Transzendieren ohne Transzendenz
Bemerkungen zu Max Beckmanns frühem Auferstehungsbild

Hubertus Kohle

„Die Komposition der 'Sintflut' ist gleich Null; der 'Untergang Messinas' wäre würdig, zum Plakat für ein Kinematographentheater verarbeitet zu werden ... Und trotz allem hat Beckmann das Zeug dazu, etwas Großes zu leisten!"[1] Robert Schmidts im Jahre 1909 formulierte Kritik an den beiden melodramatisch-kolportagehaft gestimmten Historienbildern prägt in ihren negativen wie positiven Aspekten unser Beckmann-Verständnis bis heute. Das Frühwerk gilt als zuweilen etwas geschwätziger Vorläufer eines Oeuvres, das erst in den Arbeiten der 20er bis 40er Jahre wirklich zur Entfaltung kommt. Es wird als spätnaturalistische Ausformung einer spezifisch deutschen Imagination begriffen, die dann in den folgenden Jahrzehnten einen magischen Realismus anstrebt, welcher sich durch eine verwickelte Kombination von Mythologie und zeithistorischer Reflexion auszeichnet. Bei diesem Umbruch soll die traumatische Erfahrung des Ersten Weltkriegs eine entscheidende Rolle gespielt haben.

Es bereitet kaum Schwierigkeiten, Gründe für diese Einschätzung zu finden.[2] Allzu wenig wollen die monumentalen Werke der Frühzeit in den Horizont der triumphierenden Avantgarden passen, allzu deutlich setzt sich Beckmann von deren Abstraktionstendenzen ab. Das findet seinen Niederschlag vor allem in dem 1912 ausgetragenen Streit mit Franz Marc, in dem Beckmann der Vergeistigung des anerkannten Modernisten eine Konzeption entgegensetzt, die geprägt ist von der Lebensfülle einer wirklichkeitsgesättigten Malerei. Raumhaltig-organische Form stellt er in dieser an der Scharnierstelle zwischen gegenständlich gebundener Tradition und ungegenständlicher Innovation angesiedelten Auseinandersetzung gegen den „inneren Klang" des Kandinsky-Freundes.[3] Die orgiastischen Formen des frühen Cézanne und der existenzialistische Gestus van Goghs imponieren dem von George Grosz später nicht ganz grundlos als „wildgewordener Feuerbach"[4] titulierten Beckmann entschieden mehr als die Flächenkunst eines Matisse, die er verächtlich „Dekorationsmalerei" nennt.[5]

(Abb. 1) Mit der 'Auferstehung' aus den Jahren 1907/09 soll eine Arbeit diskutiert werden, deren retrospektiver, wenn nicht reaktionärer Charakter auf den ersten Blick einzuleuchten scheint. Neben der Kompositionsweise verleitete wohl schon die schiere Größe von exakt 10 qm bemalter Leinwand den zitierten Robert Schmidt zu dem despektierlichen Urteil, es handele sich um „eine geschmacklose Rubensimitation".[6] Dazu dann noch der Stoff: Ist schon die christliche Ikonographie an sich keine Materie, der man in einem säkularisierten Zeitalter allzu große Erneuerungspotentiale zugestehen mag, so gilt das für ein Thema wie dem der Auferstehung in um so höherem Maße. Konnte das 19. Jahrhundert jenseits der im engeren Sinne kirchlichen Kunst viele biblische Erzählungen immerhin dadurch noch wiederaufgreifen, daß es dem Zeitgeist entweder durch historistische Gestaltung huldigte oder den menschlich-anrührenden Kern dieser Erzählungen herausschälte, so fällt bei dem apokalyptischen Gegenstand selbst diese Option noch weg. Im Gegenteil, das Sujet lebt ja gerade von seiner Überweltlichkeit, von all dem, was sich nicht in diesseitig-humanen Kategorien denken läßt. Nichtsdestoweniger werde ich hier die These vertreten, daß Beckmann mit seinem Auferstehungsbild eine spezifisch moderne Darstellung gelang, die sensibel auf verschiedenste Einflüsse der Zeit um 1900 reagierte. Modern allerdings in einem Sinn, der sich absetzt vom Königsweg der Moderne, so wie eben auch der spätere Beckmann eine Alternative zu den geläufigen Entrealisierungstendenzen der Avantgarde zu bieten

1 Max Beckmann, Auferstehung, Öl auf Leinwand, 450 x 200 cm, 1908/09, (Stuttgart, Staatsgalerie)

suchte. Aufgenommen und gleichzeitig überboten werden soll damit eine Untersuchung, in der Dietrich Schubert die Vielstimmigkeit des Kontextes einseitig zugunsten eines einzigen, wenn auch zweifellos zentralen, Aspektes – der Rezeption der Lebensphilosophie Friedrich Nietzsches – glättet.[7] Schubert schließt mit seiner Deutung an die Dissertation Ernst-Gerhard Güses an, mit der 1977 zum ersten Mal eine umfassende Neubewertung des frühen Beckmann versucht wurde.[8]

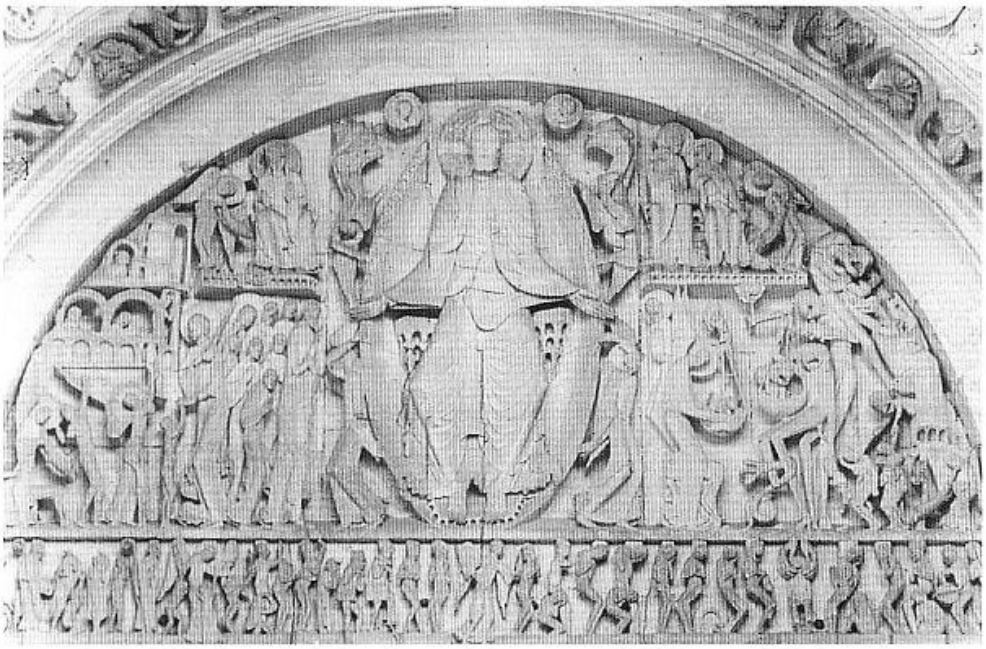
(Abb. 2) Beckmann legt sein steil hochformatiges Auferstehungsbild, welches er durch eine im Unterschied zur Ausführung horizontal organisierte Ölskizze vorbereitet, in zwei übereinandergeordneten Zonen an. Im unteren Drittel zeigt er eine dicht gedrängte Schar von Menschen, die in der Tradition der Gerichts- und Apokalypse-Darstellungen aus dem Erdboden hervorklettern oder dort schon dessen harren, was da kommt. Unvermittelt daneben erscheinen Ganzfigurenporträts von Freunden des Malers und links am Bildrand auch ein Selbstporträt. Die meisten der Auferstandenen selber schauen erwartungsfroh oder erschrocken nach oben. Einige der zeitgenössischen Teilnehmer blicken im Modus von Reflexionsfiguren nach vorne aus dem Bild heraus und in sich selbst hinein. Das gilt für die als Beckmanns Bekannter Franz Kempner identifizierte Gestalt vorne rechts oder auch für Minna Tube, die Frau des Malers, die mit nachdenklichem Gestus nach unten schauend dargestellt ist. Wie die anderen gibt der Maler sie in großer Abendgarderobe. Weitere Zeitgenossen verfolgen das Geschehen über ihnen, links eine ältere Frau, die die Mutter der rechts vor ihr stehenden Minna ist; am rechten Bildrand außen Augusta von Hagen, auch sie eine Bekannte Beckmanns, die später vor allem als Förderin Carl Einsteins und Gottfried Benns bekannt wurde. Der Maler selbst aber steht fast desinteressiert am äußersten Bildrand links und hält eine in diesem Zusammenhang ausgesprochen deplaziert wirkende Zigarette in der Hand. Er wendet sich einer Reihe von vor ihm Auferstehenden zu, die zum Teil noch in ihre Leichentücher gewickelt sind und von panischem Entsetzen angesichts der chaotischen Ereignisse am jüngsten Tag gepackt scheinen. Darüber dann das eigentliche Auferstehungsgeschehen. Dieses bestimmt den größeren oberen Teil und ist durch zwei links und rechts aufsteigende Menschensäulen verbildlicht, die sich auf das strahlende Licht im oberen Bildzentrum hinorientieren. Die Farbigkeit des Werkes ist relativ einheitlich und wird von blau-grün und braungelb Tönen bestimmt.

