schranken der Persönlichkeit dieses Künstlers, so gewaltig (ich sage bewußt: gewaltig) sie im Angesichte des Jahrhunderts auch aufgerichtet steht und um sich greift, um sich schlägt. Es geschieht zwar,

daß er den Raum wieder sprengt; es geschieht zwar, daß er ihn zerreißt – doch nicht, daß er die Vereisung des Raumes nach «sanftem Gesetz» auftaue. Erst künftigen Generationen mag es wieder gegeben sein, die Welt als Schöpfung, als göttliches Geschenk zu begreifen, welches den Schimmer des Friedens, die Aura der Gnade trägt. Dem wahrhaftig schon ins Riesige wachsenden Künstler aus unseren Tagen war dergleichen noch nicht vergönnt. Auch würde, damit die Welt wieder von der Natur her, von der Schöpfung her, zum Schöpfer hin begriffen und gemalt werden könnte, die positive und artikulierte Frommheit eines einzelnen Künstlers längst nicht genügt haben. Dazu wird es des Glaubens einer Generation, nein, etlicher Generationen bedürfen. Dann erst wird die Welt wieder einigermaßen so gesehen werden können, wie sie von der Generation des Genter Altars gesehen war, der zu seiner Zeit, 1432, unter der innigen Teilnahme des gesamten Stadtvolkes von Gent, in der Kathedrale Sint Baafs enthüllt worden ist, das mystische Lamm inmitten.

An dieser Stelle darf ich nicht unterlassen, anzumerken, daß ich es für eine (allenfalls unbewußte) Fiktion halten würde, wenn man die Malerei Beckmanns mit dem in sich selbst so legitimen Gedanken einer Kunst für das Volk versöhnen wollte. Die Malerei Leibls vermag dem Volk an Sinne und Herz zu greifen. Beckmanns Malerei aber scheint mir die äußerste Konsequenz einer ausgesprochen innerkünstlerischen Entwicklung zu sein, die mit dem Impressionismus begann, von welchem Beckmann selber in Berlin ja ausgegangen ist, von dem er auch bis heute etwas behalten hat, trotz aller Metamorphose, ein Bild von 1938 zum Beispiel, «Park nach Gewitter» geheißen, malt mit wahrhaft impressionistischer Suggestivität, wiewohl ohne impressionistische Mittel, die sekundenhafte Ausnahmestimmung, die im Titel namhaft gemacht ist.

Wir müssen den Mut haben, die innerkünstlerischen, die esoterischen Antriebe in dieser Malerei (das also, was mit einem allerdings schon zu gewagten Wort auch das «Artistische» genannt werden könnte) vor uns selbst nicht zu verhehlen, gerade wenn wir Beckmann spüren, bewundern – und mit ihm leiden.

Für Beckmann kann man nicht «schwärmen». Es besteht unter der Betrachtung seiner Kunst, so außerordentlich sie ist, kein Anlaß zu einem strahlenden entwicklungsgeschichtlichen Optimismus in die Zukunft hinein – derart, als ob hier von einem neuen Anfang aus etwas wie eine neue Schule gegründet werden könnte. Dafür ist diese Malerei von Problemen, von individuell erlittener Abenteuerlichkeit viel zu schwer – selbst wenn wir, was ich für möglich halte, annehmen dürfen, hier sei in sozusagen archaischer Weise (elementar-archaischer Weise) etwas vom Künftigen mitangezeigt. Sei aber auch mitten in der so komplizierten wie brüskten, in der jedenfalls unvergleichlich erregenden Gegenwärtigkeit dieser Gemälde und Blätter auf zyklische Art etwas vom Morgigen vorgeformt, wie



