

Christoph Wagner

Selbstfindung durch Fremderfahrung: „mit sieghaftem Kinn heftig deutsch“ Max Beckmann im interkulturellen Dialog mit Henri Rousseau¹

Das Bild von Max Beckmann als „Einzelgänger der Kunstgeschichte“, das der Maler zeit seines Lebens selbst stilisierte, beginnt sich in der jüngeren Beckmannforschung grundsätzlich zu wandeln: Mehr und mehr gerät in den Blick, wie intensiv Max Beckmann nicht nur die ältere Kunst studierte², sondern wie aufmerksam er darüber hinaus auch die verschiedenen Strömungen der Gegenwartskunst seiner Zeit in Deutschland und vor allem in Frankreich reflektierte³. Die erst in den 1990er Jahren veröffentlichten Briefe Beckmanns an den Kunsthändler Israel Ber Neumann dokumentieren, dass Beckmann insbesondere die künstlerische Situation in Paris, als Welthauptstadt der Kunst, mit strategischem Kalkül analysierte: „Sie haben in mir eine furchtbare Waffe in der Hand!“⁴ Das sind die martialischen Worte, mit denen Beckmann Neumann am 2. Juni 1926 nicht weniger als einen „strategischen Angriff“ auf die Kunstmetropole Paris, deren Positionen ihm „grenzenlos leicht und billig besetzt durch Rosenberg, Flechtheim, Picasso, Braque“ erscheinen, vorschlägt: „Dort müssen wir angreifen“, denn „den Geschmack der Men-

¹ Der Beitrag ist aus einem Vortrag hervorgegangen, den ich 1998 im Rahmen der Vortragsreihe *Max Beckmann in der Kunstgeschichte* in der Schack-Galerie in München gehalten habe. Seitdem ist weitere Literatur zum Thema erschienen, so vor allem der Beitrag von Peter, Nina: *Déjà vu. Die Bildquellen der Landschaften von Max Beckmann*, in: *Max Beckmann. Landschaft als Fremde*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle [u. a.], Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998, S. 45-56. Für mündliche Hinweise und Anregungen danke ich Christian Lenz.

² Siehe hierzu Aust, Günther: *Max Beckmann und die Spätgotik*, in: *Ikonographia: Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift für Donat de Chapeaurouge*, hg. von Bazon Brock und Achim Preiß, München: Klinkhardt & Biermann, 1990, S. 249-280; Belting, Hans: *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1984, und zusammenfassend Lenz, Christian: *Max Beckmann und die Alten Meister. „Eine ganz nette Reihe von Freunden“*, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Heidelberg: Ed. Braus, 2000. Siehe weiterführend die Beckmannbibliographie von Billeter, Felix/Dobzecki, Alina/Lenz, Christian: *Max Beckmann. Bibliographie 1971-1993*, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Max Beckmann Archiv, 1994 (Hefte des Max Beckmann Archivs 1).

³ Siehe hierzu die Biographie von Reimertz, Stephan: *Max Beckmann. Biographie*, München: Luchterhand, 2003, S. 61f f., 213ff. und den grundlegenden Beitrag von Gohr, Siegfried: *Max Beckmann und Frankreich*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 47 (1986), S. 45-62, sowie den Ausstellungskatalog *Max Beckmann und Paris: Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault*, hg. von Tobia Bezzola, Kunsthaus Zürich, 25.9.1998-3.1.1999; Saint Louis Art Museum, 6.2.-9.5.1999, Köln: Taschen, 1998.

⁴ *Max Beckmann. Briefe*, hg. von Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese, unter Mitarbeit von Barbara Golz, 3 Bde., München: Piper, 1993-1996, Bd. 1, S. 172. Siehe zu Beckmanns Beziehungen zu Neumann auch Reimertz: *Max Beckmann. Biographie*, S. 189 ff., passim.

schen wirklich wesentlich dirigieren, geht leider immer noch von Paris aus.“⁵ Schon 1925 hatte er in einem Brief aus Paris geschrieben:

Heute morgen war ich auch noch in einer Ausstellung der prominenten Franzosen Bonnard Picasso Matisse etc. und habe mit Zufriedenheit konstatiert, dass ich alles besser mache.⁶

Dass über diese kunstpoltische Polemik und das stilisierte Teutonentum hinweg Max Beckmann nicht erst seit Mitte der zwanziger Jahre, sondern schon ab 1917 in einem höchst produktiven Austausch mit den Werken der französischen Moderne, von Henri Rousseau „dem Zöllner“, Picasso und Braque bis zu Matisse stand, kann im Folgenden als Modellfall der komplexen interkulturellen Transferbewegungen künstlerischer Bildvorstellungen zwischen Frankreich und Deutschland analysiert werden. Es ist dabei zu zeigen, dass Beckmanns Rousseau-Rezeption in einen breiten Strom einer komplexen deutsch-französischen Aneignung der rousseauschen Bilderfindungen eingebunden werden kann.⁷ Immerhin handelt es sich um diejenige Phase, in der sich eine entscheidende künstlerische Wandlung in Beckmanns Kunst vollzieht und in der Beckmann zu derjenigen Kunstsprache fand, mit der man seinen Namen gemeinhin zuerst verbindet.

Es ist nicht selbstverständlich, die Malerei von Max Beckmann mit derjenigen von Henri Rousseau zu vergleichen. Allzu groß erscheinen auf den ersten Blick die Unterschiede zwischen diesen beiden Protagonisten der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, die obendrein durch den Zeitabstand einer Künstlergeneration getrennt sind: Hier ein Maler der naiven, heiteren Szenarien, einer freundlich abgeklärten Sicht auf den Menschen, der sich mit seiner autodidaktischen Malerei – so wie es schon die Zeitgenossen empfanden – scheinbar außerhalb der Geschichte der Kunst bewegte.⁸ Da ein Maler, der höchst reflektiert, nicht selten mit beißender Ironie die Abgründe der menschlichen Existenz auslotete, die psychischen Extremlagen als Probe auf die Existenz verstand und diese in seiner Malerei in vielfältiger Brechung traditioneller Motive und Stilformen zur Darstellung brachte.⁹

Blicken wir auf Beckmanns künstlerische Ausgangspunkte: Beckmann hatte sich schon vor dem Ersten Weltkrieg mit einer Reihe anspruchsvoller Historienbilder mit biblischen, mythologischen und historischen Themen einen Namen gemacht, wie z. B. in den Gemälden *Die Schlacht* von 1907, *Die Sintflut* von 1908 oder *Der Untergang der Titanic* (Abb. 1) von 1912/13¹⁰: Ein fleischig pastoser Farbauftrag und eine Farbgestaltung, mit der Beckmann die dargestellten Körper plastisch ausmodelliert, verbunden mit einer illusionistischen Raum- und Lichtsuggestion, bestimmen eine Malerei, die noch in wesentlichen Punkten einer traditionellen, realistischen Bildsprache verpflichtet war, auch wenn der

⁵ Max Beckmann und Paris: Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault, S. 172.

⁶ Max Beckmann. Briefe, Bd. I, S. 350 f.

⁷ Siehe hierzu allgemein: Max Beckmann und Paris: Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault, S. 11 ff., 41 ff., 168 ff.; Peter: Déjà vu. Die Bildquellen der Landschaften von Max Beckmann, S. 48.

⁸ Vgl. Stabenow, Cornelia: Henri Rousseau: 1844 – 1910, Köln: Taschen, 2001.

⁹ Siehe zur Geschichte der Beckmanninterpretationen die Bibliographie von Billeter/Dobzecki/Lenz: Max Beckmann. Bibliographie 1971-1993.

¹⁰ *Die Schlacht*, 1907, Öl auf Leinwand, 293 x 332 cm, Privatbesitz (Göpel Nr. 85), *Sintflut*, 1908, Öl auf Leinwand, 221 x 216 cm (Göpel Nr. 97), oder *Der Untergang der Titanic*, 1912/13, Öl auf Leinwand, 265 x 330 cm, St. Louis, The Saint Louis Art Museum (Göpel Nr. 159).



Abb. 1: Max Beckmann, *Der Untergang der Titanic*, 1912/13, St. Louis, The Saint Louis Art Museum

weltanschauliche Gehalt dieser Darstellungen unter dem Einfluss von Nietzsches Philosophie gleichsam zu gären begann¹¹. Max Beckmann hatte diese Position einer realistischen Kunst bis 1914 energisch gegen die sich anbahnenden Umbrüche zu einer expressionistischen und abstrakten Kunst verteidigt, so etwa in seinem gegen Franz Marc gerichteten polemischen *Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst* von 1912¹². In den Strömungen der abstrahierenden oder abstrakten Malerei vermochte Beckmann zu diesem Zeitpunkt lediglich die „Gefahr kunstgewerblicher Verflachung“ zu erkennen, der Beck-

¹¹ Siehe hierzu weiterführend Schubert, Dietrich: Nietzsche und seine Einwirkung in die bildende Kunst – ein Desiderat heutiger Kunstwissenschaft?, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 9 (1980), S. 374-382, bes. S. 377; Frenzel, Ivo: Prophet, Pioneer, Seducer: Friedrich Nietzsches Influence on Art, Literature and Philosophy in Germany, in: *German Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1905-1985*, hg. von Christos M. Joachimides [u. a.], München: Prestel, 1985, S. 75-81, bes. S. 77 f.

¹² Max Beckmann, *Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst. Eine Erwiderung von Max Beckmann*, in: *Pan* 2 (1912), S. 499 ff.

mann eine Malerei entgegenstellen wollte, die „in der Weichheit des Fleisches, in der [...] Abstufung des Raumes [...], dem Reiz der Materie [...], dem] Schmelz der Ölfarbe“, geschult an den Vorbildern von „Rembrandt, Leibl, Cézanne [...] oder Hals“, ihre Maßstäbe setzen sollte¹³.

Wenige Jahre später hatte Beckmann seine künstlerische Position und Bildsprache grundsätzlich gewandelt: Dies kann exemplarisch im Vergleich der *Kreuzigung Christi* von 1909 und der *Kreuzabnahme* von 1917 studiert werden (Abb. 2, Abb. 3)¹⁴. Während Beckmann die *Kreuzigung* anschließend an Vorbilder der Malerei des späten 19. Jahrhunderts¹⁵ noch als eine nach realistischen Gesichtspunkten geordnete Szenerie komponierte, die von den fleischig modellierten Körpern von Christus, den Schächern und der umgebenden Figuren bestimmt ist, hat er die *Kreuzabnahme* mit starken perspektivischen Verzerrungen, einer zugleich fahl-blassen, von harten Farbkontrasten durchsetzten Koloristik und einer holzschnittartig verhärteten Darstellung des Körperlichen gestaltet, die auf neue Weise den thematischen Gehalt in eine expressiv gesteigerte Bildsprache übersetzt. Von diesen neuen Ausgangspunkten aus hat Beckmann seit 1917 eine neue Form- und Bildsprache entdeckt.