Soweit eine erste Beschreibung. Aber schon sie deutet auf die ikonographischen Irritationen der Arbeit hin, die in der Forschung im übrigen längst beobachtet wurden. Ungewöhnlich ist erstens die Mischung von apokalyptischer Szenerie und abgeklärter Gegenwartsdarstellung im unteren Bildteil, obwohl natürlich Gegenwartsbezüge auch schon in der Tradition gängig sind und ihr vielfältige Möglichkeiten zur kritischen Reflexion gesellschaftlich-politischer Gegebenheiten bieten. Schlichtweg unerhört muß darüberhinaus die Organisation des oberen Bereiches genannt werden: Dort nämlich ist die in der klassischen Ikonographie gängige Amalgamierung von Auferstehungs- und Gerichtsszene aufgehoben. Statt der kontrapunktischen Reihung von herabfallenden Verdammten und aufsteigenden Erlösten streben hier alle nach oben, zur Hölle Bestimmte kommen gar nicht vor. Ganz wichtig außerdem: es fehlt die zur Auferstehung rufende und richtende Christusfigur. Sie hat sich aufgelöst in der strahlenden Lichtzone, in der die oben angekommenen Auferstandenen zu versinken scheinen.

2 Max Beckmann, Olskizze zur Auferstehung, (Leinwand), 89 x 68 cm ,1907 (Privatbesitz)

Beckmanns Auferstehung: Endpunkt einer säkularen Entwicklung

Diese Umdeutung scheint mir nicht Zufall zu sein, sondern ist das Resultat einer epochalen Entwicklung, die kurz skizziert sei. In den mittelalterlichen Kirchenportalen und auch in den offenbar hierfür vorbildlichen Buchillustrationen wurde



3 Autun, Tympanon mit der Darstellung des jüngsten Gerichts, Relief, 12. Jhdt. (Kathedrale)

die theologische Dominanz der Christusfigur in deren übergroßer Verbildlichung zum Ausdruck gebracht. In den Bilderfindungen der frühen Neuzeit rückte das dramatische Auferstehungsgeschehen gegenüber dem Erlöser dann in den Vordergrund. Und er war es eben, der zusammen mit dem gesamten allegorischen Apparat im Rahmen eines im folgenden näher zu bestimmenden Säkularisierungsprozesses endgültig eliminiert wurde. So zeigt – um hier jeweils nur ein Beispiel zu benennen – der Tympanon-Schmuck des Westportales der Kathedrale von Autun aus der Mitte des 12. Jahrhunderts den richtenden Christus in einer Mandorla als „Maiestas Domini", die die für die mittelalterliche Ikonographie typische Einteilung des Geschehens in horizontale Register souverän durchbricht. (Abb. 3) Die Auferstandenen im unteren Register und die Protagonisten des Heils- und Verdammnis-Geschehens darüber nehmen sich dagegen fast miniaturhaft aus. Diese Einteilung in Register wird in den Entwürfen der frühen Neuzeit überwunden, für die Michelangelo stilbildend war. Er wandelte das primär horizontal angeordnete, eher statisch geprägte apokalyptische Geschehen in eine primäre Vertikalorientierung um. (Abb. 4) Sie erscheint erheblich dramatischer und bleibt ja letztlich auch noch bei Beckmann selbst wirksam. Wenn er auch deutlich hervorgehoben und als furchteinflößender Rächer charakterisiert ist: Christus hat sich hier unter Verzicht auf hieratische Frontalität zu einem unter vielen gewandelt, und die Tendenz sollte sich in den barocken Kompositionen zuweilen noch verstärken. Das gilt in besonderem Maße für Rubens Münchener 'Auferstehung', deren freigelassener Mittelbereich von Beckmann wieder aufgegriffen wurde, womit er zweifellos auch den Plagiatsvorwurf des Kritikers Schmidt auslöste. (Abb. 5) Dieser Konzeption wird dann im 19. Jahrhundert in einem der letzten prominenten Entwürfe der Gerichtsikonographie mit einer bewußt archaisierenden Idee widersprochen. (Abb. 6) Gemeint ist Peter Cornelius' großes Altarbild für die Münchener Ludwigskirche: Sein Christus ist gegenüber den frühneuzeitlich-barocken Vorläufern, die in intensiver Aktion befangen sind, in romantisch-mittelalterlichem Geist rehierarchisiert. Er wird von neuem zum nurmehr zeichenhaft bewegten Beweger und erlangt damit eine Dominanz, die er dort tendenziell verloren hatte, wo sich die Gerichtsdarstellung den Narrativitäts-Kriterien des neuzeitlichen Historienbildes fügen mußte.

Ich will nun versuchen, die so neuartige Beckmannsche Bilderfindung im historischen Kontext zu verorten. Jenseits der ikonographischen Eigentümlichkeiten muß zunächst die Wahl eines metaphysisch dermaßen aufgeladenen Themas verständlich gemacht werden. Als allgemeinstes Deutungsmuster bietet sich hierfür eine Akzentverschiebung an, die in Malerei und Literatur der Jahrhundertwende eingetreten ist. Schon im Verlauf der 1890er Jahre läßt sich eine Abkehr von den extremen Naturalismen verfolgen, welche die progressive Kunst des späten 19. Jahrhunderts gegen bourgeoisen Historismus gepflegt hatte. Diese Naturalismen werden nunmehr als einem flachen, materialistischen Positivismus verpflichtet gedeutet. Die Sehnsucht nach einer erneuerten Religion spricht aus einer ganzen Reihe von künstlerischen Unternehmungen der Zeit.[9] Richard Dehmel, ein heute vergessener, seinerzeit aber höchst einflußreicher Dichter des Vitalismus, formuliert programmatisch und repräsentativ, die neue Kunst sei eine ihrem Wesen nach religiöse,[10] um sich dann in einem ausgedehnten lyrischen Werk der hochgestimmten Lebensfeier zu widmen. Bezeichnenderweise bekennt Beckmann in einem Tagebucheintrag des Jahres 1904 von Dehmel, er sei jemand, „der wörtlich dasselbe gesagt hat, wie ich".[11] In den kurz angedeuteten Zusammenhang gehört etwa auch die massive Rezeption theosophischer Gelehrsamkeit in der Bildkunst, die bei Beckmann selbst konkret allerdings erst für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg nachzuweisen ist.[12] Das Wiederauftauchen religiöser Inhalte in wenn auch unorthodoxem Gewand muß als ein Element dieser Entwicklung gesehen werden, deren entscheidende Bedeu-

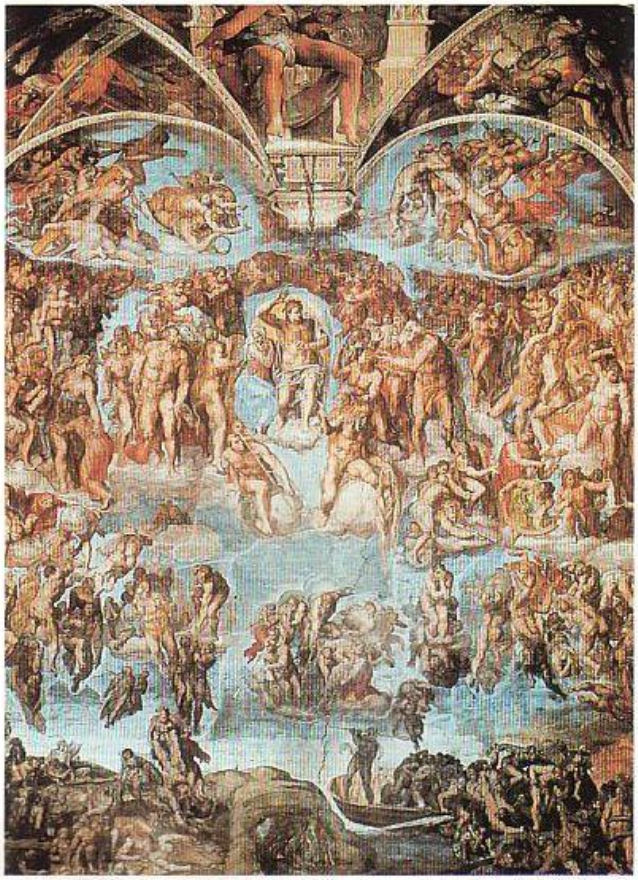
tung auch für die Entstehung der abstrakten Kunst man immer noch nur unzureichend versteht. Für dieses unorthodoxe Gewand allerdings, in das ja auch Beckmann seine 'Auferstehung' kleidet, obwohl er sich den Abstraktionstendenzen programmatisch verschließt, lassen sich hier sehr viel konkretere Anregungen benennen. Zum einen eine theologiegeschichtliche, zum andern eine philosophiegeschichtliche. Beide hängen aber im übrigen – was zu belegen sein wird – zusammen.

