

DIETRICH SCHUBERT

## Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: „Sachlichkeit“ versus „Innerer Klang“

„Wenn man das Schwergewicht des Lebens nicht ins Leben, sondern ins ‚Jenseits‘, verlegt ... so hat man dem Leben überhaupt das Schwergewicht genommen.“

(Nietzsche, *Antichrist*, 1888)

„Aber vergessen Sie nie, daß es keine Kunst, sondern nur Künstler gibt ... dichter heran müssen wir an das Leben ...“

(Döblin 1913 an Marinetti)

„Blind gegen ‚anerkannte‘ und ‚unanerkannte‘ Form, taub gegen Lehren und Wünsche der Zeit soll der Künstler sein. Sein offenes Auge soll auf sein inneres Leben gerichtet werden ... Dies ist der einzige Weg, das Mystischnotwendige zum Ausdruck zu bringen.“

Diese dogmatische Kunstauffassung, die den Schaffenden von der realen Welt, von der sozialen und gesellschaftlichen Wirklichkeit, von der sinnlichen Erscheinung und Fülle des Lebens, den Freuden und Leiden desselben ablenken und mystisch wegführen will, hat Kandinsky 1911 in Druck gegeben: *Über das Geistige in der Kunst* erschien unter dem Jahr 1912 bei Piper in München. Zusammen mit den Aufsätzen und Tafeln im ebenfalls 1912 erschienenen Almanach *Der Blaue Reiter*, an dem vor allem Franz Marc mitbeteiligt war, bildet diese Schrift den literarischen Kern der künstlerischen Theorie des „sibirisch-bajuwarischen“ Expressionismus<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> W. Kandinsky, *Über das Geistige* (1912). 7. Aufl. Bern 1963, S. 84; – *Der Blaue Reiter*. Hg. von W. Kandinsky und Franz Marc (1912), dokumentari-

Ebenfalls 1912 erscheint im März-Heft no. 16 der von Paul Cassirer herausgegebenen Zeitschrift *Pan* der Artikel von Franz Marc „Die neue Malerei“. Ohne daß er damit direkt angesprochen war, erwiderte Max Beckmann im Heft no. 17 (vom 14. März 1912) der gleichen Zeitschrift in polemischer Form mit seinen „Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst“. Schon der Titel gemahnt an Nietzsche. Beckmann baut eine grundlegende Gegenposition auf; er empfindet seine eigene Kunst – gegenüber dem „modernen“ Marc – als unzeitgemäß, denn er postuliert statt Innerlichkeit die Darstellung der sichtbaren zeitgenössischen Wirklichkeit, die kraftvolle Gestaltung der sinnlich-sichtbaren Welt, und zwar unter Bezug auf u. a. Goya, Géricault, Delacroix und Vincent van Gogh.

Die somit ausgelöste Debatte wird von Marc mit einem kurzen „Anti-Beckmann“-Artikel beantwortet, der nichts Neues enthält, vielmehr die Unmöglichkeit einer Verständigung konstatiert<sup>2</sup>.

Wie Ernst-G. Güse zu Recht betonte, hat die kunsthistoriografische Literatur versäumt, diese Kontroverse ausführlich zu untersuchen und auszuwerten bzw. zu bewerten<sup>3</sup>. Darin, daß sie grundsätzliche Fragen des Verhältnisses von Subjektivität und Objektivität, von Sachlichkeit und Innerem, von Kunst zu ‚Natur‘ (sichtbare Wirklichkeit und unsichtbare), von Gestaltung zu Leben (ganz im Sinne Nietzsches), letztlich – was Inhalt und ‚réalisation‘ betrifft – Fragen der Hinwendung zum Leben oder aber der mystischen Abwendung vom Leben aufwirft, besitzt diese Kontroverse eine Signifikanz nicht allein für die Jahre des Umbruchs und der Krisen vor 1914, sondern eine generelle Bedeutung im Hinblick auf zwei Grundpositionen: künstlerische Gestaltung (mithin Erkenntnis) der sinnlich-sichtbaren Realität oder aber Gestaltung nur eines subjektiv Gedachten (Fiktion).

Damit führt der von Beckmann entfachte Streit weit über

sche Neuasgabe von Kl. Lankheit, München 1963. – Der Ausdruck „sibirisch-bajuwarisch“ stammt von Max Beckmann (siehe unten).

<sup>2</sup> Marc. In: *Pan*, 2. Jg., 555–556.

<sup>3</sup> E.-G. Güse, *Das Frühwerk Max Beckmanns*. Frankf./M. 1977, S. 11 und Vf. in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1978, Heft 3/4, 342–347 (Besprechung Güse).

seine Zeit hinaus. Er beleuchtet eine Polarität, die sich in verschiedenen Zeiten als grundsätzliche beobachten ließe; so etwa am frühen 19. Jh. (Géricault und Delacroix gegenüber der nazarenischen Kunst). Und er beleuchtet eine Polarität, die sich gerade auch heute wieder beobachten läßt, wenn man das unversöhnliche Gegenüber der gegenstandslosen Dekorateure wie z. B. Carl André und der Realisten wie z. B. Alfred Hrdlicka bedenkt. Eine zeitliche Brücke zwischen 1912 und heute würde in der Kritik der Abstrakten und des Surrealismus durch den späteren *Carl Einstein* mit seinem Text „Fabrikation der Fiktionen“ (um 1928/30)<sup>4</sup> gesehen werden können. Einstein warf in diesem Text wie schon in seiner *Propyläen-Kunstgeschichte des 20. Jh.* (Berlin 1926, 3. A. 1931) ebenso grundsätzlich die Frage nach der Überzüchtung formaler Elemente im Rahmen extremer Subjektivität oder aber thematische Gestaltung (Menschendarstellung) im Hinblick auf die soziale und kulturelle Bildung einer ‚Kollektive‘ auf. Darin sind deutlich Berührungspunkte zwischen Beckmanns Malerei und Einsteins kritischer Theorie festzustellen.