„Der Krieg als formschaffendes Erlebnis“

Für diesen fundamentalen Bruch in Beckmanns Kunst wurden schon früh die traumatischen Kriegserlebnisse, die Beckmann als freiwilliger Krankenpfleger im Ersten Weltkrieg erlebte¹⁶, als entscheidender Anstoß genannt. Interessanterweise taucht diese Erklärung schon unmittelbar im Anschluss an Beckmanns erste Ausstellung im Jahre 1919 auf. So schrieb Paul Ferdinand Schmidt 1919 in der Zeitschrift *Der Cicerone* über Beckmanns neueste Bilder:

Wer Beckmann von 1913 kannte und bewunderte, mag beim ersten Anblick erschreckt stehen vor einem so radikalen Wandel des Stils. Es gibt wohl schwerlich ein Beispiel in der neueren deutschen Kunst, dass sich innerhalb weniger Jahre ein derartiger gründlicher Umschwung malerischer Anschauung vollzogen hätte [...] Der Krieg hat, man kann nicht sagen: Seine Entwicklung beschleunigt: er ist ihm zum formschaffenden Erlebnis geworden.¹⁷

¹³ Max Beckmann, Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst. Eine Erwiderung von Max Beckmann.

¹⁴ *Kreuzigung Christi*, 1909, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt (Göpel Nr. 119) und *Kreuzabnahme*, 1917, Öl auf Leinwand, 151 x 129 cm, New York, The Museum of Modern Art (Göpel Nr. 192).

¹⁵ Wie zum Beispiel Klingers Kreuzigungsbild von 1890. Hierzu weiterführend Lenz: *Max Beckmann und die Alten Meister. „Eine ganz nette Reihe von Freunden“*, S. 73 ff. Siehe zur Stilanalyse im Frühwerk Max Beckmanns die grundlegenden Beiträge in: *Max Beckmann. Die frühen Bilder*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bielefeld 26. September – 21. November 1982, Bielefeld: Kramer, 1982.

¹⁶ Siehe hierzu kritisch auch Lenz: *Max Beckmann und die Alten Meister. „Eine ganz nette Reihe von Freunden“*, S. 73 ff.

¹⁷ Schmidt, Paul Ferdinand: Max Beckmann, in: *Der Cicerone* XI (1919), S. 380.



Abb. 2: Max Beckmann, *Kreuzigung Christi*, 1909, Sammlung Georg Schäfer

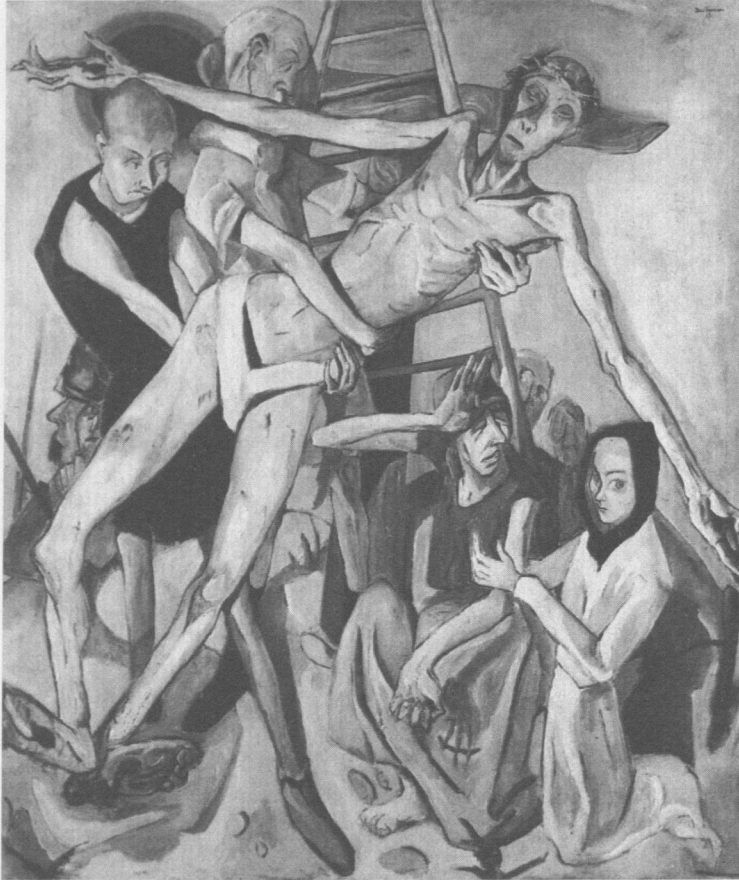


Abb. 3: Max Beckmann, *Kreuzabnahme*, 1917, New York, The Museum of Modern Art

Damit war der Mythos von der Wiedergeburt des Künstlers im Kriege in die Welt gesetzt, wie er in der Beckmannrezeption von Julius Meier-Graefe, der 1919 den Beckmann der *Kreuzabnahme* als „entfleischten Grünewald“ rühmte, über Benno Reifenberg bis in die jüngere Forschung weiter tradiert wurde¹⁸:

Dem Maler hat der Krieg zur Wirklichkeit verholten. Zum neuen Gegenstand. Wenn man Verwundete zur Bahre trägt, durch weiße Binden Blut sickern, [...] den Arzt dort mit aufgekrepelten Ärmeln schneiden sieht, dann bleiben sehr geringe Zweifel an der Existenz dieser leidvollen Welt.¹⁹

¹⁸ Meier-Graefe, Julius: *Vorrede zu der graphischen Mappe „Gesichter“*, München 1919; Haxthausen, Charles Werner: *Der Erste Weltkrieg – Katalysator eines Neubeginns?*, in: Schulz-Hoffman, Carla/Weiss, Judith C. (Hg.): *Max Beckmann. Retrospektive*, München: Prestel, 1984, S. 71-81; Schulz-Hoffman, Carla: *Max Beckmann im 1. Weltkrieg – Die Bilder, die Briefe*, in: *Max Beckmann. Vorträge 1996-1998*, München: Max Beckmann Archiv, 2000 (Hefte des Max Beckmann Archivs 3), S. 49-61.

Beckmanns Hoffnung, den Krieg gleichsam als existenzielle „Roskur“ für eine abgestumpfte Gesellschaft und gleichzeitig als Läuterungsprozess für seine eigene Kunst positiv umwerten zu können, schien sich in diesem Stilwandel zu erfüllen: „Meine Kunst kriegt hier zu fressen“, hatte Max Beckmann am 18. April 1915 in seinen *Briefe[n] im Kriege* geschrieben, um am 24. Mai 1915 hinzuzufügen, dass auch der Krieg „Leben [ist], wunderbar abwechslungs- und überreich an Einfällen, überall finde ich tiefe Linien der Schönheit im Leiden und Ertragen dieses schaurigen Schicksals.“²⁰

Auch wenn Beckmann selbst diese Zeilen 1915 nicht unter patriotischen Vorzeichen, sondern beflügelt von nietzscheanischen Gedanken des Außermoralischen und des Übermenschen formulierte, so konnte diese Selbstdeutung im Kontext der zeitgeschichtlichen Geschehnisse wenige Jahre später leicht mit einer nationalpatriotischen Note versehen werden: Diese Umakzentuierung ist wieder den Ausführungen Paul Ferdinand Schmidts abzulesen, der – ein Jahr nach dem Ende des Ersten Weltkriegs – sein Diktum vom Krieg als „formschaffendes Erlebnis“ weiter ausführt, dass der Krieg die „Entwicklung“ der „neueren deutschen [!] Kunst“ vorangebracht habe.²¹ Es versteht sich von selbst, dass in einer solchen entwicklungsgeschichtlichen Deutung der deutschen Kunst aus patriotischen Gründen konsequent jede künstlerische Auseinandersetzung mit der französischen Kunstszene ausgeblendet werden musste: Schien die Avantgardebewegung in der Kunst – wie nicht zuletzt auch Beckmanns Selbstzeugnisse zeigen – seit 1914 Hand in Hand mit der „Vorhut“ der Kriegsakteure marschieren zu wollen, um die Kunst aus dem Krieg zu alimentieren, so versuchte Paul Ferdinand Schmidt, diesen Weg der Kunst unausgesprochen auch nach 1918, als die militärischen Entscheidungen schon längst gefallen waren, auf der Ebene einer kunsthistorischen Entwicklungsgeschichte fortzuschreiben.²² Im Nachhinein betrachtet mag es beruhigen, dass diese düsteren Utopien, denen auch Beckmann nachhing, schon ein Jahr später in einem Nervenzusammenbruch des Künstlers endeten.

Auch wenn die nationalpatriotischen Motive dieser Sicht schon lange bedeutungslos geworden sind, so hat der Mythos vom „Krieg als formschaffendes Erlebnis“ bei Max Beckmann in der Forschung doch erstaunlich lange weitergelebt. Die minutiösen Forschungen Stephan von Wieses zu den biographischen Stationen von Beckmanns Kriegsdienstzeit haben den historischen Kontext in diesen Jahren transparenter gemacht: Sie beginnen mit dem freiwilligen Sanitätsdienst ab Herbst 1914 und enden mit der krankheitsbedingten Beurlaubung im Herbst 1915 nach einem Nervenzusammenbruch. Ebenso wurden eine Reihe überzeugender Beiträge vor allem zu Beckmanns 1916 begonnenem und unvollendet gebliebenem Gemälde *Apokalypse* publiziert, welche die Bedeutung der Kriegserlebnisse für dieses Bild herausgearbeitet haben.²³

¹⁹ Reifenberg, Benno: Max Beckmann, in: *Ganymed* III (1921), zitiert nach: *Blick auf Max Beckmann. Dokumente und Vorträge*, hg. von Hans Martin Freiherr von Erffa, München: Pier, 1962, S. 101 ff.

²⁰ *Max Beckmann. Briefe im Kriege*, hg. von Minna Tube, Berlin: Cassirer, 1916, S. 43.

²¹ *Der Cicerone* XI (1919), S. 380.