Malerei und Theologie: Die Bedeutung der Apokatastasis-Lehre

Daß es am Jüngsten Tag keine Scheidung in Gerettete und Verdammte geben würde, ist eine Mutmaßung, die genauso alt wie häretisch ist. Man führt die Lehre von der endgültigen Rettung aller, auch Allversöhnungs-, Wiederbringungs- oder Apokatastasis-Lehre genannt, auf Origenes (ca. 185–252) zurück und kann sie im Verlauf der nachmittelalterlichen theologiegeschichtlichen Diskussion immer wieder einmal nachweisen.[13] Bei genauerem Hinsehen stellt man fest, daß sie seit dem 18. Jahrhundert – vor allem im protestantischen Raum[14] – deutlich an Boden gewinnt. Im 19. Jahrhundert wird sie von mehreren führenden Theologen in der Tradition Schleiermachers übernommen.[15] Im Hintergrund steht dabei der Versuch, einen dogmatischen Gehalt zu reformieren und für die Moderne zu retten, der im Mittelpunkt der aufgeklärten Religionskritik gestanden hatte. Gerade der Glaube an die Auferstehung des Fleisches mußte sich den historisch-rationalistischen Vorbehalten stellen, die ihren Höhepunkt in den Leben-Jesu-Forschungen eines David Friedrich Strauß (1808–1874) und Ernest Renan (1823–1892) fanden. Es ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, daß schon im 18. Jahrhundert die Auferstehungs- bzw. Gerichtsikonographie im protestantischen Bereich einer offenbar durch die aufgeklärte Kritik verursachten gravierenden Krise unterlag.[16]

Gesteigerte Aktualität erhält die Allversöhnungslehre vor allem durch den romantischen Totalitätsbegriff, in dem die lebendige Identität von Gott und Welt angenommen und zur Grundlage einer erneuerten, stark naturmystisch geprägten Religiosität gemacht wird. Einer der Ursprungspunkte dieser Anschauung ist zweifellos Baruch Spinozas (1632–1677) Pantheismus und damit der Verzicht auf eine persönliche Gottesvorstellung, wie sie das christliche Dogma ausgebildet hatte. An dessen Stelle tritt nun der Glaube an die wunderbare Gesetzmäßigkeit des Alls. Es wird etwa bei Schelling als das „schwellende Herz der Gottheit" angesehen und bedarf keinerlei äußerer Legitimation mehr, gleichzeitig allerdings scheint es auch von außen nicht mehr regierbar.[17] Mit der Immanentisierung des göttlichen Prinzips aber entfällt prinzipiell jegliche Rechtfertigung für die dualistische Trennung in Gutes und Böses, Teufels- wie Sündhaftigkeitsidee werden tendenziell obsolet oder als integrale Bestandteile des Lebens proklamiert und damit entübelt. Heilsgeschichte fällt ineins mit Weltgeschichte, Gegenwart wird zum gültigen Vorschein zukünftiger Vollendung, das Diesseits vom Makel befreit, eine gegenüber dem jenseitigen Glückszustand grundsätzlich mangelhafte Übergangssituation zu sein.[18] Wenn Spinoza zu Beginn des 20. Jahrhunderts gerade auch in der belletristischen Literatur wiederentdeckt wird, so verstehen die Dichter den Philosophen insbesondere als einen Wegbereiter dieser Verdiesseitigung des Göttlichen. Erwin Guido Kolbenheyer etwa läßt in seinem historischen Roman „Amor dei" aus dem Jahre 1908 Spinoza immer wieder in Gedanken den Allgott über den Richtergott obsiegen, das Böse als Teil der Natur – und damit Gottes – rechtfertigen.[19]

Die Theologie kann solche hier idealtypisch beschriebenen Konsequenzen natürlich kaum rigide vertreten, würde sie damit doch letztlich ihre eigene Stellung unter-



4 Michelangelo Buonarotti, Das jüngste Gericht, Fresko, 14,18 x 13,36 m (Rom, Capella Sistina) 1536–1541

minieren. Nicht umsonst läuft die orthodoxe – vor allem katholische – theologische Lehre dann auch wie eh und je Sturm gegen die Apokatastasis-Idee. Das kommt unter anderem in einer intensiven Streitschriftproduktion in den Jahrzehnten vor und nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zum Ausdruck.[20] Von Bedeutung mag für unseren Zusammenhang dabei sein, daß sich die liberale protestantische Theologie mit ihrem Protagonisten Adolf von Harnack (1851–1930) von der Berliner Universität an der Spitze dem Glauben an die Allversöhnung gegenüber aufgeschlossen zeigt.[21] Darüberhinaus wird in der zur gleichen Zeit neu aufflammenden Begeisterung für die romantischen Theologen eben dieser Aspekt besonders betont.[22]

Einem Einwand, der an dieser Stelle sicherlich auftauchen wird, soll gleich begegnet werden. Tatsächlich dürfte es schwierig sein, Beckmann eine Kenntnis dieser geistesgeschichtlich zwar hoch bedeutenden, aber doch etwas abseitigen theologischen Diskussion zu unterstellen. Immerhin ist aber festzuhalten, daß der Maler, der seit 1905 in Berlin lebte und dort kurz nach der Ankunft Mitglied der Sezession wurde, 1906 in eine evangelische Theologenfamilie eingeheiratet hatte. Und man weiß, daß er hier mit seiner Schwiegermutter – die, wie berichtet, auch im Auferstehungsbild auftritt – offenbar intensiv über theologische Probleme diskutiert hat.[23] Größere Erklärungskraft erhält der theologische Spezialdiskurs dadurch, daß man ihn an eine sehr viel breiter wirksame Strömung zurückbinden kann, die die gesamte kulturelle Praxis der Jahrhundertwende geprägt hat und deren Relevanz auch für Beckmann an verschiedenen Stellen deutlich wird. Gemeint ist der in der kunsthistorischen Jahrhundertwendenforschung fast völlig vernachlässigte Monismus, dessen Wurzeln – ähnlich wie die der modernen Allversöhnungslehre – in einem romantischen Pantheismus liegen. Ja, er läßt sich über weite Strecken geradezu als philosophische Begründung der Apokatastasis-Idee aus einer allerdings streng diesseitig orientierten Weltanschauung heraus lesen.[24]

Der monistische Zeitgeist

Gegenüber der nietzscheanisch orientierten Exegese bringt die Bezugnahme auf den Monismus einen entscheidenden methodischen Gewinn: Es lassen sich deutlich konkretere inhaltliche, zeitliche und biographische Parallelen benennen. Damit bietet sich die Möglichkeit, die traditionelle Ideengeschichte mit ihrer Wellenkammideologie in das zu erweitern, was Thomas Nipperdey einmal eine „Sozialgeschichte des Geistes" genannt hat.[25] Es muß nämlich daran erinnert werden, daß die monistische Bewegung nach der Jahrhundertwende den Elfenbeinturm der Geheimwissenschaft weit hinter sich gelassen hatte: Im ganzen deutschen Reich bildeten sich monistische Ortsgruppen, es erschienen monistische Zeitschriften,[26] und der Monismus wurde zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg fast zu einer Nationalreligion, die nicht nur in gebildeten Kreisen dem orthodoxen Christentum deutliche Konkurrenz machte. Die Relevanz Nietzsches für Beckmann soll andererseits – soviel sei einschränkend hinzugefügt – mit dieser Argumentation keineswegs bestritten werden, umso mehr, als Nietzsche auch für die Monisten eine wichtige Rolle gespielt hat. Beckmanns Nietzsche-Begeisterung gerade in den jungen Jahren ist ja unabweisbar.[27]

5 Peter Paul Rubens, Das jüngste Gericht, Öl auf Leinwand, 606 x 460 cm, 1615 (München, Alte Pinakothek)

Ausgangspunkt ist auch im Monismus die Überzeugung von der Beseeltheit der Welt, die als ein homogenes Kontinuum von Sinnlichkeit und Geist gedacht wird.[28] Das, was in der romantischen Weltanschauung einen eher spekulativen Charakter hatte, wird hier nun naturwissenschaftlich untermauert und vor allem aus dem Entwicklungsgedanken des Darwinismus gespeist.[29] In Parallele zu den oft angesprochenen Wiederverzauberungstendenzen des fin de siècle erhält diese ursprünglich ganz sachlich-positivistische Theorie etwa in der Person des ungeheuer einflußreichen Ernst Haeckel (1834–1919) eine quasi religiöse Dimension.[30] Die höchsten Entwicklungsformen der Natur, wie traditionell üblich im denk- und empfindungsfähigen menschlichen Subjekt angesiedelt, lassen sich in dieser