Das Jahr 1912 ist innerhalb der krisenhaften Zeit vor dem 1. Weltkrieg kunstgeschichtlich ohnehin von deutlicher Signifikanz: Kupka, Kandinsky und Larionov beginnen zunehmend gegenstandslos zu malen. Andererseits hatte der Wettbewerb um das gigantische, nationalistische Bismarck-National-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück über 370 Entwürfe megalomaner Art im Stile des herrschenden Wilhelminismus erbracht. Wieder demgegenüber förderten Mäzene wie Harry Graf Kessler und Karl E. Osthaus (in Hagen) die modernen französischen und deutschen Künstler; eine gemeinsame Ausstellung von Werken Egon Schieles und Wilhelm Lehmbrucks findet im Folkwang-Museum statt. Von Mai bis September veranstaltete der „Westdeutsche Sonderbund“ in Köln seine erste große, internationale Ausstellung, die die neuen europäischen

<sup>4</sup> Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen - Eine Verteidigung des Wirklichen*. Aus dem Nachlaß hg. von Sibylle Penkert. Reinbek 1973, bes. S. 59-65. Dazu Sibylle Penkert, C. Einstein: Existenz und Ästhetik, Wiesbaden 1970, p. 31f. Heidemarie Oehm, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*. München 1976 und Dietrich Harth, Revolteur Einstein, in: Zeno - Zeitschrift für Literatur und Sophistik, 3. Jg., 1982, Heft 1, 46-52.

Kunstströmungen zeigte: neben 24 Gemälden von Paul Cézanne und 107 Werken von Vincent van Gogh stand u.a. die ‚Kniende‘ Lehmbrucks, die Däubler als das Vorwort zum Expressionismus in der Plastik bezeichnen sollte<sup>5</sup>.

Während Beckmann, Schiele und Lehmbruck in Malerei, Grafik und Plastik an der Darstellung des Menschen und seiner allgemeinen und besonderen Problematik festhalten und bedeutende Sinnfiguren schaffen werden (Beckmanns *Auferstehung* 1909 und 1916/18 in Stuttgart Staatsgalerie; Lehmbrucks *Gestürzter* von 1915, Bronzen in München und Berlin), entwickelt sich die Malerei von Kandinsky und Marc und die Plastik von Brancusi/Archipenko in die Autonomisierung der ‚reinen‘ Form, ohne allgemein verbindliche Tatsachen zu reflektieren. So stehen sich subjektive Mystik und Tendenz zur autonomen Form einerseits und Menschendarstellung und objektive Wirklichkeitsgestaltung andererseits scharf gegenüber. Die spezifische Krise der bildenden Kunst, die hier innerhalb der allgemeinen Krisenlage im Blick ist, ist die: Menschliche Figur (Gestaltung zeitgenössischer Wirklichkeit) versus Abstraktion (subjektive Gegenstandslosigkeit).

Das Jahr 1912 ist auch durch andere kulturelle Ereignisse von herausragendem Interesse: die als avantgardistisch geltende *Sturm*-Galerie von Herwarth Walden in Berlin veranstaltet im Juni die erste Ausstellung der *italienischen Futuristen* auf deutschem Boden. F. T. Marinetti und seine Freunde halten sich in Berlin auf. Alfred Döblin lernt ihn kennen und wird 1913 seinen „Offenen Brief“ über die futuristische Worttechnik an Marinetti senden.

René Schickele setzt sich theoretisch mit dem literarischen und bildkünstlerischen Futurismus auseinander und spricht später vom „futuristischen Musterkoffer“<sup>6</sup>, mit dem Marinetti Europa bereist habe.

<sup>5</sup> G. Aust, „Die Ausstellung des Sonderbundes in Köln“. In: *Wallraf-Richartz-Jb.* 23, 1962, 275-292; - Th. Däubler, *Der neue Standpunkt* (1917). Neu hg. von Fritz Löffler, Dresden 1957, S. 162; - D. Schubert, „Anmerkungen zur Kunst Lehmbrucks“. In *Pantheon*, 39. Jg., Heft 1, 1981, 55 - 69 und das Buch: *Die Kunst Lehmbrucks*. Stuttgart (Wernersche Verlags-Ges.) 1981.

<sup>6</sup> René Schickele, „Wie verhält es sich mit dem Expressionismus?“. In: *Die Weißen Blätter*, 7. Jg. August 1920, 337-339.

Daß in der Konfrontation der zwei grundsätzlichen Positionen „innerer Klang“ (Abstraktion) und Sachlichkeit/Raumgefühl/Kontemporaneität auch die wesentliche Frage nach dem künstlerischen Gewicht, also nach der Bedeutsamkeit der jeweiligen Position unweigerlich aufkommen wird, daß sich die Auseinandersetzung auch und gerade auf die Frage nach der Kategorie des „Dekorativen“ zuspitzen sollte, – dies ahnte Marc bereits früher schon.

Da sich beide Protagonisten bereits zuvor gegenüberstanden, wenn auch scheinbar in einem Lager nebeneinander gegen eine reaktionäre nationalistische Kunstpolitik, sei hier noch der öffentliche Streit um den Ankauf eines Werkes *Vincent van Goghs* für die Kunsthalle in Bremen 1911 angeschnitten. Nach dem Kauf des *Mohnfeldes* von 1889 durch den Direktor der Bremer Kunsthalle, Gustav Pauli, (vermittelt im übrigen durch den Mäzen des „neuen Weimar“, Harry Graf Kessler<sup>7</sup>), stellte Carl Vinnen sein *Quosque tandem* als Protest in die deutsche ideologische Landschaft; mit einer Einleitung von Vinnen erschien 1911 der *Protest deutscher Künstler* gegen eine angeblich unpatriotische Bevorzugung französischer bzw. ausländischer Kunst in den deutschen Museen. Die Kampagne paßte zur wilhelminischen Großmannsucht. Vinnen wollte die „fremden Einflüsse abwehren“, da er eine „große Gefahr für unser Volkstum“ witterte<sup>8</sup>. Mitgetragen wurde dieser „Protest“ von Künstlern wie P. Schultze-Naumburg, Franz von Stuck, O. Greiner, L. Habich, Richard Müller<sup>9</sup>, Alex Oppler, G. Kuehl u. a. Erstaunlicherweise unterschrieb auch Käthe Kollwitz.