²² *Der Cicerone* XI (1919), S. 380.

²³ Siehe zusammenfassend die Hinweise von Wagner, Ernst: *Max Beckmann - Apokalypse. Theorie und Praxis im Spätwerk*, Berlin: Reimer, 1999.

Im Ganzen aber ist die These, dass der fundamentale stilistische Wandel in Beckmanns Œuvre in diesen Jahren aus dem Kriegserlebnis abzuleiten wäre, unbewiesen geblieben: Selbst Charles Werner Haxthausen, der – auf differenzierte Weise – an der These festhält, dass „der Krieg [...] den profundesten Wandel in Beckmanns Kunst bewirkte“²⁴, muss am Ende seiner Ausführungen einräumen, dass „die Zahl der Werke mit Kriegsmotiven [in den Jahren] gering war“ und dass sich „der genaue Kausalnexus zwischen Beckmanns Kriegserlebnissen und der Veränderung in seiner Kunst auch schwer ergünden lässt.“²⁵ Es soll damit nicht bestritten werden, dass die Kriegserlebnisse Beckmann existenziell verunsicherten und grundlegend verändert haben. Und sicherlich ist der Erste Weltkrieg auf dieser allgemeinen Ebene auch als Katalysator für Beckmanns künstlerischen Neubeginn zu begreifen. Aber die aus dem Geist der Genie-Vorstellungen des 19. Jahrhunderts geborene und – in der frühen Rezeption wie gezeigt von patriotischen Motiven getragene – These, dass der Krieg alleine als „formschaffendes Erlebnis“ den stilistischen Neubeginn von Beckmanns Kunst begründete, ist eine irreführende Verkürzung, weil sie interessanterweise verdeckt, dass für Beckmanns Entwicklung in diesen Jahren ausgerechnet seine Auseinandersetzung mit der französischen Kunst von zentraler Bedeutung war: Die neue bildkünstlerische Sprache, zu der Beckmann in seiner Kunst nach den Kriegserfahrungen fand, ging – wie zu zeigen ist – aus einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung Beckmanns mit dem Œuvre eines französischen Künstlers hervor, der in dieser Zeit auch für viele andere Künstler des frühen 20. Jahrhunderts zu einer künstlerischen Schlüsselfigur der Moderne geworden war: Henri Rousseau. Beckmann hat den 1910 verstorbenen Rousseau niemals persönlich kennen gelernt. Dennoch hat er dessen Kunst intensiv rezipiert. Rousseaus Malerei ist gerade für Beckmanns erste künstlerische Wandlung von einer überraschend weit reichenden und grundsätzlichen Bedeutung.

Schon lange bevor Beckmann seinen – eingangs betrachteten – „strategischen Angriff“ auf Paris in den späten zwanziger Jahren plante, hatte er sich an den künstlerischen Strömungen dieser europäischen Kunstmetropole im Allgemeinen und an Rousseau als einem ihrer eigenwilligsten Protagonisten im Besonderen orientiert. Im Folgenden ist die historische Chronologie und Struktur dieser Rezeption in ihrer Widersprüchlichkeit und vor allem die künstlerische Bedeutung der Kunst Henri Rousseaus für Max Beckmann in diesen frühen Jahren seit 1917 zu analysieren²⁶.

²⁴ Haxthausen: Der Erste Weltkrieg – Katalysator eines Neubeginns?, S. 80.

²⁵ Haxthausen: Der Erste Weltkrieg – Katalysator eines Neubeginns?, S. 80.

²⁶ Die Bedeutung Rousseaus für Max Beckmann hat in der älteren Forschung Werner Haftmann allgemein angesprochen, in der jüngeren Forschung haben Carolyn Lanchner und William Rubin (Henri Rousseau and Modernism, in: *Le Douanier Rousseau*, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1984, S. 37–100, bes. S. 80–83) insbesondere mit Blick auf Motivübernahmen wichtige Hinweise zur Rousseau-Rezeption in der Kunst von Max Beckmann gegeben. Siehe hierzu auch Belting: *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne* und jüngst Peter: *Déjà vu. Die Bildquellen der Landschaften von Max Beckmann*.

Henri Rousseau als „Vater“ der „Großen Realistik“

Henri Rousseau gehörte zu jenen künstlerischen Ausnahmeerscheinungen, mit deren sozialer und künstlerischer Sonderstellung sich die Gesellschaft seit jeher schwer getan hat. Der Kunsthistoriker Wilhelm Uhde hat diese Schwierigkeiten aus zeitgenössischer Perspektive beschrieben, nicht weniger eindrucksvoll auch den nach dem Tode Rousseaus 1910 anschließenden kometenhaften Aufstieg seiner Kunst. Zugleich hat Uhde zu dieser Rezeption mit seiner 1911 erschienenen und schon 1914 ins Deutsche übersetzten Rousseau-Monographie wichtige Anstöße gegeben, die die für die Rousseau-Rezeption bahnbrechende postume Retrospektive von 1912 in der Galerie Bernheim in Paris zeitlich flankierte und auch Beckmanns Rousseaubild tiefgreifend prägte: „Plötzlich wußten alle, daß Rousseau ein großer Maler gewesen“ war, kommentierte Uhde schon 1921 die Bedeutung dieses rezeptionsgeschichtlichen Ereignisses²⁷.

Als Kunsthistoriker, Historiker und Kunstsammler deutscher Herkunft, der seit 1904 bis zu seinem Tode in Frankreich ansässig²⁸ selbst eine Schlüsselfunktion in den kulturellen Austauschbewegungen zwischen Deutschland und Frankreich übernahm, beobachtete Uhde besonders aufmerksam auch die interkulturellen Transferbewegungen in der Rezeption der Kunst Rousseaus, an der er eine eigentümliche Anomalie beobachtete: „In Deutschland hatte man die Bedeutung Rousseaus verhältnismäßig früh begriffen“²⁹. Deutsche Sammler wie Richard Muther, Bruno Paul oder Mendelssohn Bartholdy kauften so viele Rousseau-Werke, dass man Henri Rousseau in Deutschland „fast besser kennen lernt als in den verstreuten Bildern des französischen Kunstbesitzes“³⁰. In Ausstellungen war Rousseaus Malerei seit 1911 in Deutschland erstaunlich präsent: Bilder von Rousseau wurden 1911 bei Thannhauser in München, 1912 in Köln und in den Ausstellungen des *Blauen Reiters* und der Berliner Sezession in Berlin, 1913 in einer Gesamtausstellung in München, im *Ersten deutschen Herbstsalon* des Sturms und in der Neuen Galerie, beide in Berlin und in der Galerie Flechtheim in Düsseldorf gezeigt. Ohne Zweifel war Rousseaus Kunst seit 1911 wiederholt als künstlerisches Tagesereignis an zentralen deutschen Ausstellungsorten – allein viermal in Berlin – präsent. Zweifellos ist dies auch Max Beckmann, der zwischen 1910 und 1914 mit seiner ersten Frau in Berlin wohnte und der bis 1913 Mitglied der Berliner Sezession war, nicht verborgen geblieben: In derselben Ausstellung der Berliner Sezession von 1912, in der unter anderem Rousseaus *Selbstbildnis* (Abb. 4) und das Bildnis seiner Frau (Abb. 4) vertreten waren, wurden etwa Beckmanns Gemälde *Amazonenschlacht* von 1911, *Das Liebespaar* von 1912 oder das *Bildnis von Hanns Rabe* von 1911 gezeigt³¹. Vergleicht man Beckmanns Bilder dieser Jahre wie z. B. das Gemälde *Der Untergang der Titanic* (Abb. 1) von 1912/13, das Beckmann auf der Ausstellung der Berliner

²⁷ Uhde, Wilhelm: *Henri Rousseau*, Dresden: Kaemmerer, 1921 (Künstler der Gegenwart 2), S. 73.

²⁸ Wilhelm Uhde wurde 1874 in Friedeberg in der Neumark geboren, lebte seit 1904 in Frankreich und verstarb 1947 in Paris.

²⁹ Uhde: *Henri Rousseau*, S. 74.

³⁰ Uhde: *Henri Rousseau*, S. 74.

³¹ Göpel Nr. 146; Göpel Nr. 153; Göpel Nr. 148; Rousseau, *Portrait de l'artiste*, 1900-1903, Öl auf Leinwand, 24 x 19 cm, *Portrait de la seconde femme de Rousseau*, 1900-1903, Öl auf Leinwand, 22 x 17 cm, beide Paris, Musée du Louvre.

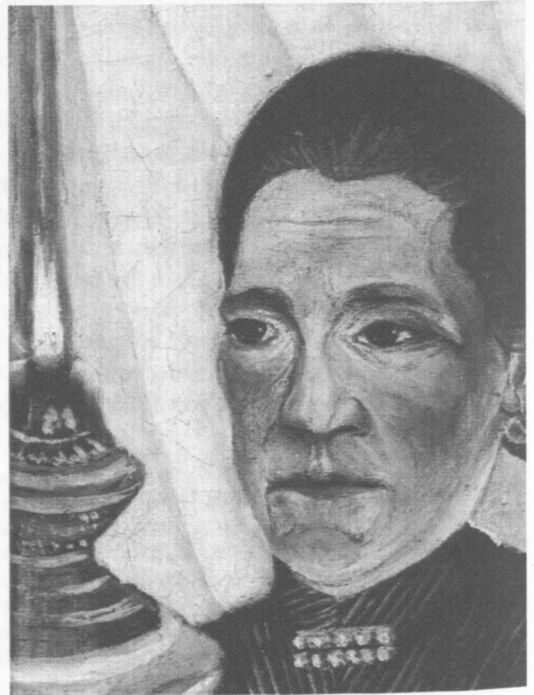


Abb. 4: Henri Rousseau, *Selbstbildnis*,
Porträt der Frau Rousseaus,
1900 ff., Paris, Musée du Louvre

Sezession von 1913 ausstellte, mit Rousseaus Gemälde *Schiff im Sturm* (1896, Abb. 5)³², so liegt auf der Hand, dass die stilistischen Unterschiede zwischen der Malerei Rousseaus und Beckmanns zu diesem Zeitpunkt nicht größer hätten ausfallen können: Hier Beckmanns monumentales, über zwei mal drei Meter großes Historienbild mit einer starken tiefenräumlichen Komposition, einer ausgeprägten Körpermodellierung und klassischen Helldunkelgestaltung, ausgeführt in einem pastosen Farbauftrag. Ein Bild mit pathosgeladenem Tiefgang in traditioneller Malweise. Dort Rousseaus abstrakte Ornamentik in der Darstellung eines Wellenspiels, in dem das Schiff mit einer eigentümlichen dinglichen Festigkeit und Flächigkeit, farbig kaum modelliert und ohne tiefenräumliche Verkürzung, unreal, festlich beflaggt mit rauchendem Schornstein vor dem Farbhintergrund der Regenschauer vorbeizieht.