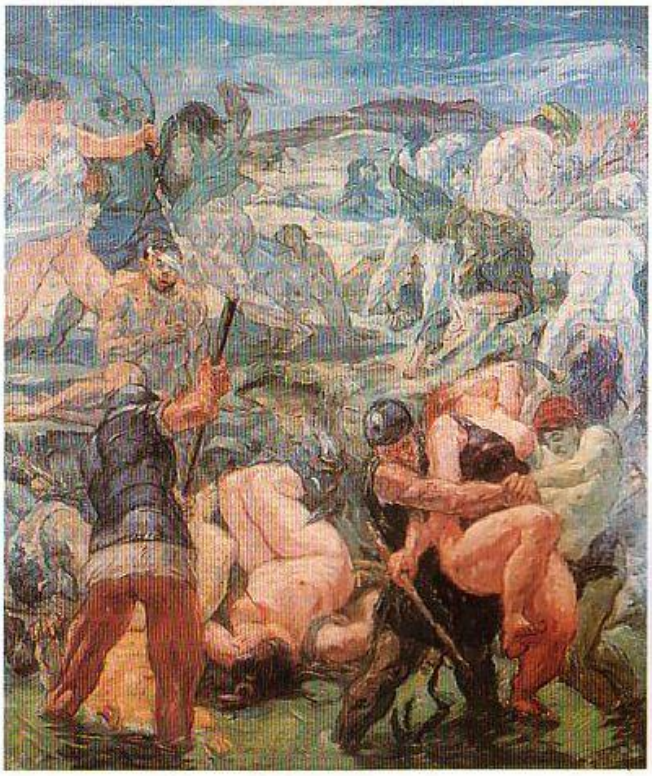
Sicht auf keimhafte Ursprünge in niederen Lebensformen zurückführen. Diese reichen bis zu den mikroskopischen Einzellern herab, ja darüber hinaus bis in die unbelebte Natur hinein. Zwangsläufig erhält dadurch rein Materielles eine notwendige seelische Entsprechung, so wie andersherum Geistiges notwendig an Materie zurückgebunden wird.[31] Konsequenz für die monistische Weltanschauung ist die liebende Hingabe an eine in ästhetischen Kategorien erfahrene Allwelt – Haeckel spricht in seinem Hauptwerk von den Kunstformen der Natur –, ja letztlich die Aufhebung aller Polarisierung von Subjekt und Objekt, Ich und Welt.[32] Bei Gustav Landauer (1870–1919) etwa, der wie Ernst August von Mandelsloh (1886–1962) genau zur Entstehungszeit des Auferstehungsbildes in intensivem persönlichen Austausch mit dem Wohnungsnachbarn Beckmann stand,[33] führt dies zu einer Subjektskonzeption, die die Individualität vollständig auflöst in einem leiblichen Existenzgefühl, das das Kontinuum von Innen und Außen impliziert.[34] Wilhelm Bölsche, dessen poetisch-physiologische Studien zur Menschheitsgeschichte zu Beckmanns Lektüre gehörten,[35] mokiert sich immer wieder über die in der christlich-dualistischen Tradition vollzogene Trennung in Natur und Geist und die seiner Meinung nach geläufige Abwertung des Materiellen gegenüber dem Immateriellen.[36] In der dithyrambischen Feier der Universalnatur, des Erdleibes, als dessen Glieder sich die Menschen zu verstehen haben, verbiete sich jegliche Trennung in entgegengesetzte Prinzipien. „All die Gegensätze von Gott und Mensch, von Tod und Leben, von Leid und Lust, von Haß und Liebe, von Gut und Böse hatten jede Bedeutung verloren" heißt das bei Julius Hart (1859–1930), der über den neuen Gott philosophiert.[37] Die Oppositionen nämlich lösen sich in der spezifisch vitalistischen Denkfigur der Jahrhundertwende auf in ein Wechselspiel, in dem der eine Pol nurmehr Durchgangsstation ist für den Umschwung in den entgegengesetzten Pol, so daß jene Gegensätze aller Endgültigkeit beraubt und verflüssigt werden.[38] In seinem berühmten Ketzer von Soana verrät Gerhart Hauptmann (1862–1946) seine Abhängigkeit von den beschriebenen Prinzipien, als er den zunächst asketischen Priester Francesco in einen bedingungslosen Verehrer der schönen Agata verwandelt. Ganz im Geiste der Monisten nämlich formuliert er: „(Francesco) hielt sie mit ganzem Leibe umschlungen. Es war die Frucht von dem Baum des Lebens, nicht vom Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen."[39] Wenn der Dichter wie viele seiner literarisch tätigen Zeitgenossen in dieser holistisch gestimmten Beschreibung das Leben gegen die Moral ausspielt, so ist es kein Wunder, daß auch die Vertreter der monistischen Weltanschauung eine entschiedene Meinung zur christlichen Unsterblichkeitslehre haben. Diese Meinung bringt sie ganz in die Nähe der Apokatastasis-Idee. Gustav Theodor Fechner (1801–1887), der als Naturphilosoph und Schöpfer der im Monismus wegweisenden Theorie vom psychophysischen Parallelismus um 1900 eine ausgesprochen lebhafte Renaissance erfährt, bestreitet in seinem Büchlein vom Leben nach dem Tode die Relevanz der orthodoxen Auffassung, nach der die „Handlungen dem Menschen durch äußerliche Belohnung oder Strafen vergolten" werden.[40] Er postuliert statt dessen die immerwährende Wiederkehr in jeweils höheren, aber diesseitig-naturalen Zusammenhängen, einen Zyklus von Leben, Vergehen und Wiedererstehen, der im Tod lediglich eine „Stufenerkrankung" erblickt.[41] Die Vermutung scheint sowohl von der indischen Seelenwanderungslehre beeinflußt, als auch den Nietzscheanischen Begriff von der „Wiederkehr des Gleichen" vorwegzunehmen.[42] Und Bruno Wille (1860–1928), führendes Mitglied des naturreligiös inspirierten Friedrichshagener Dichterkreises, zu dem auch Beckmann in einem losen Kontakt gestanden zu haben scheint, statuiert unter Berufung auf Fechner rundheraus: „Die Lehre vom Sündenfall widerspricht der Behauptung, daß der Schöpfer der Menschheit allwissend, allmächtig und allgütig sei."[43] Zudem gehören Wortkombinationen mit dem All-Präfix zu den Schlüsselbegriffen des neuromantischen Zeitalters um 1900: Allbeseelung, Alleinheit, Allverbundenheit, Allnatur prägen eine poetische Denkstruktur, die durchweg in Totalitätskategorien agiert,[44] später dann allerdings auch zuweilen zum Totalitarismus neigt.[45]

Das, was in der Apokatastasis-Lehre aus einer eschatologischen Perspektive gedacht wird, weitet sich im monistischen Vitalismus der Jahrhundertwende zu einer Rechtfertigung des Lebens in seiner Gesamtheit, zur säkularisierten Anbetung aller lebensspendenden Phänomene. Leben wird zu einem religiösen Wert, der in seiner Absolutheit nicht weiter ableitbar ist, während gleichzeitig alle Erscheinungsformen des Lebens durch diese Absolutheit gerechtfertigt sind.[46] Zentrales Objekt der Verehrung ist die Sonne und das von ihr erzeugte Licht, Lebensspender und Erneuerungsgarant in einem. Die Dichtung der Zeit ist durchsetzt von Licht- und Sonnenkultmotiven,[47] und man wird mit Bezugnahme auf die bisher rekonstruierten Einflußlinien zurecht behaupten

6 Peter Cornelius, Das jüngste Gericht, Fresko (München, Ludwigskirche), 1836–1840

7 Max Beckmann, Szene aus dem Untergang von Messina, Öl auf Leinwand, 253x262 cm, 1909, St. Louis Art Museum

dürfen, daß auch in Beckmanns Auferstehungsbild eine solche Feier des Lichtes betrieben wird. Es hat den christlichen Erlösergott abgelöst und ist hier von einer attributiven Vollendungsmetapher zum Vollendungsinbegriff geworden.[48] Beckmanns eigene Naturidee ist vor allem aus Tagebüchern und Briefen der Zeit zu entnehmen, auch er steigert sich zuweilen in eine ans Irrationalistische grenzende, nein, diese Grenze unzweideutig überschreitende Naturvergottung hinein. Die Lust der Allverbundenheit empfindet der Maler in der Begeisterung der künstlerischen Anschauung, in der „Vergangenheit und Zukunft aus dem Bewußtsein schwinden" und er sich als „wundervoll funktionierender Körper fühlt, der instinktiv die Macht und den Rausch des ewigen Sein's fühlt."[49] In der Zeit der Entstehung der 'Auferstehung' benennt er in mehreren Tagebucheinträgen sein künstlerisches Ideal, das man durchaus als gedankliches Komplement zur malerischen Praxis in dem Bild sehen darf. Er wünscht sich eine „rohe, gewöhnliche Kunst", deliriert in der „grauenhaften Schönheit des Sujets" und der durch „Schönheit verklärten Tragik" und er strebt in der Durchmischung von „Furchtbarem, Gemeinem, Großartigen, Gewöhnlichen und Grotesk-Banalen" die uns nun aus der vitalistischen Weltanschauung bekannte Auflösung der Gegensätze und deren Kristallisation im ästhetischen Artefakt an.[50] Ein kurzer Blick auf weitere Produktionen Beckmanns aus der Zeit der 'Auferstehung' mag diese moralindifferente Weltsicht veranschaulichen. Der schon zu Beginn erwähnte 'Untergang Messinas' feiert den Ausbruch von Vitalität, der sich nur dort einstellen kann, wo die zivilisatorisch bedingte Kanalisierung von Leidenschaft vorübergehend aufgehoben scheint. (Abb. 7) Das Bild zeigt die Plünderungsaktionen, die nach dem desaströsen Erdbeben in der sizilianischen Stadt im Jahre 1908 stattfanden und von denen Beckmann aus Zeitungsberichten wußte. Rohe Kräfte walten – genau wie im 'Untergang Messinas' – wenigstens subjektiv eben nicht sinnlos, wo der Maler wie in der 'Amazonenschlacht' eine Begebenheit evoziert, die in ihrer mythischen Urbildlichkeit zum Inbegriff künstlerisch-rauschhafter Phantasie wird. (Abb. 8) Zur künstlerischen ebenso wie zur Männerphantasie, wie man nüchtern hinzufügen sollte.[51]