<sup>7</sup> Vgl. W. Eckhardt, *Van Gogh und Deutschland*, Diss. Heidelberg 1956; – *Katalog d. Ausst. „Worpswede – eine deutsche Künstlerkolonie um 1900“*, Kunsthalle Bremen 1980, S. 102. – Für hilfreiche Gespräche und Hinweise ergeht besonderer Dank an Roland Dorn. – Das sog. „Mohnfeld“ van Goghs (Mai 1889 oder April 1890 gemalt) befand sich um 1906 in der Coll. Henry van de Veldes.

<sup>8</sup> „Ein Protest deutscher Künstler“, eingel. von C. Vinnen, Jena 1911, S. 8.

<sup>9</sup> R. Müller war Prof. für Zeichnen und Grafik an der Kunstakademie zu Dresden, Lehrer von Grosz, nicht von Dix (wie teils zu lesen ist). 1933 wurde er als NSDAP-Mitglied Rektor und entließ u. a. Dix (vgl. D. Schubert, *Otto Dix*, Reinbek 1980).

In diesem „Kampf um die moderne Kunst“ erschien auch noch 1911 bei Piper in München die von G. Swarzenski, K. E. Osthaus und Gustav Pauli getragene *Antwort auf den Protest*. Darin äußern sich u. a. Harry Graf Kessler, Henry van de Velde (der schon 1906/07 anlässlich der Dresdner Kunstgewerbeschau einen nationalistischen Angriff durch Fritz Stahl abzuwehren hatte), O Grautoff, W. Hausenstein, Wilhelm Worringer und 48 namhafte Künstler, darunter der Plastiker Fritz Behn, August Macke, Pechstein, Klimt, Waldemar Rösler, Franz Marc, Kandinsky, Jules Pascin, Liebermann und Max Beckmann. Während Kandinsky dieses Forum lediglich zur Wiederholung seiner These nutzt, Welt, Kosmos und Mensch bestünden aus dem Inneren und dem Äußeren und die „größte geistige Kraft des Inneren“ sei die Kunst, geht Franz Marc insofern auf die öffentliche Diskussion ein, als er von den Keimen der „neuen“ Kunst, die der Wind aus Rußland und Frankreich über Europa weht, spricht. Neben Cézanne, Van Gogh und Picasso rühmt Marc auch hier die Bedeutung von Matisse, Le Fauconnier und Friesz. Er fordert den Vergleich mit deutschen Werken; der wäre aber deprimierend: „Die Franzosen sind so ungleich künstlerischer und innerlicher, daß die deutschen Bilder sofort leer und von äußerlicher Mache erscheinen. Glaubt man das nicht?“<sup>10</sup> Damit sind Frage und Perspektive einer vergleichenden synchronen und diachronen Wertung aufgeworfen. Die Kategorie des *Dekorativen* führt Marc ein; und um den Vorwurf einer negativen Verwendung dieses Begriffs für die jüngste „avantgardistische“ Malerei abzuwehren, schreibt er folgend: „Daß es nicht der dekorative Gehalt der französischen Bilder ist, der die deutschen schlägt, sondern lediglich der innerliche, künstlerische ...“<sup>11</sup>

Was aber der innerliche Gehalt der neuen Malerei (Matisse, Marc u. a.) sei und wie er für den Betrachter zu verstehen ist, dies bleibt unbestimmt. Die Entdinglichung der Farben und Formen, ihre freie „autonome“ Einsetzung für die Bildgestal-

<sup>10</sup> Vgl. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“, München 1911, S. 77.

<sup>11</sup> Marc, ebenda, S. 77.

tung, also die Realitätsflucht, die sich dadurch als offensichtlich erwies, mußte dem naheliegenden Vorwurf bloßer Dekorativität von Beginn an entzogen werden.

Beckmann nun – scheinbar neben Kandinsky und Marc im gleichen liberalen Lager, gleichsam vereint im Kampf um die moderne Kunst gegen die nationalen „Hinterwäldler“ (Nietzsche) – lehnt es ab, künstlerische Qualität als Motiv eines Protestes gelten zu lassen. Er nimmt eine echte tolerante, liberale Haltung ein, fordert aber den Ankauf der besten Werke derjenigen Künstler älterer und neuer Zeit, die er für wesentlich hält. Dabei zeigt sich zugleich, welche Tradition Beckmann als Schaffender anerkennt; das heißt durch sein Interesse wird ein Teil der Tradition verworfen, ein anderer als die eigentliche, verbindliche *Tradition gesetzt*<sup>12</sup>. Selbstbewußt zählt Beckmann seine Herolde hoher künstlerischer Gestaltfindung und überzeitlicher Qualität älterer und neuerer Zeit auf: Géricault, Delacroix, Courbet, Daumier (also auch die Meister des Realismus des 19. Jh.), Renoir, Van Gogh – und: Signorelli, Grünewald, Cranach, Tizian und Tintoretto, Greco, Velázquez, Goya und die alten Holländer (des 17. Jh.). Und er kommentiert den jüngsten Streit mit einer klaren Wertung: „Ich selbst bin ... stets gegen eine Überschätzung intelligenter Epigontalente wie Matisse, Othon Friesz, Puy etc. aufgetreten, aber nie wäre es mir eingefallen, feierlich dagegen Protest zu erheben, da ich es nicht sehr wichtig finde, wenn eine Anzahl talentloser Leute Bastien Lepage oder Böcklin, die Schotten oder Matisse nachahmen. Irgend ein billiges Schema zur Rettung für die Leere ihrer Phantasie brauchen sie ja doch ... Ich kann auch nicht finden, daß der Absatz oder der Einfluß von den ganz jungen Franzosen nun schon so ungeheuer wäre, daß derartig tiefe Brusttöne der Entrüstung notwendig wären. Einige bedauernswerte Snobs sind wohl darauf hineingefallen ...“<sup>13</sup>

Im Jahre 1911 mußte Beckmann in seiner Einschätzung der Malerei von Matisse als flache Dekoration (also zu einer Zeit

<sup>12</sup> Dazu besonders Kurt Badt, „Der kunstgeschichtliche Zusammenhang“. In: Badt, *Kunsttheoretische Versuche*. Hg. von Lorenz Dittmann, Köln 1968, S. 141–175.