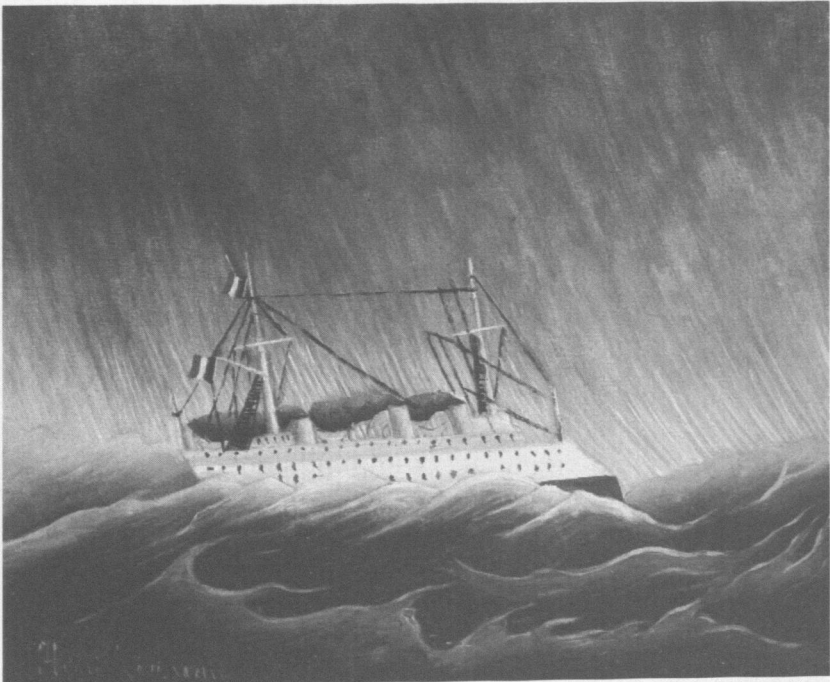


Abb. 5: Henri Rousseau, *Schiff im Sturm*, nach 1896, Paris, Musée de l'Orangerie

Wie sehr Beckmann die prinzipiellen Unterschiede einer solchen Malerei zu seiner eigenen Malweise empfunden hat, dokumentiert seine – aus dem Jahr der Sezessionsausstellung von 1912 stammende – Polemik gegenüber der Malerei Franz Marcs, in der er gerade solche stilistischen Kennzeichen, wie sie in Rousseaus Gemälden zu sehen sind,

³² *Le Navire dans la tempête*, nach 1896, Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm, Paris, Musée de l'Orangerie.

scharf als „kunstgewerbliche Verflachung“ kritisierte³³. Marc und Kandinsky ihrerseits hatten Henri Rousseau schon zu diesem Zeitpunkt in der deutschen Avantgardeszene als „Vater“ der Moderne etabliert: Im Almanach *Der Blaue Reiter* widmeten sie Rousseaus Malerei nicht weniger als sieben Abbildungen und damit mehr Reproduktionen, als sie allen übrigen Künstlern zugestanden hatten. Innerhalb der grundsätzlichen Pole von „Großer Abstraktion“ und „Großer Realistik“ rühmte Kandinsky „Henri Rousseau [...] als Vater dieser Realistik“:

Henri Rousseau hat den neuen Möglichkeiten der Einfachheit den Weg eröffnet. Dieser Wert seiner vielseitigen Begabung ist uns augenblicklich der wichtigste.³⁴

Henri Rousseau und Max Beckmann

Für einen Maler wie Max Beckmann, der sich selbst programmatisch den Entdeckungsreisen in die „Große Realistik“ verschrieben hatte und der sich dabei noch am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn befand, war es einigermaßen naheliegend, sich mit Henri Rousseau als dem „Vater dieser Realistik“ auseinanderzusetzen. Dazu musste Beckmann freilich erst einmal über den eigenen Schatten seiner bis dahin bestehenden stilistischen Festlegungen und Vorbehalte springen. Die existenzielle Erschütterung durch die Kriegseindrücke mag dabei den Bruch mit seiner vorausgehenden Stilhaltung erleichtert und die Bereitschaft zu einer künstlerischen Neuorientierung unterstützt haben: Schon die Tatsache, dass Beckmanns künstlerische Arbeit seit Oktober 1915, als er nach seinem Nervenzusammenbruch und seiner Beurlaubung vom Sanitätsdienst bei dem ihm befreundeten Ehepaar Ugi und Friedel Battenberg in Frankfurt lebte, nahezu versiegte, ist als äußerliches Symptom einer Krisenzeit zu werten. Bis in das Jahr 1923 malte Beckmann jeweils nur zwei bis sieben Bilder im Jahr, während ansonsten jährlich zwischen 15 und 36 Bilder entstanden. Beckmann selbst hat sich hierzu nie schriftlich geäußert. Aber seine Werke dieser Zeit sprechen mit ihrer veränderten stilistischen Orientierung eine klare Sprache: Sie dokumentieren eine 1917 einsetzende, tief greifende Auseinandersetzung mit der Kunst Henri Rousseaus.

Die ersten beiden Bilder, in denen Beckmanns künstlerische Rezeption der Malerei Rousseaus greifbar ist, sind das *Stilleben mit Katzen* und die *Landschaft mit Luftballon* (Abb. 6)³⁵, die beide 1917 in Frankfurt entstanden sind.

Beide Werke zeigen exemplarisch Beckmanns grundsätzlich veränderte stilistische Ausrichtung. Sieht man einmal von den augenfälligen, aber äußerlichen motivischen Übernahmen aus Rousseaus Kunst ab³⁶ – zu denken ist hier an den unreal in der Himmelsfläche schwebenden Fesselballon, der beispielsweise in Rousseaus berühmtem *Selbstbildnis*

³³ Max Beckmann, Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst. Eine Erwiderung von Max Beckmann, S. 499 ff.

³⁴ *Der Blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München/Zürich: Piper, 1984, S. 172.

³⁵ *Landschaft mit Luftballon*, 1917, Öl auf Leinwand, 75,7 x 100,5 cm, Köln, Museum Ludwig (Göpel Nr. 195).

³⁶ Hierzu vor allem Lanchner/Rubin: Henri Rousseau and Modernism, S. 71 ff.

von 1890³⁷ zu sehen ist, oder die miniaturhaft kleinen Spaziergängerfiguren, die ebenfalls vielfach in Rousseaus Szenerien erscheinen –, dann ist es vor allem die grundsätzlich veränderte Form- und Bildauffassung, in der sich Beckmanns neue Orientierung an der Kunst des Zöllners ausspricht. Während sich Beckmann vor diesem Stilwandel selbst in malerisch skizzenhaften Darstellungen wie z. B. im *Wasserturm bei Hermsdorf* von 1913 (Göpel Nr. 166) so sehr an die topographischen Gegebenheiten gehalten hatte, dass Eberhard Göpel noch Jahrzehnte später diesen Ort genau identifizieren konnte, zeigt die *Landschaft mit Luftballon* (Abb. 6) keinen in sich topographisch konsistenten Ausblick auf ein identifizierbares Stück Stadtlandschaft. Vielmehr bildet Beckmann analog zu Rousseaus irrealen Landschaftsdarstellungen und Pariser Stadtansichten ein phantastisches Pasticcio, das aus Frankfurter Stadtmotiven zusammengefügt ist. Anders als in Beckmanns frühen Darstellungen ist die Binnenmodellierung der Einzeldinge und der Landschaftsbereiche nun stark reduziert zugunsten einer verstärkten Verflächigung, zugleich ist die Lichtsuggestion eines übergreifenden Helldunkelzusammenhangs deutlich reduziert. Das Bild baut sich nicht mehr aus einem Kontinuum plastisch ausmodellierter Dinge mit räumlichen Anweisungen auf, sondern aus einem Gefüge linear voneinander abgesetzter, flächenbezogen monumentalisierter Einzelformen. Selbst der Himmel, der im *Wasserturm*



Abb. 6: Max Beckmann, *Landschaft mit Luftballon*, 1917, Köln, Museum Ludwig

³⁷ Öl auf Leinwand, 143 x 110 cm, Prag, Národní Galerie.

bei Hermsdorf noch als atmosphärisch-räumliche Masse erschien, ist in der *Landschaft mit Luftballon* (Abb. 6) zu einer nur von einigen Grauschattierungen durchzogenen Fläche verwandelt, deren Grenzen am Horizont hart wie die Bruchlinien einer Scherbe erscheinen. Um die Tiefenwirkung seiner Landschaftsdarstellung zu steigern, hat Beckmann den Tiefenzug der perspektivischen Raumkonstruktion, in den die einzelnen Flächenkompartimente eingelassen sind, vor allem durch extreme Verkürzungen in der Häuserreihe auf der linken Seite verstärkt. Dass sich viele dieser stilistischen Kennzeichen schon in Rousseaus Bildgestaltung beobachten lassen, zeigt exemplarisch der Vergleich z. B. mit Rousseaus *Ansicht vom Pont de Sèvres* von 1908 (Abb. 7)³⁸. Vor allem in der Verflächigung der Komposition und in der damit einhergehenden Reduktion der innerbildlichen Ausdifferenzierung von Realitätsgrenzen der Darstellung ist Beckmann Rousseau gefolgt, wodurch z. B. seine *Landschaft mit Luftballon* (Abb. 6) die für Rousseau so bezeichnenden Züge des Irrealen annimmt. Beckmanns Realitäts- und Bildbegriff hat sich durch das Vorbild der Kunst Rousseaus grundsätzlich gewandelt.