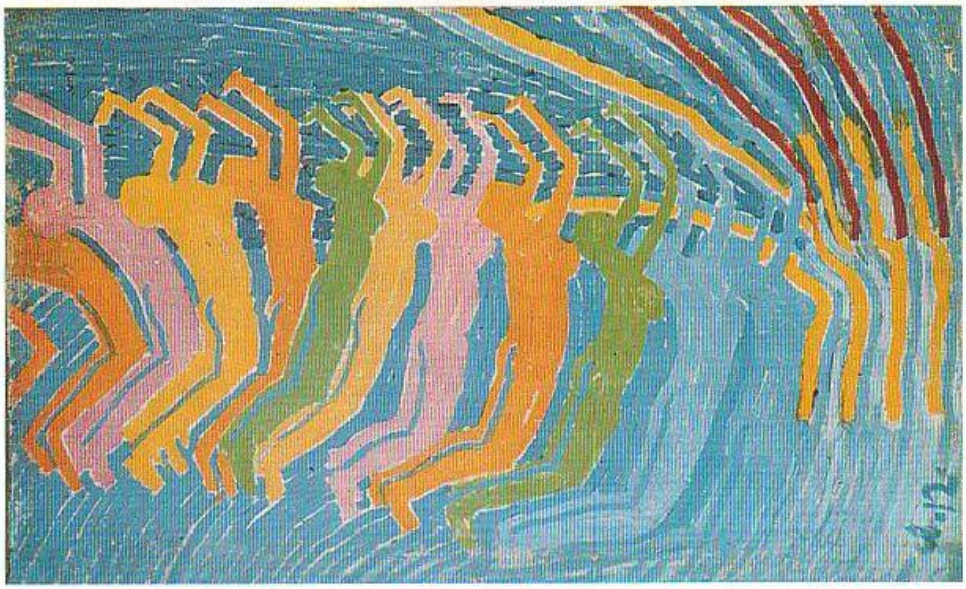


8 Max Beckmann, Die Amazonenschlacht, Öl auf Leinwand, 250 x 220 cm, 1911 (Beverly Hills, Gore Collection)

Im Auferstehungsbild selbst aber, auf dessen im Grunde innerweltlichen Charakter ich hier mit dem Ernst Blochs Geist der Utopie entnommenen Titel „Transzendieren ohne Transzendenz" verweisen möchte,[52] gerinnt der vitalistische Gehalt zum Symbol. Mit ihm läßt der Maler den etwas prätentiös-bekenntnishaften Gestus der gerade genannten Arbeiten hinter sich, wenn es auch in der Thematik bekenntnishafte Züge trägt. Die zum Himmel strebenden Auferstandenen, in denen sich der universelle und eben nicht geteilte Triumph des Lebens über den Tod verwirklicht, sind die Träger des sym-

bolischen Gehaltes. In ihnen wird der Prozeß der Transzendierung zum ekstatisch-leiblichen Akt. Mit weit geöffneten, zum Empfang der göttlichen Erlösungskraft bereiten Armen, wendet sich der eine nach oben; in sich zusammengekauert, als würde er dem grundstürzenden

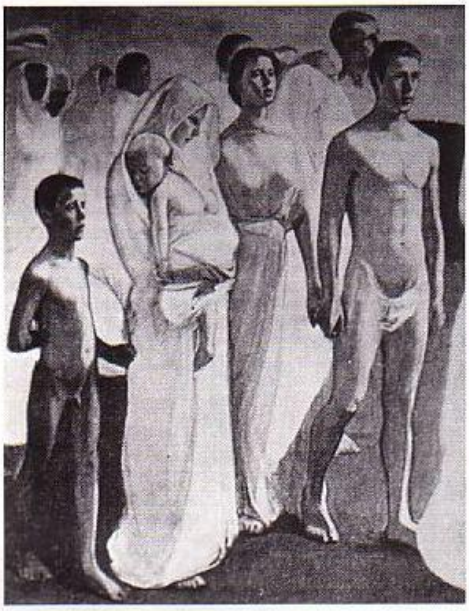
aber beschränkt sich nicht auf die gestisch-physiognomische Charakterisierung des dargestellten Ereignisses, gleichzeitig wird es zur künstlerischen Form. Der Befreiung im Licht entspricht die Befreiung der malerischen Faktur, die sich im oberen Bildteil zur peinture pure steigert. In ihr wird jede motivisch zuteilbare Binnendifferenzierung zugunsten einer künstlerischen Allbeseeltheit aufgehoben. So wie in der monistischen Denkfigur das Individuum im Kontinuum der Welt aufgeht, so vergeht es hier – man könnte den Vorgang in Anlehnung an eine



9 Wilhelm Morgner, Himmelfahrt, Öl und Tempera auf Leinwand, 62 x 101 cm, 1912 (Wilhelm Morgner Haus/ Soest)

Vorgang nicht ins Auge blicken können, der andere. Wie in einem von oben einsetzenden Luftstrom wirbelt eine Figur willenlos in die Höhe, wieder andere erwarten die Aufnahme in den Himmel in stiller Verzückung oder mit zum Gruß erhobener Hand. Das ekstatische Moment

literarhistorische Charakterisierung der Jahrhundertwendenlyrik als erotische Mystik bezeichnen[53] – in der reinen, materiell-pastos aufgetragenen Farbe. Der Betrachter wird damit zu einer geradezu synästhetischen Erfahrung des chaotischen, alle Sinne unter höchste Anspannung setzenden Ereignisses angeregt.



10 Magnus Enckell, Auferstehung (Fragment), Fresko, 1907 (Tampere, Johanneskirche)

Beckmann im künstlerischen Kontext

Darstellungen der Auferstehung, oder sagen wir besser allgemeiner apokalyptische Szenen, scheinen sich zu Jahrhundertbeginn einer erneuten Beliebtheit zu erfreuen und könnten als religiöse Metaphern einer Generation gedeutet werden, die den neuen Menschen mit einer bis dahin unbekannten Verve durchzusetzen suchte. Unter dem Einfluß des Weltkriegserlebnisses und mit entsprechend gewandelten Vorzeichen gehören solche Vorlagen dann im Expressionismus zu den zentralen christlichen Themen und bestimmen bekanntermaßen etwa die Stadt- und Landschaftsbilder eines Ludwig Meidner.[54] Vor dem Krieg aber dominiert der Erlösungs- gegenüber dem apokalyptischen Aspekt, das eschatologische Untergangsszenario wird in ein allgemeines Erweckungserlebnis umgestaltet. Nach neueren Forschungen übrigens gilt das auch für Meidner (Abb. 14), dessen Zerstörungsvisionen zunächst durchaus auch von einem starken Faszinationsmoment geprägt waren und offenbar von ihm selber erst im Nachhinein und unter dem Eindruck des Weltkriegserlebnisses mit einem entschieden negativen

11 Kasimir Malewitsch, Triumph des Himmels (Studie zu einem Wandgemälde), Tempera auf Karton, 71,5 x 70 cm, 1907 (St. Petersburg, Russisches Museum)

Akzent versehen wurden.[55] Nur so wird im übrigen wohl auch plausibel, warum diese Visionen zum größeren Teil schon vor dem Krieg entstanden sind, will man nicht in unguter kunsthistorischer Tradition spekulieren, der Künstler habe eben immer schon kommende Ereignisse visionär erahnt. Immer häufiger verzichtet man entsprechend auf konventionelle Gerichtsikonographie und betont den Befreiungscharakter der Begebenheit. Wilhelm Morgner gibt die Himmelfahrt als eine farbige Vision kollektiver Entrückung, in der der monistische Gedanke Gestalt geworden zu sein scheint. (Abb. 9) In einem zur Entstehungszeit der Arbeit verfaßten Brief schreibt der Maler: „Ich habe weder ein Ideal noch halte ich den Realismus für richtig, sondern an die Stelle dieser beiden Dinge setze ich das Wort Leben. Ich will die Unendlichkeit, die Endlosigkeit des eigenen Ichs."[56] Anders als Beckmann, der sich in einer solchen Formulierung ohne weiteres hätte wiederfinden können, hatte Morgner wenig Gelegenheit, diesen naiven Lebensenthusiasmus in der Wirklichkeit zu bewähren. Anders nämlich als Beckmann, der später unter dem Schock des Fronterlebnisses vorzeitig aus der Armee entlassen wurde, fiel der heute nicht mehr übermäßig bekannte Morgner den Gaswolken des Ersten Weltkrieges zum Opfer, die seine Allheitsvisionen auf so grausame Weise in ein makabres Absurdum führten.