<sup>13</sup> Max Beckmann, in: Antwort auf den „Protest“, 1911, S. 37.

bereits, als es noch galt, Matisse auf dem „Markt“ durchzusetzen und als revolutionär neu zu feiern), 1911 mußte Beckmann in dem Statement Marcs zwar die Gemeinsamkeit gegen jenen nationalen „Protest“ von Vinnen sehen, aber um so deutlicher gerade auch seine Differenziertheit in der Bewertung der neuen Nachfolger Cézannes und Van Goghs.

Die beiden Äußerungen von Marc und Beckmann aus 1911 bilden somit einen Vorklang für das Jahr 1912, in dem beide als Protagonisten aus dem Schatten einer vermeintlichen Gemeinsamkeit heraustreten sollten.

Logischerweise nahm denn auch Marc die Etikette „modern“, „zeitgemäß“ und „avantgardistisch“ für sich (und den *Blauen Reiter*) in Anspruch, während Beckmanns realistische Haltung, sein Wille zur Gestaltung von Wirklichkeit, von Raum und gegenwärtiger Problematik in Form von mannigfaltigen Figurenbildern als konservativ und „unzeitgemäß“ klassifiziert wurden<sup>14</sup>.

Seine Haltung gegenüber jüngster französischer Malerei, insbesondere gegenüber Henri Matisse, hatte Beckmann bereits im Januar 1909 in seinem Tagebuch in Berlin fixiert. Mit Wilhelm Schocken geht er am 7. Januar in den Salon von Paul Cassirer. Beckmann schreibt im Tagebuch dazu: „Die Matisseschen Bilder mißfielen mir höchlichst. Eine unverschämte Frechheit nach der anderen. Warum machen die Leute nicht einfach überhaupt Zigarettenplakate ...“ Und er folgert, „daß nach der Vereinfachung der Van Goghs und Gauguins wieder zur Vielfältigkeit zurückgekehrt werden muß. Über die beiden hinaus gibt es keinen Weg, im Gegenteil, mit dem was sie errungen haben,

<sup>14</sup> Das Problem dieser Wertung stellt sich ähnlich immer wieder: Was heute unter Avantgarde subsumiert wird (besonders die unpolitische Concept-Art), gestaltet nicht die sozialen und politischen Antagonismen unserer Gesellschaft oder die Bedrohung durch den Rüstungswahnsinn. Aber ein Realist wie Alfred Hrdlicka, der die Widersprüche unserer Zeit in Grafik und Skulptur darstellt, wird wegen seiner Meißeltechnik und der Figurengestaltung als konservativ bezeichnet; – vgl. das Buch von A. Hrdlicka, *Alfred Hrdlicka*. München (Moos-Verlag) 1969.

muß man wieder zurückgehen und von einer älteren Station einen neuen Weg suchen<sup>15</sup>.

Es zeigt sich deutlich, daß es in den Jahren 1909–1912 bereits letztlich um eine *Frage der Wertung* geht, der sich die Kunsthistorik bis heute verschlossen hat und verschließt. Damit bleibt sie bei einer ‚Geologie‘ bzw. ‚Morphologie‘ stehen, ohne die wesentlicheren Probleme, das „eigentlich Geschichtliche“ zu erhellen, nämlich „warum und aus welchen Gründen Menschen gerade so bildeten oder malten, welchen Sinn solches Tun für sie enthielt“ (Einstein)<sup>16</sup>.

Daß es damals bereits um eine grundsätzliche Wertung ging, belegt auch ein Statement von Harry Graf Kessler in einer zusammenfassenden Publikation zu dem Streit um die deutsche und französische Malerei: „Es handelt sich eben gar nicht um Nationalität, sondern um Qualität“<sup>17</sup>.

## II

Die beiden grundsätzlichen Standpunkte, die aus der Debatte zwischen Beckmann und Marc 1912 aufleuchten, müssen auch deshalb in ihren wichtigsten Grundzügen und Gehalten dargestellt werden, weil sie nicht nur von hoher Signifikanz für die expressionistische Kunst-Revolution vor 1914 sind, – weil sie in

<sup>15</sup> *Max Beckmann – Leben in Berlin, Tagebuch 1908/09*. hg. von Hans Kinkel, München 1966, S. 18–19. – Zu Matisse notierte 1912 Carl Einstein ähnlich kritisch: „Matisse betonte die dekorativen und sensuellen Eigenschaften des Cézanne; wir beobachten hier, daß die Folge des Primitiven eine noch größere Primitivität war.“ Dem setzt Einstein das *plastische* Interesse Picassos an der Kunst Cézannes entgegen.

(Carl Einstein, Anmerkungen zur neueren französischen Malerei, in: *Neue Blätter*, Jg. 1, 1912, Heft 6, 19–22, auch in: Einstein, *Werke* Band 1, hg. von R. P. Baacke, Berlin 1981, 119).

<sup>16</sup> Carl Einstein, *Existenz und Ästhetik*. Hg. von Sibylle Penkert, Wiesbaden 1970, S. 39. – Zur Notwendigkeit von Beurteilung und Wertung vgl. Wilhelm Emrich: *Atomzeitalter – Kapitulation von Dichtung und Geisteswissenschaft*. In: *Geist und Widergeist*, Frankfurt/M. 1965, S. 104 und von Emrich: *Das Problem der Wertung und Rangordnung literarischer Werke*, ebenda, 9–29.