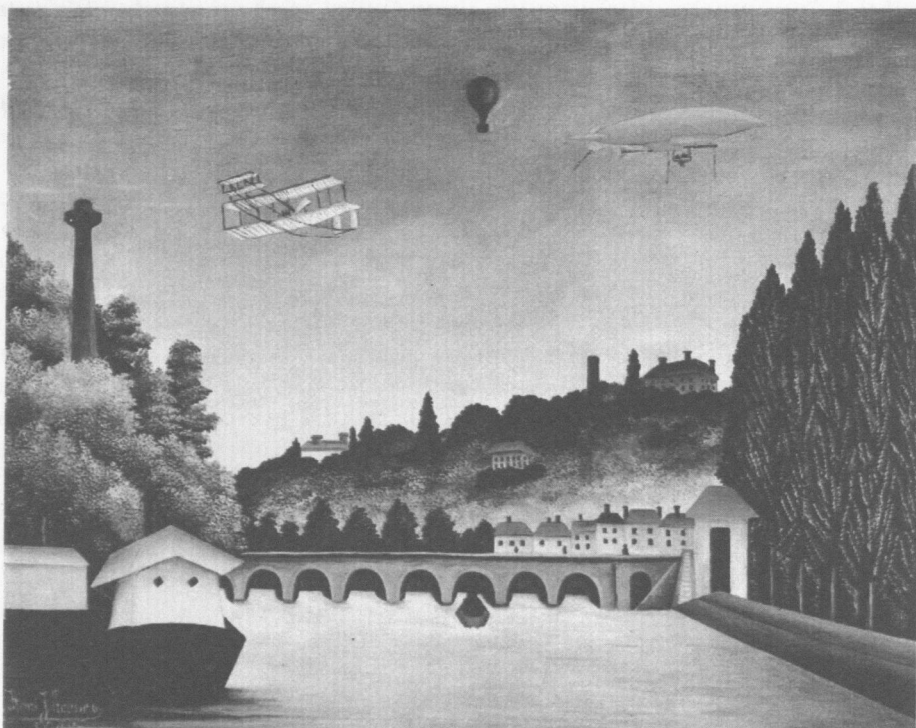


Abb. 7: Henri Rousseau, *Ansicht vom Pont de Sèvres*, 1908, Moskau, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste

³⁸ *Vue du Pont de Sèvres*, 1908, Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm, Moskau, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste.

Wilhelm Uhde als Mittler zwischen Rousseau und Beckmann?

Es lohnt, an diesem Punkt nochmals genauer auf Wilhelm Uhdes Monographie über Rousseaus Kunst zu schauen. Denn dort konnte Beckmann nicht nur zahlreiche Abbildungen der Werke Rousseaus finden, sondern auch wichtige analytische Hinweise Uhdes: Schon Uhde hatte beispielsweise an der Ding- und Bildauffassung der Malerei von Henri Rousseau die neue Monumentalität des Dinglichen und der tektonischen Struktur des Bildes beschrieben. Poetisch führt Uhde mit Blick auf Rousseaus Kunst aus:

Du nimmst den Dingen den Schein und gabst ihnen wieder, was ihr Wesen ist, ihre Schwere und ihres Daseins Kern.³⁹

Darüber hinaus hat Uhde auf ein zweites grundlegendes Phänomen in Rousseaus Malerei hingewiesen, die Preisgabe der in der traditionellen Koloristik – gerade in Frankreich – üblichen „Kultur der Pinselführung“⁴⁰. Auch in dieser Hinsicht ist Beckmann Rousseaus Malerei gefolgt, indem er die „Kultiviertheit des Vortrages“ seiner Koloristik ab 1915 aufgab.

So lässt sich eigentümlicherweise Uhdes Beschreibung dieses stilistischen Wechsels in der Malerei von Rousseau, einschließlich der bildgeschichtlichen Konsequenzen dieses Wandels, auch auf Beckmanns Kunst übertragen:

Der Naturstudie müde, kehrt der Wille zum Bilde zurück. Man will nicht in allerlei Farben ein Stück Wirklichkeit zerfließen lassen, sondern durch charakteristische Linien etwas aufbauen, das eine stärkere Vorstellung der Dinge suggeriert. Wenn man einmal die Geschichte dieser Epoche schreiben wird, wird auf der ersten Seite der Name Henri Rousseaus stehen.⁴¹

Und Uhde weiter:

Ob ein Bild zustande kommt oder nicht, hängt davon ab, ob ein Mensch mit allen seinen Fähigkeiten, d. h. als Kosmos sich malerisch ausdrückt, oder ob nur das Auge, oder der Verstand, oder das Gefühl für irgendeinen Ton oder Klang einen Reflex verzeichnet. In diesem Sinne ist der Begriff „Bild“ ein Urteil über den geistigen Umfang und die geistige Geschlossenheit des Schöpfers, ein Rangurteil.⁴²

Wann genau Beckmann zum ersten Mal Uhdes Monographie über Rousseau in Händen hielt, ist nicht eindeutig dokumentiert: Das aus Beckmanns Bibliothek überlieferte Exemplar dieser Rousseau-Monographie hat Beckmann – wie aus den Briefwechseln zu erschließen ist – zwar erst im April 1928 von Günther Franke erhalten⁴³. Freilich ist davon auszugehen, dass Uhdes Schrift spätestens seit der von der Galerie Flechtheim in Düssel-

³⁹ Uhde: *Henri Rousseau*, S. 14.

⁴⁰ Uhde: *Henri Rousseau*, S. 58.

⁴¹ Uhde: *Henri Rousseau*, S. 61.

⁴² Uhde: *Henri Rousseau*, S. 45.

⁴³ *Max Beckmann. Briefe*, Bd. 2, S. 111 f. Siehe hierzu *Die Bibliothek Max Beckmanns. Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern*, hg. und bearbeitet von Peter Beckmann und Joachim Schaffer, Worms: Werner, 1992.

dorf herausgegebenen deutschen Übersetzung von 1914 in Künstlerkreisen allgemein verbreitet und auch Beckmann schon zu einem wesentlich früheren Zeitpunkt bekannt war. Zweifellos werden Uhdes Ausführungen zur Bildmacht des Dinglichen und des Bildes im Ganzen bei Rousseau auch bei Beckmann ihre Wirkung nicht verfehlt haben.

Welche weit reichende Bedeutung Uhdes Publikation für Beckmann hatte, zeigt sich an dem kuriosen Faktum, dass er seine eigene Kunst in einer der Rousseau-Monographie analogen Form zu präsentieren gedachte. So schreibt er im Zusammenhang mit einer geplanten Buchpublikation am 23. April 1928 an Günther Franke:

Ich [...] bin eigentlich nicht der Ansicht eine so relativ große Publikation im Text zu vernachlässigen. – An ihrer Stelle würde ich versuchen Einstein [...] oder Glaser als Hauptschriftsteller zu bekommen, also wie im Rousseau-Buch = Uhde – dann irgendeinen Dichter oder Dilettanten, anstelle von Apollinaire.⁴⁴

Dass sich Beckmann nur wenig schriftlich zu seiner Auseinandersetzung mit Rousseau äußerte, ist aus zwei Gründen nicht verwunderlich: Zum einen gehörte Beckmann überhaupt zu den wortkargen Malern. Zum anderen aber hatte die Rousseau-Rezeption innerhalb kürzester Zeit solch epidemische Ausmaße angenommen, dass Julius Meier-Graefe in seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* bereits 1914 erheitert feststellt: „Jeder wäre gern ein Douanier“, ein Henri Rousseau!⁴⁵ So war es für Beckmann geboten, sich von dieser modischen Rousseau-Rezeption so deutlich wie möglich abzusetzen. Diese Abgrenzung musste Max Beckmann umso dringlicher erscheinen, als er sich selbst in diesen Jahren mit dem Vorwurf konfrontiert sah, dass er lediglich „Probleme von Rousseau, Braque und Picasso mit sieghaftem Kinn heftig deutsch“ verarbeite, seine Malerei habe etwas „Frankfurterisch-Provinzielles“.⁴⁶ Nur vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, warum Beckmann in einem Brief an Wilhelm Hausenstein vom 12. März 1926 in seinem polemischen Überblick zu den aktuellen Kunstströmungen in Berlin und München ausdrücklich auch die Spielart „mittelmäßige[r] Codakfilme in einem trüben Rousseau-aufguß“ geißelt.⁴⁷

Henri Rousseau als „Homer in der Portiersloge“

Mit einigem zeitlichen Abstand zu diesem kunstpolitischen Tagesgeschehen hat Max Beckmann allerdings freimütig sein intimes Bekenntnis zur Bedeutung von Rousseaus Kunst für seine eigene Malerei formuliert: In seinem 1938 gehaltenen programmatischen Vortrag *Über meine Malerei* formulierte Beckmann mit Bezug auf die Mitteltafel seines kurz zuvor entstandenen Triptychons *Die Versuchung des Heiligen Antonius*⁴⁸, wie ihm auf der Ebene eines Traumes die „Malerei als einzig mögliche Realisation der Einbildungskraft vor meine Augen [getreten war]. Ich dachte an meinen großen alten Freund Henri

⁴⁴ Max Beckmann. *Briefe*, Bd. 2, S. 111 f.

⁴⁵ Max Beckmann. *Briefe*, Bd. 2, S. 671.

⁴⁶ Rezension Rudolf Grossmanns, in: *Kunst und Künstler*, S. 361 f.; Max Beckmann. *Briefe*, Bd. 2, S. 331 f.

⁴⁷ Max Beckmann. *Briefe*, Bd. 2, S. 34.

⁴⁸ Max Beckmann: *Über meine Malerei* (1938), zitiert nach: Max Beckmann. *Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950*, hg. von Rudolf Pillep, München: Piper, 1990, S. 141.