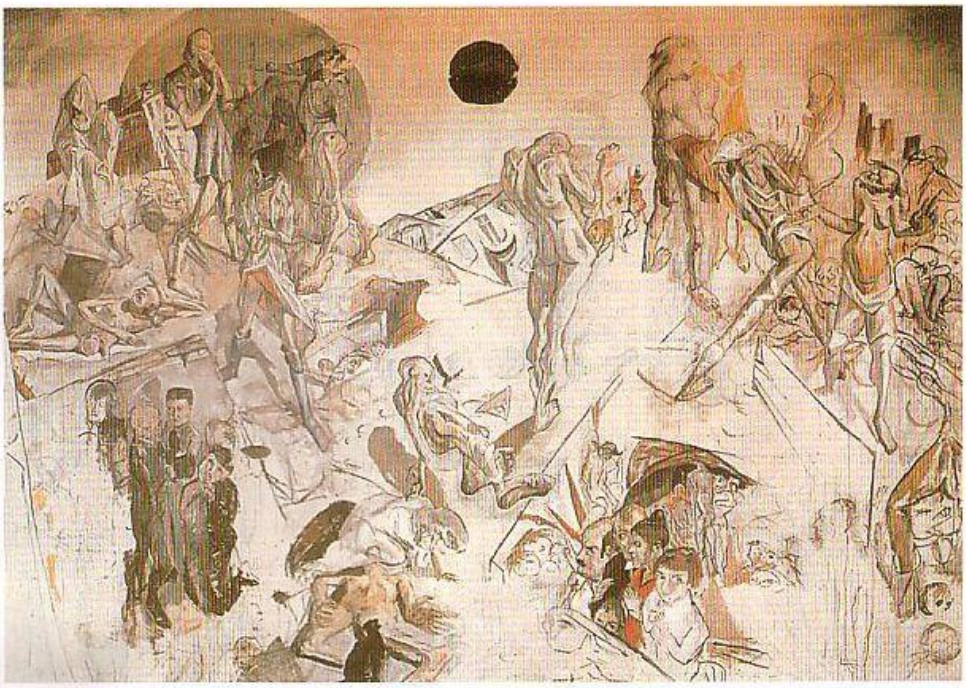
Aus ganz anderen kulturellen Kontexten stammen die folgenden Beispiele. Um so eindringlicher stellt sich ihre Signifikanz für die Seelenlage des frühen 20. Jahrhunderts dar. Nicht gestaltungsmäßig, aber doch thematisch geht der Finne Magnus Enckell (1870–1925) in seiner wohlgemerkt als Altarbild fungierenden Auferstehungsversion aus dem Jahr 1907 besonders weit, wenn er die Himmelfahrt naturalisiert und in einen Zug der Geretteten durch die Landschaft ans Licht überführt.[57] (Abb. 10) In Kasimir Malewitschs (1878–1935) enigmatisch-symbolistischem Triumph des Himmels, dem Entwurf zu einem Fresko aus dem Jahre 1907, schweben die durchweg geheiligten Auferstandenen unter dem Schutz eines allerdings ganz und gar unklassischen Weltenherrschers gen Himmel. (Abb. 11) Fühlt man sich an die Engels- und Prophetenchöre der klassischen Auferstehungsdarstellungen erinnert, so ist die Assoziation sicherlich gerechtfertigt. Wladimir Baranoff-Rossiné, ein russischer Maler, der ab 1910 in Paris arbeitete und dort unter den Einfluß der Kubisten und Robert Delaunays (1885–1941) geriet, säkularisiert die Szene im Jahre 1911 wie Beckmann, indem er den Taumel der auferstandenen Geretteten evoziert, die von dem unwiderstehlichen Schwerefeld des Lichtzentrums gleichsam aufgesogen werden. (Abb. 12) Aber wo sind die Verdammten? Baranoff-Rossinés Entwurf scheint mir in der Tat Beckmanns Auferstehungsbild geistig am nächsten zu stehen. Der Aufwärtssog wird bei ihm dadurch besonders anschaulich, daß er das Geschehen wie in einer röhrenförmigen Anlage von unten zeigt, in der die Linien nach oben hin zum lichtbesetzten Mittelpunkt fluchten. Zwar gibt er im Anschluß an die traditionelle Ikonographie die apokalyptischen Reiter und trompetende, das Weltende verkündende Engel, auf die Gerichtsszene aber verzichtet auch er. Ähnliches gilt im übrigen für W. Kandinsky, der sich dem Thema im selben Jahr wie Baranoff-Rossiné intensiv widmet. In den nach der Jahrhundertwende auch in der Malerei omnipräsenten Lichtanbetungsszenen drückt sich der gleiche Befreiungsgedanke aus, die Jugendbewegung als die einschneidendste antibürgerliche Erneuerungsbewegung der Zeit findet in solchen Szenen nicht nur in Deutschland ihre emblematische Verkörperung. Auch im engeren Berliner Umkreis ist der Sonnenkult eine ästhetische Grundvorstellung der vitalistisch-expressionistischen Schule. Fidus gestaltet in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg die ersten Entwürfe zu seinem Lichtgebet. Schon zu diesem frühen Zeitpunkt ergänzt er die künstlerische Praxis durch abstruse, aus romantischen und germanisierenden Mythologemen zusammengestückelte kunsttheoretische Entwürfe.[58]

12 Wladimir Baranoff-Rossiné, Blaue Apokalypse, Öl auf Leinwand, 104 x 150 cm, 1911 (Paris, Privatsammlung)

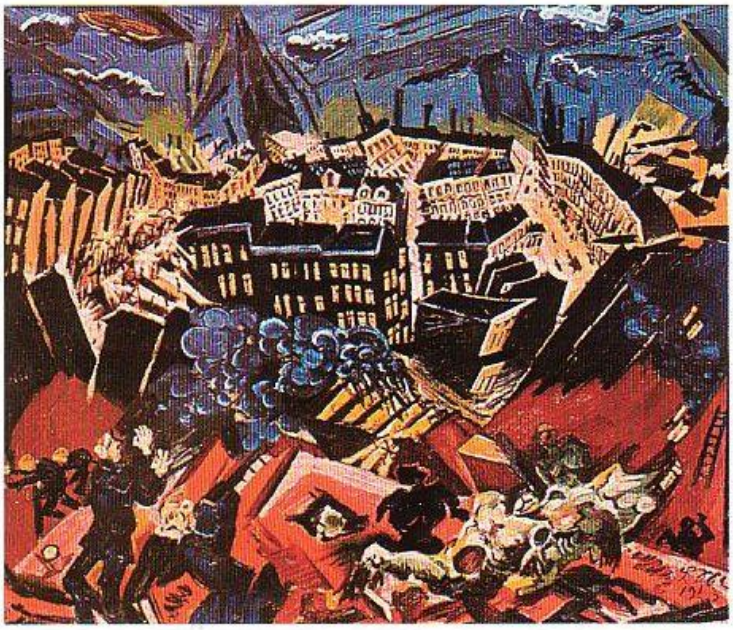
Desillusionierung

In einem zusammenfassenden Versuch, Beckmanns frühes Auferstehungsbild einzuordnen, soll es noch einmal um den Modernitätscharakter des Werkes gehen. Dieser nämlich scheint mir – im Kontrast zur Gesamtstimmung des Werkes weniger emphatisch-feierlich als vielmehr reflexiv-gebrochen – auch in einer Eigenheit des unteren Registers ausgesprochen, die den Interpreten nie richtig einleuchten wollte. Es geht um die eigentümliche Erscheinungsweise der vom Maler in die Darstellung mit eingebrachten Zeitgenossen, deren Abendgarderobe so gar nicht zu dem evozierten Geschehen passen will. Der Bruch zwischen diesem Zivilisationsgestus und dem apokalyptischen Vorgang zwingt den Betrachter dazu, den bisher analysierten Bildgehalt zurückzubinden an die historische Ausgangssituation und die in ihr wirkenden Protagonisten. Nicht erst die neuere ideologiekritische Deutung der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts hat auf den Flucht- und Verschleierungscharakter des ins Religiöse gesteigerten Vitalismus verwiesen.[59] Schon kurz nach dem Ersten Weltkrieg und natürlich auch unter dem Eindruck von dessen alles Bisherige überbietender Zerstörungskraft blicken die Intellektuellen vielfach kritisch auf das eruptive Lebenspathos der Vorkriegszeit zurück und entlarven es als in hohem Maße artifiziell. Alfred Seidel bringt diesen Vorwurf auf den Punkt, wenn er dem Vitalismus vorhält, er sei dem Lebendigen nicht selbstverständlich verbunden, sondern würde es in einem voluntaristischen Akt immer nur proklamieren, womit er seine eigene Distanz zum Leben implizit bekenne.[60] Wenn Beckmann die Zeitgenossen als Persönlichkeiten disponiert, die dem Geschehen in nachdenklich-sinnender, rein zuschauender Haltung gegenüberstehen; ja man möchte sagen, wenn er überhaupt auf die Idee kommt, diese so ganz und gar der Gegenwart entstammenden Figuren in das Auferstehungsereignis einzubinden, so bestätigt er – bewußt oder unbewußt – diese These. Selbst wenn er damit programmatisch eine Vergegenwärtigung des eschatologischen Geschehens verfolgt, so kann er sich der Künstlichkeit dieser Programmatik nicht entziehen. Auch für ihn ist das Allheitspathos des Monismus eine Erlebnisfigur, die quer steht zur städtisch-industriellen Realität seiner Wirkungsstätte Berlin. Wie den ins ländliche Friedrichshagen aussiedelnden Monisten selber, wurde sie dem Maler nur auf seinen imaginären Fluchten in den Mythos und den realen Fluchten in die Unberührtheit der Naturlandschaft zur Erfahrungswirklichkeit. Benannt ist hiermit gleichzeitig der prekäre Charakter der Wiederverzauberungsabsichten einer ganzen künstlerischen Epoche, die in Beckmanns origineller Bilderfindung mit dem ganzheitlich geprägten Auferstehungsverständnis eine ihrer zweifellos prägnantesten – wenn auch ästhetisch letztlich kaum befriedigenden – Kristallisationen erfahren hat.