<sup>17</sup> Harry Graf Kessler, in: *Deutsche und französische Kunst – Eine Auseinandersetzung*. München 1913, S. 123.

ihrer Besonderheit eine allgemeingültige Dimension besitzen, also zwei sich prinzipiell und grundsätzlich wiederholende Gegen-Positionen künstlerischen Schaffens (in der Malerei) bezeichnen, sondern letztlich auch deshalb, weil diese Kontroverse in jüngster Zeit in der Literatur beinahe völlig übergangen bzw. ausgeblendet worden ist. Und das, obgleich die Thematisierung derselben eine tiefgreifende Qualitäts- und Wertungsfrage für gestrige und heutige Kunst wieder aufgeworfen hätte. Ausgeblendet ist die Debatte zwischen Beckmann und Marc sowohl im Katalog der großen *Marc-Ausstellung* von 1980 im Lenbachhaus München<sup>18</sup>, als auch in dem Buch von F. S. Levine (*The Apocalyptic Vision - The Art of Franz Marc as German Expressionism*, New York/London 1979) wie auch in dem von Paul Vogt besorgten Katalog der amerikanischen Ausstellung "*Expressionism - A German Intuition 1905-1920*" (New York/San Francisco 1980/81)<sup>19</sup>. Gerade diese Ausstellung und der Katalog hätten die Chance bedeutet, die alten Harmonisierungen und Klischees der 60er Jahre zu überwinden und ein differenzierteres Bild des Expressionismus zu skizzieren, als es seit langem herrscht. Dies ist auch und besonders im Hinblick auf den weiten und tiefgreifenden Einfluß der Ideensplitter und Metaphorik *Friedrich Nietzsches* auf die expressionistische Bewegung in Literatur und bildender Kunst zu sagen, der - außer bei G. Reinhardt und einer Erwähnung bei W.-D. Dube<sup>20</sup> - nicht

<sup>18</sup> *Kat. d. Ausst. „Franz Marc 1880-1916“*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, mit Beiträgen von Rosel Gollek, Johannes Langner, F. S. Levine und Carla Schul-Hoffmann; - ferner von Johannes Langner: „Der Blaue Reiter“. In: *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Hg. von Hans Steffen, Göttingen 1965, S. 200-225. - Klaus Lankheit, *Franz Marc - sein Leben und seine Kunst*, Köln 1976, S. 101-102.

<sup>19</sup> P. Vogt (Hg.), *Deutscher Expressionismus 1905-1920*. Mit Beiträgen von W.-D. Dube, H. Keller, E. Roters, M. Urban, P. Vogt, München 1981. - Ähnliches gilt für den Bd. 5 der *Epochen deutscher Kultur* von R. Hamann/Jost Hermand, *Expressionismus*. Berlin-Ost/München 1976.

<sup>20</sup> Dube, „Die Künstlergruppe Brücke“. In: *Expressionismus*, op. cit. 1981, S. 100-101; - vgl. schon G. Reinhardt, „Die frühe Brücke“. In: *Brücke-Archiv* (Berlin), Heft 9/10, 1977/78, S. 28 ff.

einmal ansatzweise herausgearbeitet wird<sup>21</sup>, und das, obgleich in der Literaturhistorie die Untersuchung der Nietzsche-Wirkungen seit Jahren im vollen Gange ist<sup>22</sup>.

In seinem *Pan*-Artikel schreibt Marc 1912 ganz im Sinne von Kandinskys *Geistigem in der Kunst* über den Gegensatz zwischen Impressionismus und neuester Kunst. Den pleinairistischen Monomanien setzt er die modernen „pleinairfremden Konstruktionsideen“ entgegen: „Wir suchen heute unter dem Schleier des Scheins verborgene Dinge in der Natur, die uns wichtiger erscheinen ... Und zwar suchen und malen wir diese innere, geistige Seite der Natur nicht aus Laune und Lust am anderen, sondern weil wir diese Seite sehen.“ Marc lehnt den Vorwurf, der ‚Blaue Reiter‘ würde sich von der Natur entfernen, ab und fordert die Darstellung der inneren Seite der Natur: „Natur ist überall, in uns und ausser uns; es gibt nur etwas, das nicht ganz Natur ist, sondern vielmehr ihre Ueberwindung und Deutung ... die Kunst. Die Kunst war und ist in ihrem Wesen jederzeit die kühnste Entfernung von der Natur und der ‚Natürlichkeit‘, die Brücke ins Geisterreich, die Nekromantik der Menschheit.“<sup>23</sup>

In seiner Verteidigung des Konstruktivismus seiner eigenen Malerei verkennt Marc, daß er gegenüber der Darstellung des bloß Äußeren der Wirklichkeit (Erscheinung) eine extreme Gegenposition, die Forderung nach Gestaltung des sog. „Inneren“ – was dies immer sein mag, jedenfalls ist es nur subjektiv fass-

<sup>21</sup> D. Schubert, „Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933 – ein Überblick“ (Vortrag auf der 2. Nietzsche-Tagung, Reisenburg 1980). In: *Nietzsche-Studien*, Band 10/11, hg. von W. Müller-Lauter und Volker Gerhardt, 1981/82, 278f.

<sup>22</sup> E. von Sydow, „Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus“, und: „Der doppelte Ursprung des Expressionismus“, beide in: *Neue Blätter für Kunst u. Dichtung* (Dresden), 1. Jg. 1919, 193 f. und 227 f. – Peter Pütz, *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann* (1963), 2. A. Bonn 1975; P. Pütz, *Nietzsche*, 2. A. Stuttgart 1975; – Gunter Martens, *Vitalismus und Expressionismus*. Stuttgart/Berlin 1971; – Vgl. auch das interdisziplinäre Nietzsche-Symposium, das Walter Gebhard im Juli 1980 an der Universität Bayreuth veranstaltete.