Max Beckmann *Landschaft mit Brücke*, 1945

es sich im Fortgang der Geschlechter denn verhalten mag: deutlich malt und zeichnet diese Kunst hinwiederum Bilder einer Welt, welche ihren Weg zu einem Inferno gegangen ist; welche die Bewandnisse der  $\delta\delta\omicron\varsigma$   $\alpha\acute{\alpha}\tau\omega$  erfahren hat, wie die Griechen sagten, nicht die Klarheit der  $\delta\delta\omicron\varsigma$   $\acute{\alpha}\nu\omega$ , den beglückenden Gang der Welt zum Paraiso, den Gang, dessen vollkommenste Schilderung bis heute von dem Namen van Eyck getragen bleibt. In der Malerei des Modernen hat eine mächtige Einzelstimme, dröhnend wie die Posaune, die Stimme eines Mannes von durchaus singulärer Stärke, wohl eines der letzten oder vorletzten Worte gesprochen, in denen aufs große Ganze angesehen eine Welt zu Ende geht, so revolutionär sie auch aufbricht. Revolutionen sind in aller Geschichte ja auch nicht selten viel mehr späte Geschehnisse als primäre Sachverhalte. Tritt hier aber einer der heftigen, der kühnen Einzeltänzer auf, in welchen die Kunst unserer Tage sich manifestiert, so wird schon der schuldige Respekt vor der nicht selten heroischen Anstrengung des Protagonisten es verwehren müssen, ihn nachahmen zu wollen: diesen Beckmann.

Ich sehe ihn vor mir, wie ich ihn in freundschaftlichen Begegnungen antraf – damals, 1924, als wir zu viert,

Meier-Graefe, Fraenger, Glaser und ich, uns um eine erste Monographie über Beckmann bemühten, die dann bei Piper in München erschienen ist. Es ging auf Mitternacht. Ich wußte, wo ich ihn finden würde: in jenem leeren Saal des Restaurants im Frankfurter Hauptbahnhof, unter dem unbarmherzigen Weiß elektrischer Lampen, mit seiner Sektflasche und seiner Brasilzigarre ganz allein. Da saß er, breitschultrig, schwer, abwesend, nachdenklich, das Imaginäre scharf beobachtend, als hätte es Kanten; da lehnte er blaß, in einem kalten Fieber fixiert, an der Stirne Schweißperlen wie ein erschöpfter Träger, der seine Last beiseite geworfen hätte; mit den Gewittern nervöser Reflexe auf dem zugleich sensiblen und athletischen Gesicht. So war der Mann, der tagsüber in seinem Atelier verborgen steckte, dort oben über der Schweizerstraße, ob der Ecke zum Mainkai, unweit des «Städel», das den von seinem Auge und Gemüt geliebten Altar des älteren Holbein aus der Frankfurter Dominikanerkirche enthielt. So sah er aus – er, der nicht so sehr eine Vision des Frankfurter Doms oder des Römerbergs malen mochte, als vielmehr die technische Grimasse des Eisernen Stegs über dem milde strömenden Fluß und unter der goldsilbernen Atmosphäre des Westens. Er sah die Verbindlichkeit dieser Atmosphäre nicht . . .



Niemals habe ich einen so einsamen Menschen erlebt. Wahrhaftig: ihn kann man nicht nachahmen wollen.

Ich möchte, sehr offen gesprochen, nicht gern in einer Welt leben, in der es nur eine Malerei dieses Gepräges gäbe. Zwar möchte ich sie auch ganz gewiß nicht missen, denn sie gehört zur begreifenden Strenge entscheidender Aussagen über unsere Welt und Zeit. Doch gebe ich mir Rechenschaft über diejenigen Dimensionen, an welchen Beckmanns Kunst nicht beteiligt ist. In der Geschichte der Kunst ist einmal Fra Angelico vorgekommen, Poussin, Ingres, Marées, das Griechische. Jenes Hellenische, das Herder mit folgenden Worten bezeichnete:

Die Griechen «trafen, wenn man vielleicht den einzigen Kolossus von der Insel Rhodus ausnimmt, selbst in ihren größten [will heißen: ungriechischesten] Werken das schöne Maß, in welchem Erhabenheit sich mit der Anmut begegnet».

Anmut? Von ihr wird man bei unserem Meister nichts finden – und freilich auch nichts suchen.

Zeugt seine Malerei von Geschmack? Er malt zwischen dem Wilden (fast sage ich: Barbarischen) und dem äußerst Raffinierten. Wie die moderne Musik liebt er das Kakophonische. Man sehe seine Vorliebe für das Gelbe! Wenn Goethe die These aufstellte, daß «die Künste nicht das geradezu nachahmen, was man mit Augen sieht, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt», dann wird man in Beckmanns Malerei eher etwas sozusagen Widervernünftiges finden – etwas Donquijoteskes, das heißt: eine dichterisch gereizte, dichterisch übertreibende Optik. Ich möchte dies mit aller der Bewunderung gesagt haben, die gegenüber dieser originalen und genialen Kraft sich ziemt.