Das, was in dem frühen Auferstehungsbild nur implizit und vielleicht ganz unbewußt angedeutet wird, steigerte sich in den Arbeiten der Kriegs- und Nachkriegszeit zu erschreckender Explizitheit. Mit der bekannteren zweiten Auferstehung aus dem Jahre 1916/7 schuf Beckmann ein Bild, das in seiner Düsternis von dem knapp zehn Jahre früher entstandenen Welten entfernt scheint. (Abb. 13) Die Illustrationen des „Höllen"-Zyklus und Bilder wie die „Nacht" lassen die Diesseitsbejahung der Vorkriegszeit im Rückblick als naiv erscheinen.[61] Wenn Beckmann jetzt schreiben konnte: „Ich werfe in meinen Bildern Gott alles vor, was er falsch gemacht



13 Max Beckmann, Auferstehung, Öl auf Leinwand, 1916/17, 345 x 497 cm, Staatsgalerie Stuttgart



14 Ludwig Meidner, Die brennende Stadt, 1913, Öl auf Leinwand, H. 68,5 x Br. 80,5 cm; St. Louis / Art-Museum

hat"[62], dann läßt sich eine solche Aussage nurmehr als radikale Infragestellung eines monistischen Weltbildes begreifen, das im Allheitsgedanken ja letztlich jede kritische Perspektive ausschloß.

Hubertus Kohle, geb. 1959, Studium der Kunstgeschichte in Bonn, Paris und Florenz, Assistent in Bochum, seit 1997 Hochschuldozent in Köln. Interessen vor allem im Bereich der Kunst und Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts.

Summary/ Sommaire

Max Beckmann's early "Resurrection" is placed here within the context of intellectual history at the turn of the last century and interpreted as the – ultimately thwarted – expression of a consciousness which sought to tear asunder all the fetters of the past. Two lines of influence are traced, one addressing the history of theology through the doctrine of apocatastasis and the other the history of philosophy through monism. Both can be seen as crystallizations of an undivided celebration of life, given artistic form by Beckmann in his universal vision of the Resurrection, which does not distinguish between good and evil.

La première Résurrection de Max Beckmann est ici située dans le contexte intellectuel du tournant du siècle. Cette oeuvre est présentée comme l'expression d'une forme de compréhension de la réalité qui consiste à vouloir faire sauter les liens du passé - une entreprise qui, du reste, finira par échouer. Deux types d'influence sont ici prises en compte - l'une plutôt historico-théologique avec la théorie de l'apocatastase, l'autre pluôt historico-philosophique avec la théorie du monisme. Les deux théories peuvent être comprises comme des cristallisations d'une forme de célébration de la vie que Beckmann, en tant qu'artiste, retravaille dans le sens d'une vision universelle de la Résurrection où il n'est plus question d'une séparation du Bien et du Mal.

Anmerkungen

1 Die Kunst 19 (1909), S. 445.

2 Zur Stellung des Beckmannschen Frühwerks im kunsthistorischen Bewußtsein vgl. Chr. Schulz-Mons, Zur Frage der Modernität des Frühwerks von Max Beckmann, in: Ausstellung Max Beckmann. Die frühen Bilder, Bielefeld 1982, vor allem S. 137 f.

3 Vgl. D. Schubert, Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: „Sachlichkeit" Versus „Innerer Klang", in: Expressionismus und Kulturkrise (Hg. B. Hüppauf), Heidelberg 1983, S. 207 ff.

4 „Nun war ja Beckmannmaxe immer 'ne Art wildgewordener Feuerbach", Brief an Rudolf Schlichter vom 18.8.1949, in: George Grosz, Briefe 1913–1959 (Hg. H. Knust), Reinbek b. Hamburg 1979, S. 436.

5 Schubert (wie Anmerkung 3), S. 213.

6 Vgl. Anm. 1.

7 D. Schubert, Max Beckmann. Auferstehung und Erscheinung der Toten, Worms 1985.

8 E.G. Güse, Das Frühwerk Max Beckmanns. Zur Thematik seiner Bilder aus den Jahren 1904–1914, Frankfurt/M. 1977. Vgl. davor allerdings auch die Arbeit von E. Gäßler, Studien zum Frühwerk Max Beckmanns. Motivkundliche und ikonographische Untersuchung zur Kunst der Jahrhundertwende, Göttingen 1974, vor allem S. 102 ff. Im übrigen zeigt sich gerade am Beispiel der 'Auferstehung', daß man das Frühwerk heute mit anderen Augen ansieht als noch vor wenigen Jahren: Sie ist seit kurzem in der Stuttgarter Staatsgalerie an hervorgehobener Stelle, als Blickpunkt in der Enfilade eines der Museumsflügel angebracht, nachdem sie – nach dem Ankauf aus dem Besitz von Beckmanns Sohn im Jahre 1971 – lange Zeit im Depot verblieben war.

9 Programmatisch: R. Kautzsch, Die bildende Kunst und das Jenseits, Jena 1905, S. 62; auch Harry Graf Kessler, Kunst und Religion. Die Kunst und die religiöse Menge, in: Pan, 1899, S. 163 ff. Vgl. zur allgemeinen Charakterisierung J. Hermand, Gralsmotive um die Jahrhundertwende, in: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende (Hg. V. Zmegac), Königsstein 1981, S. 145 ff.; E. Darge, Lebensbejahung in der deutschen Dichtung um 1900, Breslau 1934, S. 157 ff. (Kapitel „Der neue Gott").

10 Vgl. Darge (wie Anm. 9), S. 157. Zu Dehmel auch W. Rasch, Aspekte der deutschen Literatur um 1900, in: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende (wie Anm. 9), S. 36 f.

11 Vgl. B. Buenger, Beckmann's Beginnings: Junge Männer am Meer, in: Pantheon 41 (1983), Anm. 49.

12 Vgl. F. Fischer, Geheimlehren und moderne Kunst. Zur hermetischen Kunstauffassung von Baudelaire bis Malewitsch, in: Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende (Hg. R. Bauer u.a.), Frankfurt/M. 1977, S. 344 ff.

13 Ich danke Prof. Johannes Wallmann für einen ersten Hinweis auf die theologischen Zusammenhänge.

14 Vgl. K. Adam, Zum Problem der Apokatastasis, in: Theologische

Quartalschrift 131 (1951), S. 129 ff. Dazu auch W. Kühlmann, Das Ende der Verklärung. Bibel-Topik und prädarwinistische Naturreflexion in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Schiller-Gesellschaft 30 (1986), S. 424.

15 Einführend zum Thema: E. Staehelin, Die Wiederbringung aller Dinge, Basel 1960.

16 Vgl. W. Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 192 ff.

17 Vgl. G.Müller, Identität und Immanenz. Zur Genese der Theologie von D.F. Strauß, Zürich 1968, S. 253. Ein interessanter Tagebucheintrag Beckmanns aus dem Jahre 1903 geht in die gleiche Richtung, vgl. P. Beckmann, Max Beckmann. Wurzeln der ersten Schaffensperiode, in: Max Beckmann-Kolloquium, Leipzig 1984, S. 35.

18 Vgl. F. Flückiger, Die protestantische Theologie des 19. Jahrhunderts, Göttingen 1975, P3, P41, P97; F.W. Kantzenbach, Programme der Theologie, München 1978, S. 22, 28, 109.

19 Ausgabe der Gesammelten Werke, München 1939, Bd. 3, vor allem S. 467 und 541 ff. Vgl. aus der großen Anzahl gleichgerichteter literarischer Produkte der Zeit etwa auch Max Dauthendeys Gedicht „Weit über den Fluß haben jede Nacht verliebte Nachtigallen gewacht" aus dem 1908 veröffentlichten Zyklus „Ins Ich versunkene Lieder im Laub". Es endet mit der Zeile „Selbst Gottvater war Tänzer und nicht mehr Richter." (S. 15).

20 Vgl. die Bibliographie bei Müller (wie Anm. 17), S. 332 ff.

21 Vgl. G. Müller, Die Idee einer Apokatastasis ton panton in der europäischen Theologie von Schleiermacher bis Barth, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte, 16 (1964), S. 4 f.

22 Ein Beispiel für die Wiederentdeckung der romantischen Theologen: H. Meyer-Benkey, Moderne Religion. Schleiermacher – Maeterlinck, Leipzig 1902; hier wird auch die dualistische Tradition ausdrücklich angegriffen (S. 71). Zur Aufweichung der christlichen Dogmatik in der Zeit vgl. auch Th. Nipperdey, Religion im Umbruch. Deutschland 1870–1918, vor allem S. 71 ff.

23 Vgl. F.W. Fischer, Max Beckmann, Köln 1990, S. 14.

24 Die Aufforderung E. Raters, sich mehr den monistischen Einflüssen auf die Kunstgeschichte der Jahrhundertwende zu widmen, ist bisher kaum befolgt worden. Vgl. seinen Beitrag „Weltgeist, wo bist du? Monismus, Pantheismus, Individualismus", in: Berlin um 1900 (Ausstellung Berlinische Galerie), Berlin 1984, S. 375 ff. Die germanistische Forschung ist in dem Bereich erheblich avancierter, vgl. Monika Fick, Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende, Tübingen 1993.