<sup>23</sup> Marc in *Pan* no 16, März 1912, S. 471; – Franz Marc Schriften, hg. v. Klaus Lankheit, Köln 1928, S. 11f.

bar – einnimmt. Marc sucht nicht nach einer Mittelstellung, die Erscheinung und Wesen synthetisiert. Diese wird von Beckmann eingenommen, dessen Kunst somit zu umfassenderer Spannung finden mußte: die Brücke zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren zu gestalten, wie sich Beckmann später in dem profunden Londoner Vortrag von 1938 selbst ausdrückte<sup>24</sup>.

Marc hätte sich auch als „Sucher des Inneren im Äußeren“ bezeichnen können, wie dies Kandinsky für sich formulierte<sup>25</sup>. Die neuen Gesetze der *FORM*, wie sie Cézanne erarbeitet habe, die reinen malerischen Mittel, sollen zum neuen „Was“, zum neuen künstlerischen „Inhalt“ erhoben werden. Marc nennt als vorbildlich schon auf der ersten Seite seines Artikels den „klugen Matisse“. Kandinsky apostrophiert Matisse als einen der größten neuesten Franzosen (nach Cézanne), dem das Bild eine innerlich klingende Sache sei, der in diesen Bildern gesucht habe, das „Göttliche“ wiederzugeben<sup>26</sup>.

Im Abschnitt VI seines Buches von 1912 legt Kandinsky dar, daß „die Malerei durch Hilfe ihrer Mittel zur Kunst im abstrakten Sinne heranwachsen wird.“ Farbe und Form seien die beiden Träger des Bildes, deren Kombinationen unendlich. Der neue Maler erstrebe „rein“ künstlerische, malerische Ziele: die Komposition.

Und da jede Form ihren Inhalt („inneren Inhalt“) hat, ergibt sich: „Die Form ist also die Äußerung des inneren Inhaltes.

<sup>24</sup> Beckmann, „Über meine Malerei“ (Vortrag London 1938). In: *Max Beckmann – Sichtbares und Unsichtbares*. Hg. von P. Beckmann/P. Selz, Stuttgart 1965, S. 20.

<sup>25</sup> W. Kandinsky, *Über das Geistige ...*, edition 1963, S. 50.

<sup>26</sup> Kandinsky a. a. O., S. 51. – Vgl. dazu auch S. Ringbom, *The Sounding Cosmos – A Studie in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo 1970.

– Und ferner Friedhelm Fischer: Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz, in: „Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde“, Kat. d. Ausst. Berlin 1980, hg. von W. Schmied, Stuttgart 1980, 44–57 und von Fr. Fischer: Mystik und Heroik der Gegenstandslosigkeit – Leibfeindliche Tendenzen in der modernen Kunst, in *Kunst und Kirsche*, Heft 3, 1981, 128f.

Dies ist ihre Bezeichnung im Inneren“<sup>27</sup>. Der Klang der Formen- und Farben-Harmonie erlangt eine Beziehung zur Seele des Menschen. Das Prinzip, das alle diese Bezüge steuert, ist das „Prinzip der inneren Notwendigkeit“. Indem Kandinsky die Darstellung des „Inneren Klanges“ (p. 100) fordert, sieht er „das Innere“ als das kleine und größte Problem der Malerei an. Es gälte, sich des Äußeren zu entledigen. Neue Hauptbasis sei das Innere, der innere Wert des Materials – das ist: „*der Farbe*“. Im folgenden untersucht er die Wirkungen der Farben auf die Menschen hinsichtlich Hell, Dunkel, Wärme, Kälte. Dabei steht Kandinsky vor der Frage „Müssen wir denn nicht auf das Gegenständliche überhaupt verzichten ... und das rein Abstrakte ganz bloßlegen?“<sup>28</sup>

Für Kandinsky sind die „Gegensätze“ und „Widersprüche“ vereint seine Harmonie. Er definiert das Bild, das ein neues sein soll, derart: „Auf dieser Harmonie fußende Komposition ist eine Zusammenstellung farbiger und zeichnerischer Formen, die als solche selbständig existieren, von der inneren Notwendigkeit herausgeholt werden und im dadurch entstandenen gemeinsamen Leben ein Ganzes bilden, welches Bild heißt“<sup>29</sup>. Im Grunde war diese Bild-Definition keineswegs eine neue; Maurice Denis und Paul Serusier hatten sie im Anschluß an Gauguin bereits vorweggenommen. Auch die Lehre von den Farbwirkungen findet sich von Delacroix bis Van Gogh; und letzterer hatte gerade die „inneren“ Käuge und Expressionen der Farben für die Anthropomorphisierung der Natur und Dinge in seinen Ge-

<sup>27</sup> Kandinsky, *Das Geistige ...*, edition 1963, S. 66 – 72.

Dabei unterstellt Kandinsky in seiner Hermeneutik Cézannes: „der Schwerpunkt ruht auf rein künstlerischem Streben bei starkem Mitklingen des Abstrakten“. – Diese Auslegung Cézannes war ohne Zweifel einseitig und interessenbedingt. Beckmann setzt dem ein anderes Verständnis der Kunst Cézannes entgegen: die Suche nach Plastizität, Raum und Figur.

<sup>28</sup> Kandinsky a. a. O. S. 76

<sup>29</sup> Kandinsky a. a. O. p. 109. – Maurice Denis definierte schon 1890 ein Gemälde als ein Arrangement von Farbe und Formen in «*Art et Critique*» – vgl. M. Denis, *Théories* 1890 – 1910, Paris 1920, 1–13. Zur Theoriebildung der Abstrakte vor 1900 auch O. A. H. Schmitz, *Die Abendröte der Kunst*, in: PAN, 3. Jg. 1897, 185–190; – dazu besonders W. Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit*, Köln 1970.

mälden menschlicher Themen eingesetzt. Darin lag seine Begründung des Expressionismus.