Rousseau, diesen Homer in der Portiersloge, dessen Urwaldträume mich manchmal den Göttern näher gebracht hatten, und grüßte ihn ehrerbietig im Traum“.⁴⁹

Diese Hommage an Rousseau, in der Beckmann das Alltägliche mit dem Nimbus des homerischen Dichters verklärt, ist umso bemerkenswerter, als er neben Rousseau in diesem Zusammenhang keinen zweiten Künstler nennt. Auch ist Rousseaus eigentümliche archaische Poetisierung des Alltäglichen in Beckmanns Wort vom „Homer in der Portiersloge“ treffend umschrieben. Mit welch funkelnder Ironie und höchst reflektiertem historischen Bewusstsein Beckmann Rousseau mit diesen Worten charakterisiert, wird nicht zuletzt daran deutlich, dass die Metapher vom „Homer in der Portiersloge“ sowohl eine bildliche wie eine – bislang unbeachtete – literarische Wurzel hat: Schon Uhde spricht mit Blick auf Rousseaus berühmtes *Selbstbildnis* (Abb. 4), in dem sich Rousseau in Gesellschaftskleidung begleitet von einer prominent exponierten Petroleumlampe darstellte, vom „Eindruck eines ruhigen Foyers“. Der Begriff der „Conciiergeloge“ – und dies ist nichts anderes als eine „Portiersloge“ – bildet in Uhdes Monographie eine leitmotivisch wiederkehrende Schlüsselmetapher, mit der er die abnorme künstlerische und soziale Stellung und obendrein die Bescheidenheit Rousseaus zu charakterisieren versuchte: Uhde beschreibt, wie er Rousseaus Gemälde teilweise „in einer Conciiergeloge“ wiederfand oder „von Concierge zu Concierge“ fortschreitend suchte⁵⁰. Auch kunstsoziologisch war dieser Begriff in dieser Zeit besetzt, als Metapher für die Dilettantenmalerei. Und indem Uhde diese Metapher verwendet, versucht er, diesen weit reichenden Hintersinn im Hinblick auf Rousseau zu entschärfen:

Unter den Künstlern [...] pflegt man einen Unterschied zu machen zwischen den eigentlichen berufsmäßigen Malern und den Conciergen, Postbeamten, Coiffeuren, welche uns die Früchte ihrer Mußestunden zeigen. Man [...] beurteilt mehr den Willen als das Resultat und bringt ihren Bildern jenes Wohlwollen entgegen, das man für manche naiven Malereien auf Wirtshausschildern, Jahrmarktsbuden, Saalwänden von Provinzhotels hat. [...] Man hat eine Zeitlang Rousseau zu dieser Kategorie gezählt, hat mit einer gewissen Generosität sein Talent bewundert und davon gesprochen, was alles hätte aus ihm werden können, wenn er Anleitung gehabt und etwas gelernt hätte.⁵¹

Beckmanns Wort vom „Homer in der Portiersloge“ schließt unmittelbar an Uhdes Ausführungen an.

Wie intensiv sich Beckmann auch künstlerisch mit Rousseaus *Selbstbildnis* (Abb. 4), das er wie schon erwähnt aus der Ausstellung in der Berliner Sezession und aus Reproduktionen, z. B. im Almanach *Der Blaue Reiter*, kannte, als bildlicher Quelle dieser Metapher beschäftigt hat, ist in seinen eigenen Bildnissen vielfach abzulesen: Der früheste Reflex auf Rousseaus Porträts in Beckmanns Œuvre findet sich in dem 1918 entstandenen *Bildnis von Käthe und Walter Carl* (Abb. 8)⁵², zwei Frankfurter Freunden und bedeutenden Förderern Beckmanns. Beckmann hat hier an Rousseaus Pendantbilder anschließend die Dargestellten auf einer Leinwand vereint und durch die Zuwendung der Frau zu ihrem Mann narrativ aufeinander bezogen. Einzelne von Rousseau aufgenommene Motive wie die später leitmotivisch wiederkehrenden Katzen oder Petroleumlampen sind hier erstmals in

⁴⁹ Max Beckmann. *Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950*, S. 141.

⁵⁰ Uhde: *Henri Rousseau*, S. 22, 73.

⁵¹ Uhde: *Henri Rousseau*, S. 43 f.

⁵² *Bildnis von Käthe und Walter Carl*, 1918, Öl auf Leinwand, 65,5 x 55 cm, Meran, Käthe Carl.

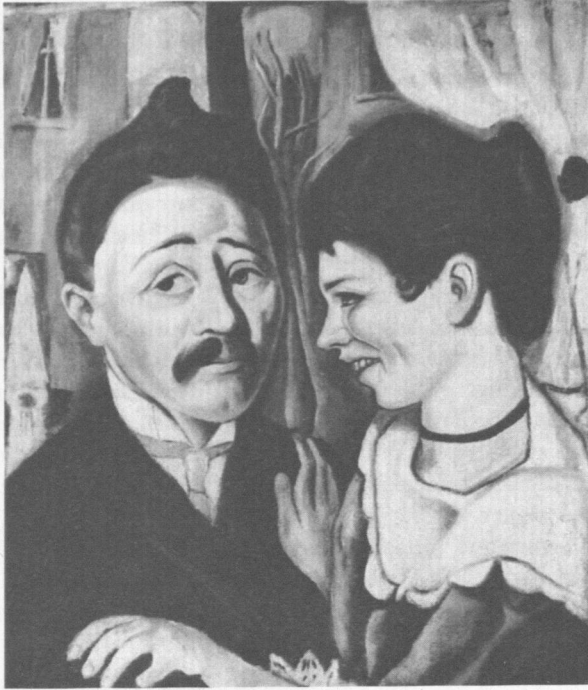


Abb. 8: Max Beckmann, *Bildnis von Käthe und Walter Carl*, 1918, Meran, Privatbesitz

Beckmanns Werk anzutreffen. Über diese motivische Entsprechungen hinaus teilt Beckmanns Doppelbildnis mit Rousseaus Malerei vor allem die zu einer charakteristischen Formenphysiognomie vereinfachte Figurenbildung, indem das Dargestellte in großen, zeichnerisch klar umgrenzten und kontrastierend voneinander abgesetzten Flächen auskomponiert ist. Ähnlich wie bei Rousseau entsteht aus dieser planimetrischen Monumentalisierung der Figuren in einem nur wenig größer bemessenen Bildformat der Eindruck des Gedrängten, den Beckmann im *Bildnis Carl* vor dem Hintergrund eines Fensterrahmens mit seitlichen Vorhängen entfaltet (Abb. 8).

Motivisch noch stärker hat sich Max Beckmann in seinem Holzschnitt *Frau mit Kerze* (Abb. 9) von 1920⁵³ an Rousseaus Frauenbildnis angenähert. Die Petroleumlampe ist hier durch eine Kerze ersetzt. Es ist bezeichnend, dass Beckmann in diesen Jahren mit der Technik des Holzschnitts zu experimentieren beginnt, denn diese kommt mit ihrem ausgeprägten Helldunkelkontrasten, ihrer Akzentuierung der Flächen- und Liniengefüge Beckmanns Vereinfachung der Formbildung und der Reduzierung der Modellierung entgegen. Dass Beckmann einen Probedruck dieses Holzschnitts mit dem abgekürzten Namen seiner ersten Frau Minna Beckmann-Tube beschriftete und damit sie als Modell

⁵³ Max Beckmann, *Frau mit Kerze*, 1920, Holzschnitt, 30,3 x 15,3 cm, Kunsthalle Bremen.



Abb. 9: Max Beckmann, *Frau mit Kerze*, 1920, Kunsthalle Bremen

benennt, erhellt, dass der Maler hier offenbar geradezu programmatisch die Parallelität zu Rousseaus Bildnissen, zu Rousseaus *Selbstbildnis* und dem Bildnis seiner Frau suchte. Nur im Motiv der vor die Brust gelegten Hand scheint Beckmann von Rousseaus Bildnis abzuweichen, aber auch dieses Motiv lässt sich aus einem anderen prominenten Vorbild der rousseauschen Porträtkunst, dem *Porträt des Pierre Loti* (Abb. 10)⁵⁴, ableiten.

Analog zum Holzschnitt mit dem Bildnis seiner damaligen Frau hat sich Beckmann auch in seinem radierten *Selbstbildnis mit steifem Hut* von 1921 (Abb. 11)⁵⁵ auf Rousseaus Porträt bezogen. Und auch hier hat Beckmann – wie schon William Rubin herausgearbeitet hat – Motive aus Rousseaus *Selbstbildnis* und dem *Porträt des Pierre Loti* miteinander verbunden: Die Ähnlichkeiten beider Halbfigurenbildnisse mit der jeweils prominent am

⁵⁴ *Portrait de Pierre Loti*, um 1891, Öl auf Leinwand, 62 x 50 cm, Kunsthau Zürich.

⁵⁵ *Selbstbildnis mit steifem Hut*, Kaltnadel, 31,3 x 24,7 cm, Kunstmuseum Hannover.

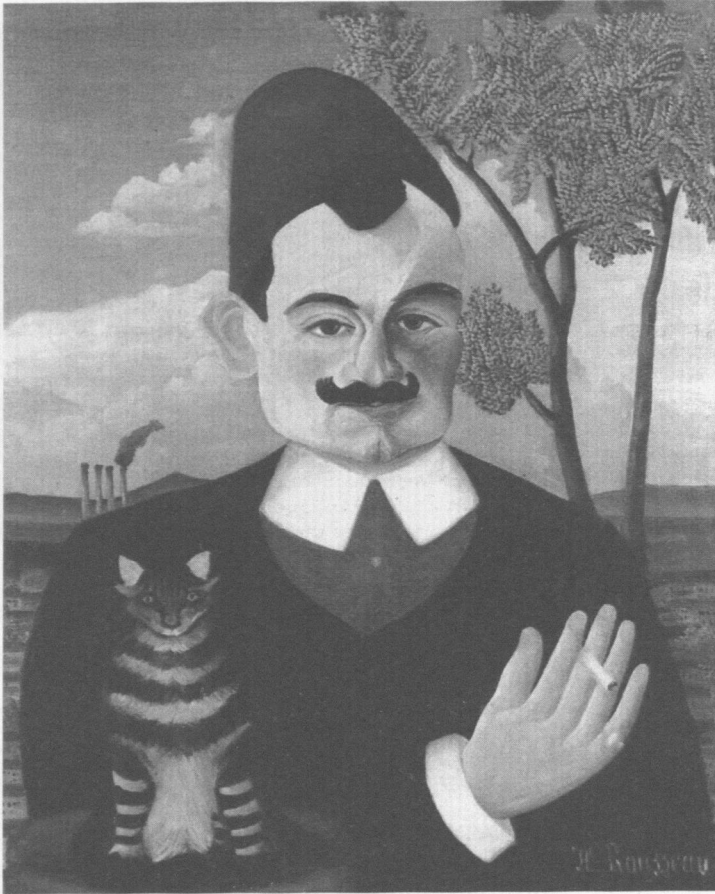


Abb. 10: Henri Rousseau, *Porträt des Pierre Loti*, um 1891, Kunsthaus Zürich

rechten Rand exponierten Petroleumlampe sind unmittelbar evident. Und es scheint, als habe Beckmann sogar die Facettierung des Pinselduktus in Rousseaus *Selbstbildnis* in den Ausdrucksgehalt der graphischen Struktur der Radierung übertragen. Aufschlussreich ist, dass Beckmann im Unterschied zu Rousseau die Petroleumlampe zum Betrachter hin verdeckt und damit einen Rousseaus Darstellungsweise fremden Aspekt des Verborgenen und Hintergründigen einfließen lässt. Diesen Bezug seines radierten Selbstporträts zu Rousseau hat Beckmann mit visuellen Mitteln noch weiter intensiviert, indem er zwei markante Motive aus Rousseaus *Porträt des Pierre Loti* von 1906 (Abb. 10) mit den aus Rousseaus *Selbstbildnis* übernommen Bildelementen verbindet: So das prominente Motiv der vor die Brust gelegten Hand, die eine Zigarette hält, und das Motiv der Katze, das Beckmann vom Vordergrund in den Hintergrund auf der linken Seite versetzt und aus der Frontale ins Profil dreht. In einem ersten Zustand dieser Radierung hatte Beckmann diese Katze rechts vorne in seinem Arm liegend dargestellt und zugleich auf die Lampe ver-



Abb. 11: Max Beckmann, *Selbstbildnis mit steifem Hut*, Kunstmuseum Hannover

zichtet, was zeigt, wie frei Beckmann im Laufe der Werkgenese mit den rousseauschen Motiven kompositorisch experimentierte, um eine auch thematisch neue Akzentuierung zu erreichen. Die augenfälligen motivischen und stilistischen Annäherungen an Rousseaus Vorbilder sind nicht als formaler Eklektizismus misszuverstehen, sondern sie haben eine programmatische Intention: Beckmann deutet sich selbst hier auf der Ebene einer metaphorischen Allusion gewissermaßen als ‚zweiter, als deutscher Rousseau‘, so wie er wenige Jahre später Uhdes Rousseaupublikation zum Vorbild für seinen eigenen Katalog nehmen wollte.