Nicht wahr: welche Intensität in dieser Malerei! Welche Männlichkeit! Was für eine in des Wortes drastischstem Sinne «bewältigende» Energie! Was für ein Grad strenger, verantwortbarer Verselbständigung des Formalen! Welche abstrahierende, ich wagte schon zu sagen: welche dichterische Vollmacht! Die dichterische, zuweilen balladeske, nicht selten tragische Gewalt scheint mir sogar das zentrale Ingenium dieser ganzen Malerei auszumachen. Das in freilich hartem Verstande Poetische ist es ja auch, das mit unbegreiflich verwandelnder Initiative hervorzubringen vermag, was man die Schönheit des Häßlichen würde nennen mögen. Endlich aber: was für ein Handeln aus der Notwendigkeit – der subjektiven wie der zeitgeschichtlich-objektiven! Der Ausdruck der Notwendigkeit ist in diesen Bildern so zwingend, daß man von der produktiven Freiheit, die in der Initiative eines so bedeutenden Künstlers doch auch muß enthalten gewesen sein, mitunter kaum noch einen Hauch zu verspüren meint. Ist da nicht von Mal zu Mal – «sans trêve», sagte Baudelaire, ohne Waffenstillstand, im Kampf des Künstlers mit sich und mit

den Dingen – ist da nicht das Unausbleibliche Gestalt geworden? Jeweils ein Stück Verhängnis? Ein Alptraum? Alptraum freilich als ein von diesem Jahrhundert selbst genährtes Ereignis! An die endlose Schilderung des wachen Alpträumens wendet sich Tag um Tag die malerische und graphische Vehemenz eines dichten Beckmann. So hingerissen, so verzaubert er den Jean Paul immer lesen mag: er träumt nicht wie dieser in den Perlmutterglanz der Sommerwolken hinauf, sondern hinab in das bengalische Licht seiner Nachtstücke, mit denen kein E. Th. A. Hoffmann würde Schritt halten können.

Ich vernehme den zähen Frager von vorhin: er möchte ganz genau wissen, und zwar mit wenig Worten, wie ich nun eigentlich zu Beckmann stehe?

Ich will es zusammenfassend aufs einfachste sagen: Nicht ohne alle Vorbehalte, die sich freilich nicht sowohl an die Person des Meisters, als vielmehr an unsere Epoche wenden – und doch zugleich mit einer sehr weit reichenden Zustimmung. Diese trägt nämlich bis zu den äußersten Grenzen der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters selbst. Welche Zustimmung zu einem außerordentlichen Menschenwerk könnte weiter führen? Ich halte Beckmann für die stärkste deutsche Figur in der zeitgenössischen Malerei.

Die Grenzen aber – noch einmal: wo sind sie? Diese Malerei enthält Wirklichkeit, redet Wahrheit, doch der Maler selber würde kaum in Anspruch nehmen, eine Norm gegeben zu haben. In des Wortes substantiellstem Sinne ist Beckmanns Kunst eher etwas «Enormes». Sie enthält Ingrim, Empörung, eine wütende, gequälte, zuweilen verzweifelte Macht der Konstatierung. Sie enthält Trotz, aber weder Zynismus noch gar Frivolität. Sie polemisiert nicht gegen den Bürger; sie ignoriert ihn. Sie ist nicht, wie man wohl schon zu fühlen meinte, eine Art mutwillig-konstruktiver Sabotage. Vielmehr ist sie voll blutigen, das heißt: moralischen Ernstes –, und eben deshalb würde ihr übrigens mit einem redlichen Nein auch besser begegnet werden, als etwa mit einem snobistischen Ja. Es gibt keinen Zug in ihr, der nicht eine bedeutende Konzeption verriete. –

Was ich an Erläuterung versucht habe, war ein Ansatz zu einer Erklärung. In dieser Malerei ist mehr enthalten, als ich sagen konnte, und sicherlich auch mehr, als ich begreife. Überdies wissen wir nicht, was von diesem Manne noch kommen wird. Darf ich für heute mit einem Wort vom antipodischen Standort her aufhören, das gleichwohl auch auf diesen Meister bestätigend bezogen werden kann, so bitte ich, noch diese Erkenntnis Goethes verlesen zu dürfen:

«Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unseren Verstand unendlich: es wird angeschaut, empfunden; es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.»