Indem Kandinsky auf alles Gegenständliche und die menschliche Gestalt verzichten will, verliert seine Kunst – im Gefolge von M. Denis – zweifellos an Spannung, – nämlich nach der Seite eines Verlustes von Reflektion der sichtbaren Welt und ihrer sinnlichen Erscheinungen (ihrer Einheit von äußerer Gestalt und innerem Wesen).

Carl Einstein sah in den gegenüber dem Kubismus gänzlich abstrakten Bildern von Kandinsky – wie Heidemarie Oehm (s. Anm. 4) herausgearbeitet hat – in einer notwendigen Kritik symptomatische „Zeichen der Entleerung“ und in der Abschaffung des Gegenstandes den Endpunkt innerhalb der „Negativen Periode“. Dieses Urteil Einsteins über Kandinsky wird sich aus Beckmanns Sicht, aber auch von heute her, als ein richtiges erweisen (auch wenn manche Teile der Kunstgeschichte dieses Urteil revidiert zu haben glauben – indem sie es ignorierten).

Franz Marcs Artikel von 1912, auf den Beckmann reagieren sollte, geht in keinem wesentlichen Punkt über die Standorte des Kandinskyschen Buches hinaus. Beide legen die Kunst Cézannes nach der Seite der Verflächigung, nach der Seite der radikalen Abstraktion aus; beide interessieren sich für das, was sie den inneren Klang nennen; beide verzichten auf die reale Welt des Menschen, seine existenzialen und politischen Probleme, seine Lebensspannung zwischen Eros und Thanatos; beide suchen die organische Welt des Wirklichen malerisch hinter sich zu lassen: „pleinairfremde Konstruktionsideen“ (Marc).

Die wirkliche Welt des sinnlich-sichtbaren Lebens, die wahre Existenz des Menschen als *Leib*, das, was dem späten Nietzsche nach 1886 das Einzige wurde, dies wird durch Kandinsky/Marc in einem konventionell christlichen Sinne als das Falsche entwertet zugunsten eines vermeintlichen „Wahren“, das im Inneren liege. Das Wirkliche aber wird – wie gegen Nietzsches Umwertung gerichtet – als der „Schleier des Scheins“ abgewertet, um die darunter liegenden verborgenen, „geistigen Seiten der Natur“ zu entdecken (Marc p. 496).

Die christliche Konstruktion einer „scheinbaren“ Welt (die reale sinnliche Wirklichkeit) und einer „wahren Welt“ (die un-

sichtbare Welt Platos bzw. der christlichen Kirche), gegen die bereits *Heinrich Heine* polemisiert hatte, sie wird von Nietzsche in seinem *Zarathustra* (1884) und in der späten *Götzendämmerung* überwunden, und zwar: Wie die „wahre Welt“ endlich zur Fabel wurde – Geschichte eines Irrtums. „Die wahre Welt haben wir abgeschafft: welche Welt blieb übrig? die scheinbare vielleicht? ... Aber nein! *mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft!* (Mittag; Augenblick des kürzesten Schattens; Ende des längsten Irrtums; Höhepunkt der Menschheit; INCIPIT ZARATHUSTRA.)“<sup>30</sup>

Mit Nietzsches Umwertung und mit seiner Analyse und Entlarvung des Nihilismus der Lebensverneinung (asketisches Ideal) und des Nihilismus der Spaltung der Welt kann hier die Haltung von Marc und Kandinsky gesehen werden als asketische Perspektive eines lebensfeindlichen Affektes. Im Kapitel über „Die ‚Vernunft‘ in der Philosophie“ begründete Nietzsche unter No. 6 als vierten Satz seine Analyse und die Entlarvung des größten Irrtums:

„Die Welt scheiden in eine ‚wahre‘ und eine ‚scheinbare‘, sei es in der Art des Christentums, sei es in der Art Kants ... ist nur eine Suggestion der *décadence*, – ein Symptom *niedergehenden Lebens*. Daß der Künstler den Schein höher schätzt als die Realität, ist kein Einwand gegen diesen Satz. Denn ‚der Schein‘ bedeutet hier die Realität noch einmal, nur in einer Auswahl, Verstärkung, Korrektur ... Der tragische Künstler ist kein Pessimist, – er sagt gerade Ja zu allem Fragwürdigen und Furchtbaren selbst, er ist *dionysisch*“<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Fr. Nietzsche, *Götzendämmerung*, – vgl. G. Colli/M. Montinari: *Nietzsche – Kritische Gesamtausgabe der Werke*, Berlin 1967ff, Abt. VI, 3. Bd., 1969, p. 75.

Georg Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche*. Leipzig 1907, 195ff.; –

K. Jaspers „Nietzsches Gründe gegen die Zweiwelten-Theorie“. In: *Nietzsche – Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*. Berlin/Leipzig 1936, S. 281–285.

Karl Löwith, *Gott, Mensch und Welt*. Göttingen 1967, S. 156ff.: „Nietzsches Versuch zur Wiedergewinnung der Welt“; – ferner Walter Kaufmann: „The Death of God and the Revaluation“. In: ders., *Nietzsche – Philosopher, Psychologist, Antichrist* (1950), 4. A. Princeton 1974, S. 96ff.

<sup>31</sup> Nietzsche, edition Colli/Montinari, *KGW* VI, 3, S. 73.

Zum dionysischen Wahnsinn vgl. auch Nietzsches „Versuch einer Selbstkri-

Schon 1886 in der Vorrede zur 2. Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* hatte Nietzsche die radikale Position der Lehre der „Welt als reine Immanenz“ und die Bejahung des Sinnlich-Sichtbaren im Anschluß an die Kunst der Griechen eingenommen:

„O diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu leben: dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben!“

Wie ich an anderer Stelle zu zeigen versuchte (s. Anm. 31), steht diese Weltauslegung Nietzsches hinter der Kunst des „Realismus“ bei Otto Dix. Ebenso hat sie den Beckman vor dem 1. Weltkrieg entscheidend beeinflußt, wie Güse dargelegt hat, weil Beckmann, wie wir aus Tagebüchern wissen, seit 1904 Nietzsche las<sup>32</sup>.