Auch in Beckmanns anderen Selbstbildnissen, in denen die motivischen Beziehungen zu Rousseaus *Selbstbildnis* und zu dem *Porträt des Pierre Loti* nicht so offensichtlich sind,

wie z. B. in dem *Selbstporträt mit Sektglas* von 1919 oder dem *Selbstbildnis auf gelbem Grund mit Zigarette* von 1923 (Abb. 12)⁵⁶ ist die doppelte Wurzel der rousseauschen Porträtbilder bei näherer Betrachtung als Bezugspunkt erkennbar: In zunehmend freier variierender Form hat Beckmann diese Beziehung zu Rousseaus Bildnissen ausgestaltet und thematisch unterschiedlich akzentuiert.

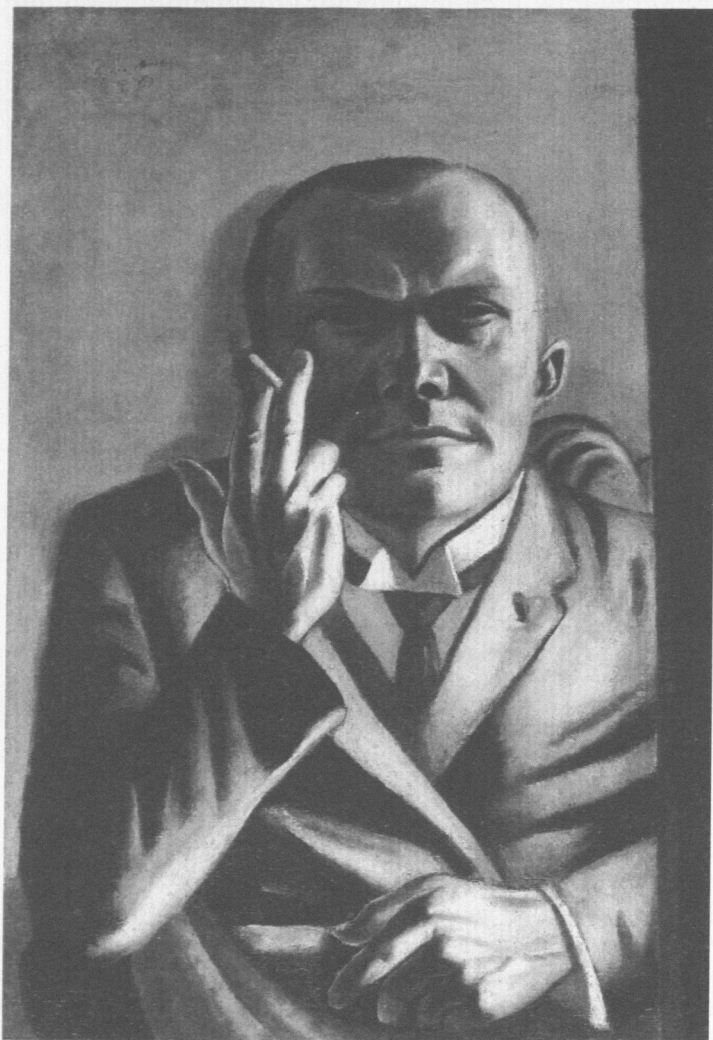


Abb. 12: Max Beckmann, *Selbstbildnis auf gelbem Grund mit Zigarette*, New York, The Museum of Modern Art

⁵⁶ *Selbstporträt mit Sektglas*, 1919, Öl auf Leinwand, 95 x 55,5 cm (Göpel Nr. 203), *Selbstbildnis auf gelbem Grund mit Zigarette*, Öl auf Leinwand, 60 x 40 cm, New York, The Museum of Modern Art (Göpel Nr. 221).

So ist auch das *Selbstbildnis auf gelbem Grund mit Zigarette* (Abb. 12) mit seinen markant geschnittenen Helldunkelflächen und Formkonturen, der abstrakten Gliederung der Figuration, dem exponierten Handmotiv nicht ohne die Orientierung an Rousseaus Porträts zu verstehen. Freilich gewinnt Beckmanns Porträt einen neuen, der freundlich-naiven Menschauffassung Rousseaus fremden Gehalt: Streng ist das verschattete Gesicht in die orthogonale Ordnung des Bildes eingebunden, bündelt gleichsam die gewaltsamen Kraftlinien, die den Körper durchziehen und in gezügelter Spannung in der drohend erhobenen Hand mit der Zigarette kulminieren.

Von hier aus wäre auch zu untersuchen, auf welche Weise einzelne prominente Motive, wie die Petroleumlampe aus Rousseaus *Selbstbildnis* in Beckmanns Motivkosmos eingeflossen sind, wie z. B. in dem *Stilleben mit brennender Kerze* von 1921, das in Beckmanns Œuvre am Anfang einer ausgedehnten Motivreihe brennender bzw. erloschener Kerzen steht.

Auch in den Gattungen des Stillebens und der Landschafts- und Städtebilder hat Beckmann erst in der Auseinandersetzung mit Rousseaus Kunst seinen stilistischen Wandel zur Monumentalisierung des Dinglichen vollzogen. Beckmanns Bild *Eisgang* von 1923 (Abb. 13)⁵⁷, das von der Untermainbrücke aus einen Blick auf den Eisernen Steg und die Altstadt in Frankfurt zeigt, kann exemplarisch den Wandel vor Augen stellen: An Stelle eines malerisch-atmosphärischen Webens, mit dem Beckmann den Raum in seinen frühen Darstellungen vom Vordergrund in die Tiefe ausspannte, ist im *Eisgang* die gesamte Bildkomposition aus klar umgrenzten, farbig voneinander abgesetzten, flächigen Einheiten aufgebaut. Die auf dem Main schwimmenden Eisschollen, in denen sich das fließende Wasser zu mandelförmigen Flächenformen verfestigt, können geradezu modellhaft als Leitmotiv dieser neuen Bildstruktur verstanden werden⁵⁸. Ein vergleichender Blick z. B. auf Rousseaus *Brücke von Grenelle* (Abb. 14)⁵⁹ von 1892 erhellt, wie wichtig auch hier Rousseaus Vorbild für Beckmann war: Begleitet von einem starken perspektivischen Tiefenzug auf der linken Seite entfaltet Rousseau seine Darstellung als eine festgefügte bildflächenparallele Flächenkomposition aus klar voneinander abgesetzten Einheiten. Eine Welt, die zugleich von miniaturhaften Figuren, wie sie auch bei Beckmann zu finden sind, belebt wird.

Wie sehr Beckmann über die Jahre seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der Kunst Rousseaus reifte, ist in Beckmanns Landschaftsbild *Der Wendelsweg* von 1928 (Abb. 15) abzulesen: Das Motiv der abschüssigen Straße, auf der sich Fahrradfahrer fort-

⁵⁷ *Eisgang*, 1923, Öl auf Leinwand, 47,5 x 59,5 cm, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut (Göpel Nr. 224).

⁵⁸ Ebenso hat Beckmann z. B. in den Gemälden *Die Synagoge* von 1919 (Göpel Nr. 204) oder *Der Eisernen Steg* von 1922 (Göpel Nr. 215) in neuer Form seine bildlichen Erkundungen der Frankfurter Stadtlandschaft aus spielzeuggleich miniaturisierten Einzelementen aufgebaut, wie er sie in Rousseaus Pariser Städtebildern sehen konnte. Sehr deutlich lässt sich auch Beckmanns *Seelandschaft mit Pappeln* von 1924 (Göpel Nr. 232) mit Vorbildern Rousseaus vergleichen, so etwa mit dem Bild *L'octroi* (um 1900), das ein ähnliches Kolorit und eine verwandte geometrische Ordnung zeigt. Die Topographie ist in einzelnen Parzellen flächig gegliedert und zugleich perspektivisch in den Raum ausgespannt. Alle Gegenstände sind als kompakte, in sich geschlossene Motive in diesen Kosmos eingetragen, vgl. Lanchner/Rubin: Henri Rousseau and Modernism, S. 71 ff.

⁵⁹ *Vue du pont de Grenelle*, um 1892, Öl auf Leinwand, 20 x 75 cm, Paris, Privatbesitz.