25 Vgl. H.U. Gumbrecht/ R. Reichardt/ Th. Schleich (Hg.), Sozialgeschichte der Aufklärung in Frankreich. Teil 1: Synthese und Theorie. Trägerschichten, München/ Wien 1981, S. 36.

26 Blätter des deutschen Monistenbundes (1906–1907)/ Der Monismus: Zeitschrift für einheitliche Weltanschauung und Kulturpolitik (1908–1912) / Das monistische Jahrhundert. Zeitschrift für wissenschaftliche Weltanschauung und Kulturpolitik (1912–1915)/ Flugschriften des deutschen Monistenbundes.

27 Dazu Güse (wie Anm. 8)

28 Vgl. J. Sack, Monistische Gottes- und Weltanschauung, Leipzig 1899, S. 261 ff.

29 Vgl. H. Scheuer, Naturalismus und Naturwissenschaften, in: Fin de siècle. Zu Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext (Hg. K. Bohnen u.a.), Kopenhagen 1984, S. 9 ff.; J.D. Steakley, Vom Urschleim zum Übermenschen. Wandlungen des monistischen Weltbildes, in: Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur (Hg. R. Grimm u.a.), Königsstein 1981, vor allem S. 47 f.

30 Vgl. auch H. Weinel, Die religiöse Bewegung der Gegenwart, in: Westermann Monatshefte 106/2 (1909), S. 845 f.; A. Drews, Das religiöse Problem der Gegenwart, in: ders., Die Christusmythe, Jena 1909, S. 176 ff. Zur religiösen Bewußtwerdung des naturalistischen Monismus vgl. auch W.R. Cantwell, The Friedrichshagener Dichterkreis. A study of change and continuity in the German literature of the Jahrhundertwende, Ann Arbor 1967, S. 83, 115 f., 121 ff., 155 ff.

31 Vgl. etwa B. Wille, Das lebendige All. Idealistische Weltanschauung auf naturwissenschaftlicher Grundlage im Sinne Fechners, Hamburg/Leipzig 1905, S. 79. Dazu K. Bayertz, Die Deszendenz des Schönen. Darwinisierende Ästhetik im Ausgang des 19. Jahrhunderts, in: Fin de siècle (wie Anm 29), S. 88 ff.

32 Einflußreich hierfür auch die Schriften Ernst Machs.

33 Zum Verhältnis Beckmann – Landauer vgl. vor allem E. Frommhold, Max Beckmann – oder der „Nutzen des moralischen Argumentes", in: Max Beckmann Kolloquium 1984, Leipzig 1984, vor allem S. 18 ff; G. M. Lechner, Ernst August Freiherr von Mandelsloh 1886–1962, Ein vergessener österreichischer Maler mit Illustrationen zum Werk Ernst Jüngers, Stift Göttweig 1978.

34 Vgl. Fick (wie Anm. 24), S. 141.

35 Vgl. Die Bibliothek Max Beckmanns. Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern (Hg. P. Beckmann), Worms 1992, S. 470 (W. Bölsche, Der Mensch der Vorzeit in einer Auflage von 1909).

36 Vgl. etwa den Aufsatz „Vom Religiösen in unserer Zeit", in: Wilhelm Bölsche, Weltblick. Gedanken zu Natur und Kunst, Dresden 1904, S. 137 ff.

37 J. Hart, Der neue Gott. Ein Ausblick auf das kommende Jahrhundert, Leipzig/ Florenz 1899, S. 146.

38 Vgl. E. Klein, Jugendstil in deutscher Lyrik, Köln 1957, vor allem S. 14 ff.

39 G. Hauptmann, Der Ketzer von Soana, in: Sammlung Nobelpreis für Literatur. Erzählungen, Zürich ca. 1969, S. 215.

40 G. Fechner, Büchlein vom Leben nach dem Tode, Berlin 1918, S. 268.

41 Auch der erwähnte Hart spricht vom Tod als einer „Verwandlungsform", in: Der neue Gott (wie Anm. 37), S. 345.

42 Es sei hier in Parenthese angeführt, daß diese bei Nietzsche zentrale Konzeption nichts anderes ist als ein säkularisiertes Derivat der theologischen Wiederbringungslehre. Vgl. J.C. Janowski, Apokatastasis panton – Allerlösung. Annäherungen an eine entdualisierte Eschatologie, Tübingen 1992, S. 75.

43 Wille (wie Anm. 31), S. 6. Vgl. auch ebd., S. 80. Ähnlich H. Dorsch-Lugano, Die Sünde im Christentum und im Monismus, in: Blätter des deutschen Monistenbundes 8 (1907), S. 24 f.

44 L. Prager übersetzt Apokatastasis im übrigen mit Allbeseelungslehre (Die Lehre von der Vollendung aller Dinge aus der heiligen Schrift begründet und verteidigt, Leipzig 1903, S. 14).

45 Vgl. G.L. Mosse, The mystical origins of National Socialism, in: Journal of the History of Ideas 22 (1961), S. 81 ff. Wille hält übrigens – auch das mag hier von Interesse sein – 1904 in einer der im späten Kaiserreich vielfältig aktiven monistischen Gesellschaften einen Vortrag über das Thema der Auferstehung, die er dort bezeichnenderweise als das immerwährende Erneuerungsgeschehen der Natur interpretiert. Vgl. Bruno Wille, Auferstehung (Flugschriften des Giordano-Bruno-Bundes, Nr. 2), Schmargendorf/ Berlin 1904. Zur Auferstehungsmetaphorik im monistischen Vitalismus vgl. auch W. Hamacher, Wissenschaft, Literatur und Sinnfindung im 19. Jahrhundert, Würzburg 1993, S. 219.

46 Vgl. V. Zmegac, Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende (um 1900), in: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende (wie Anm. 9), S. XXXV. Auch W. Rasch (ebd.), S. 27 ff.

47 Vgl.R. Hamann/ J. Hermand, Stilkunst um 1900, Berlin 1967, S.147 ff. Gerade die monistischen Organe nehmen das Motiv mit Entschiedenheit auf. Vgl. „Das monistische Jahrhundert" 1 (1912), S. 810; 2 (1913), S. 137 etc.

48 Vgl. H. Scheuer, Zur Christus-Figur in der Literatur der Jahrhundertwende, in: Fin de siècle (wie Anm. 12), vor allem S. 390.

49 M. Beckmann, Briefe (Hg. K. Gallwitz), Bd. 1, 1899–1925 (bearb. von U. Schneede), München 1993, S. 27 (Brief von 1904).

50 Max Beckmann, Leben in Berlin. Tagebuch 1908–1909, München 1984, S. 22, 24, 32.

51 Vgl. B. Buenger, Max Beckmann's „Amazonenschlacht": Tackling „die große Idee", in: Pantheon 1984, S. 140 ff.

52 Vgl. Frommhold (wie Anm. 33), S. 21 Vgl. R. Ulmer, Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus, Frankfurt/M. 1992, S. 120 und 140. Außerdem Rasch (wie Anm. 46), S. 24 und 30. Zu Beckmanns ganz und gar unkirchlicher Religiösität vgl. B. Buenger, Kreuztragung, in: Ausstellung Max Beckmann. Die frühen Bilder, Bielefeld 1982, S. 203 ff.

53 Zmegac (wie Anm. 46), S. XXXII.

54 Vgl. Ulmer (wie Anm. 52), S. 133 ff.

55 Vgl. Ch.W. Haxthausen, Images of Berlin in the art of the Secession and Expressionism, in: Art in Berlin, 1815–1989, Ausstellung Atlanta 1990, S. 61 ff., hier S. 68 ff.

56 Vgl. Ausstellung Wilhelm Morgner 1891–1917, Münster 1967, Brief vom 10.11.1912

57 Vgl. A. Krohn, Art in Finland. Survey of a Century, Helsinki 1953, S. 46. Enckell arbeitete in den 1890er Jahren in Paris und geriet dort unter den Einfluß der rosenkreuzerischen Mystik des Symbolismus.

58 Vgl. die Analyse bei J. Frecot/ J.F. Geist/ D. Krebs, Fidus, 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München 1972; außerdem K. Jeziorkowski, Empor ins Licht. Gnostizismus und Licht-Symbolik in Deutschland um 1900, in: The Turn of the Century. German Literature and Art, 1890.1915 (Hg. G. Chapple), Bonn 1981, S. 171 ff.

59 Dies eine Grundthese von Hamann/Hermand (wie Anm. 47); zu Beckmann auch Frommhold (wie Anm. 33), S. 21 ff.

60 A. Seidel, Bewußtsein als Verhängnis, Bonn 1927, vor allem S. 171 ff.; mit Bezug auf Beckmann auch schon W. Hausenstein, Die bildende Kunst der Gegenwart, 1913 (hier nach Frommhold – wie Anm. 33 –, S. 23).

61 Vgl. Ausstellung Max Beckmann. Die Hölle, Berlin 1983, S. 72.

62 Vgl. R. Piper, Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers, München 1950, S. 33.