Abb. 13: Max Beckmann, *Eisgang*, 1923, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

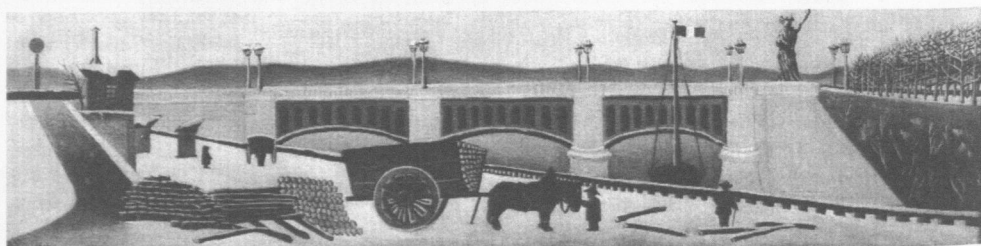


Abb. 14: Henri Rousseau, *Brücke von Grenelle*, um 1892, Paris, Privatbesitz

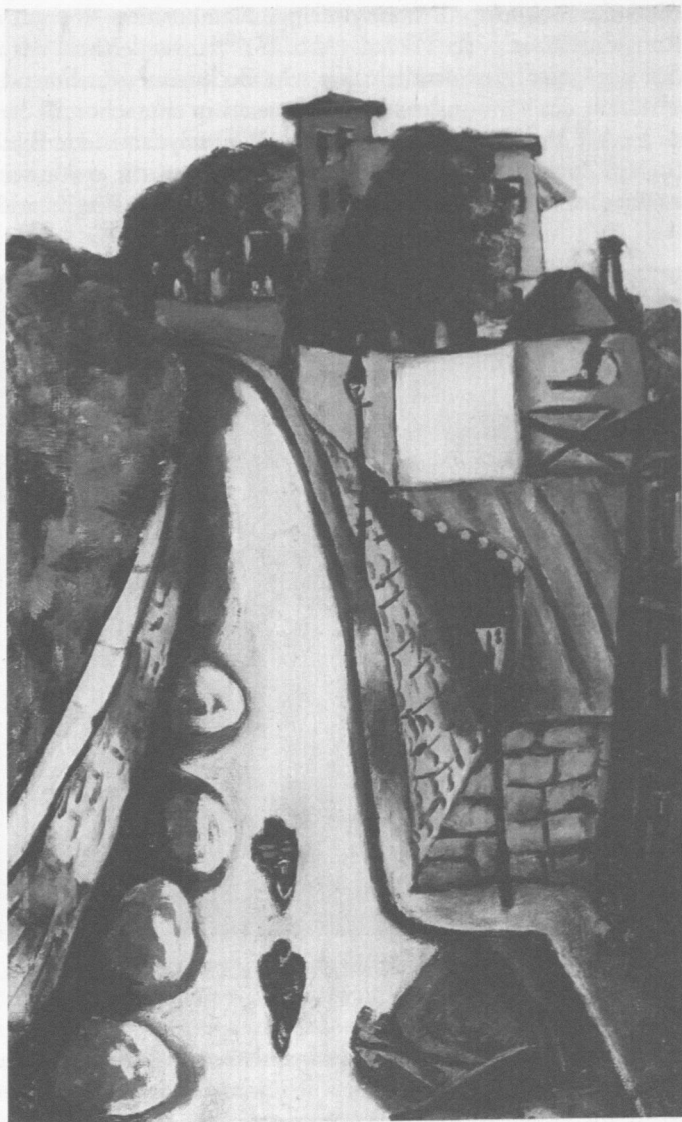


Abb. 15: Max Beckmann, *Der Wendelsweg*, 1928, Kunsthalle zu Kiel

bewegen und die kühn architektonisch aufgipfelnde Komposition sind gut mit der Bildgestaltung in Rousseaus *Haus in der Vorstadt* (Abb. 16)⁶⁰ zu vergleichen, das um 1902 entstanden ist. Aber auch hier wird deutlich, wie sehr Beckmann zunehmend seine eigene Handschrift verstärkte, das harmonische Idyll Rousseaus in eine schon in der Formatwahl und in den stürzenden Lineaturen auf bedrohliche Weise dynamisierte Bildkomposition verwandelte. Zug um Zug schreibt Beckmann den Anregungen, die er von seinem „Homer aus der Portiersloge“ empfangen hatte, eine eigene bildliche Poetik und Ausdruckswirkung ein.

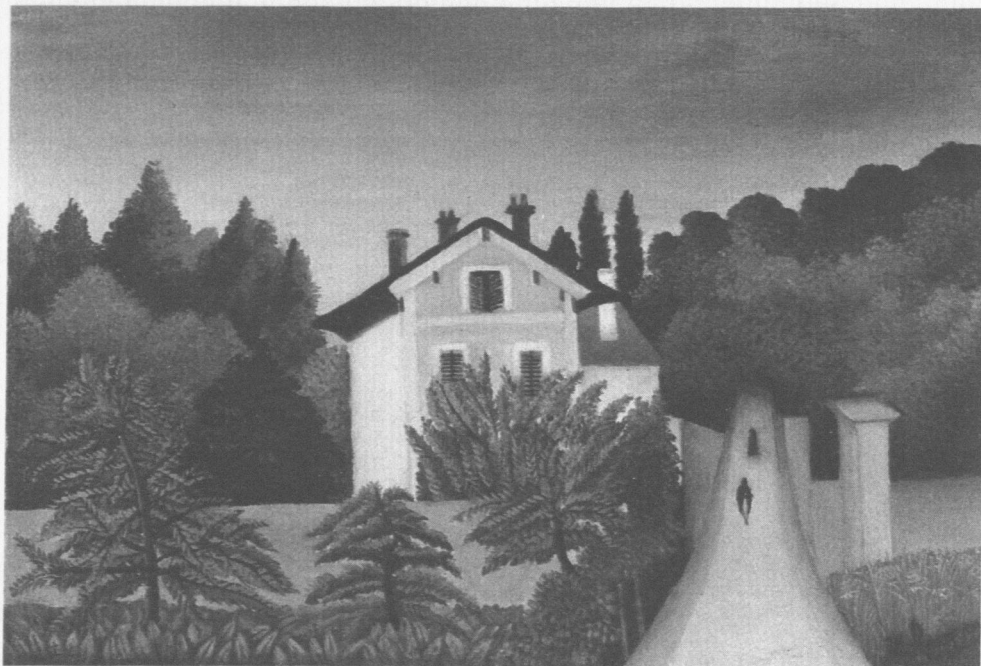


Abb. 16: Henri Rousseau, *Haus in der Vorstadt*, um 1902, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art

Blickt man auf Beckmanns künstlerische Auseinandersetzung mit Rousseaus Kunst im Zusammenhang zurück, so wird nicht nur deutlich, wie grundsätzlich die Bedeutung von Rousseaus Malerei für Beckmann während seiner wichtigsten Entwicklungsphase zwischen 1917 und 1924 bei der Suche nach seiner eigenen Bildsprache war, sondern man stößt zugleich auf eine eigentümliche, in der Geschichte künstlerischer Transferbewegungen bei großen Künstlern nicht selten anzutreffende Anomalie: Je intensiver sich diese mit der Kunst anderer Künstler beschäftigen, umso mehr finden sie zu sich selbst. Selbstfindung durch Fremderfahrung, das ist auch Beckmann gelungen. Auf diesem Wege hat Max

⁶⁰ *Der Wendelsweg*, 1928, Öl auf Leinwand, 70,5 x 44 cm, Kunsthalle zu Kiel (Göpel Nr. 294); Rousseau, *La Maison de banlieue*, um 1902, Öl auf Leinwand, 35 x 46 cm, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.

Beckmann in seiner Auseinandersetzung mit Henri Rousseau seit 1917 eine Bildsprache erarbeitet, die wir heute unmittelbar mit seinem Namen verbinden.

Dass Rousseau für Beckmann auch in späteren Jahren, in denen die Rousseau-Rezeption in seinem Œuvre nicht mehr so offensichtlich ist, wichtig blieb, belegt eine eindrucksvolle Tagebuchnotiz vom 10. September 1947. Nach einem Besuch im Museum of Modern Art in New York erwähnte Beckmann lediglich zwei Bilder: Sein eigenes Triptychon *Abfahrt* und „einen herrlichen Rousseau (Löwe und Beduine)“ von 1897⁶¹.

Auswahlbibliographie

- Max Beckmann: Retrospektive*, Haus der Kunst München, 25. Februar – 22. April 1984; Nationalgalerie Berlin, 18. Mai – 29. Juli 1984, München: Prestel, 1984.
- Belting, Hans: *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1984.
- Bezzola, Tobia (Hg.): *Max Beckmann und Paris: Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault*, Kunsthaus Zürich, 25. September 1998 – 3. Januar 1999, Köln: Taschen, 1998.
- Billeter, Felix/Dobrzecki, Alina/Lenz, Christian: *Max Beckmann. Bibliographie 1971-1993*, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Max Beckmann Archiv, 1994 (Hefte des Max Beckmann Archivs 1).
- Gohr, Siegfried: Max Beckmann und Frankreich, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 47 (1986), S. 45-62.
- Göpel, Erhard/Göpel, Barbara: *Max Beckmann: Katalog der Gemälde*. Im Auftrag der Max-Beckmann-Gesellschaft hg. von Hans Martin von Erffa, Bern: Kornfeld, 1976 (Schriften der Max-Beckmann-Gesellschaft 3).
- Lenz, Christian: *Max Beckmann und die Alten Meister. „Eine ganz nette Reihe von Freunden“*, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Heidelberg: Ed. Braus, 2000.
- Peter, Nina: *Déjà vu. Die Bildquellen der Landschaften von Max Beckmann*, in: *Max Beckmann. Landschaft als Fremde*, Hamburger Kunsthalle, 7. August – 8. November 1998; Kunsthalle Bielefeld, 29. November 1998 – 14. Februar 1999; Kunstforum Wien, 12. März – 6. Juni 1999, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998, S. 45-56.
- Reimertz, Stephan: *Max Beckmann. Biographie*, München: Luchterhand, 2003.
- Rubin, William: Henri Rousseau and Modernism, in: *Le Douanier Rousseau*, Galeries Nationales du Grand Palais, 14 septembre 1984 – 7 janvier 1985, Paris: Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1984, S. 37-100.
- Schulz-Hoffman, Carla: Max Beckmann im 1. Weltkrieg – Die Bilder, die Briefe, in: *Max Beckmann. Vorträge 1996-1998*, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2000 (Hefte des Max Beckmann Archivs 3), S. 49-61.

⁶¹ *Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950*, hg. von Erhard Göpel, München/Wien: Langen Müller, 1979, S. 220. Dies bestätigend berichtet auch Mathilde Q. Beckmann: „Von der Phantasie und dem Bildaufbau von Henri Rousseau [...] und von dessen Art zu malen war er [Beckmann] einfach bezaubert. Jedesmal, wenn er in New York das Museum of Modern Art besuchte, stand er eine Weile vor der *Schlafenden Zigeunerin*; es war eines seiner Lieblingsbilder“ (Beckmann, Mathilde Q.: *Mein Leben mit Max Beckmann*, München: Piper, 1983, S. 152).