Nietzsches Abweisung jener Spaltung der Welt in eine vermeintlich wahre und eine scheinbare ist zum geistigen Gut derjenigen Künstler geworden, die am Beginn des 20. Jh. die sinnlich-sichtbare Realität gestalten. Sie ist nicht auf die Ideologie der ‚blauen Reiter‘ Kandinsky und Marc übergegangen, – obgleich beide Nietzsches Werke zum Teil lasen. Marcs und Kandinskys Teilung in ein „Äußeres“ und eine „innere Welt“ ist als Parallele zu sehen zu jener asketischen Spaltung der Welt, die Nietzsche überwinden wollte und überwand, um die Welt wieder als ein Ganzes, Schönes und „Einziges“ zu gewinnen (Karl Löwith).

Im Sinne von Nietzsches Abschaffung des „Scheins“ bzw. seiner Deklaration des Scheins als das sinnlich Reale und Wahre ist nun Beckmanns Gegenposition zu Marc klar die eines

tik“ von 1886 als Vorrede zur Neuausgabe der *Geburt der Tragödie* (1872).

Dazu D. Schubert, *Otto Dix*. Reinbek 1980, und die Besprechung von E.-G. Güse, „Das Frühwerk Max Beckmanns“ (1977). In: *Zs. f. Kunstgeschichte* 41, 1978, S. 342f. und Bruno Hillebrand, *Artistik und Auftrag – zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche*, München 1966, bes. S. 32f.

<sup>32</sup> Max Beckmann, *Sichtbares und Unsichtbares*. Hg. von Peter Beckmann/P. Selz. Stuttgart 1965, S. 58; – Güse, *Das Frühwerk Beckmanns*. 1977, S. 15.

quasi „dionysischen“ Künstlers<sup>33</sup>, der sich „allem Fragwürdigen und Furchtbaren“ (Nietzsche) stellt, der sich „zum tragischen Mythos, zum Bilde alles Furchtbaren, Bösen, Rätselhaften, Vernichtenden, Verhängnisvollen auf dem Grunde des Daseins“ (Nietzsche 1886) bekennt, sich in dem Sinne der Problematik seiner Zeit nicht nur mutig stellt, sondern diese sichtbare Welt und den Wandel des Lebens als das Eigentliche künstlerisch zu reflektieren und zu gestalten sucht.

Es ist offensichtlich, daß Beckmann damit entgegengesetzte Forderungen und Begriffe aufstellen mußte als Marc: nämlich Darstellung zeitgenössischer Wirklichkeit (*Kontemporaneität* – wie schon 1850 bei Daumier und Courbet), die *sinnliche Welt* und den *modernen Menschen* mit seiner Zerrissenheit, dessen Welt und Leben in *Figurenkompositionen*, *Sachlichkeit* und *Raumgefühl*.

Bevor ich auf eine Kritik der Kandinsky-Marc-Position auch durch Autoren wie *Carl Einstein* und *Kasimir Edschmid* komme, müssen nun die Statements von Beckmann zu Wort gebracht werden.

Wie Güse zu Recht betont hat, ist schon der Titel von Beckmanns Erwiderung *Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst* von der Kenntnis der frühen Kulturkritik Nietzsches geprägt<sup>34</sup>.

Es lohnte sich eigentlich, aber es fehlt der Raum, den gesamten Text Beckmanns wieder abzudrucken, zumal er in der Sekundärliteratur kaum berücksichtigt ist; auch Fr. W. Fischer ging in seinem Buch über das Weltbild in Beckmanns Kunst auf die Kontroverse nicht ein. Erst Ernst-G. Güse hat Beckmanns Text von 1912 und seinen Standort ausführlicher untersucht und in seine Fragestellungen zur Wirkung Nietzsches auf den frühen Beckmann (bis 1914/15) als grundlegend einbezogen. Güse skizzierte erstmals die Verknüpfungen zwischen den Wir-

<sup>33</sup> Die Rolle Nietzsches hinter Beckmanns Position ist nicht gesehen von Peter Selz: „The Beckmann-Marc-Controversy“. In: Selz, *German Expressionist Painting*, Berkeley 1957, S. 239–240.

<sup>34</sup> Fr. W. Fischer, *Max Beckmann – Symbol und Weltbild*. München 1972 (ohne auf die Nietzsche-Frage einzugehen); – Ernst-G. Güse, *Das Frühwerk Beckmanns*. Ffm 1977, S. 14f.

kungen Schopenhauers und Nietzsches, zwischen W. Worringers Buch *Abstraktion und Einfühlung* (1908) und Kandinskys Lebens- und Kunstauffassung und der von Beckmann um 1908 bis 1914<sup>35</sup>.

In seiner radikalen Ablehnung der dekorativen Malerei von Matisse, in seiner Verwerfung der Darstellung eines vermeintlich „Inneren“ durch Marc und in seiner Forderung nach Sinnlichkeit, Sachlichkeit und Raumgefühl nimmt Beckmann um 1912 in der Malerei einen gegen die allgemeine Verflächigung gerichteten Standort ein, der einerseits von Nietzsches Vitalismus und Prinzip des *Lebens* als dem höchsten Wert geprägt ist, andererseits überraschend dem Standpunkt des Dichters *Alfred Döblin* und dem des Kritikers *Carl Einstein*, die Beckmann kannte, verwandt ist<sup>36</sup>. Diese Aspekte möchte ich wenigstens auch kurz ansprechen.

Ich gebe im folgenden die wichtigsten Sätze Beckmanns aus seinem *Pan*-Artikel (2. Jg., No. 17, 14.3.1912) wieder.

Primo widerspricht Beckmann der Auslegung Cézannes durch Kandinsky und Marc. Unter Berufung auf einen Satz Cézannes, daß er „den Mangel an Tonwerten und Plastik nie gewollt“ habe, betont Beckmann den Wert der Cézanne'schen Malerei in der Suche nach künstlerischer „Sachlichkeit“, „räumlicher Tiefenwirkung“ und „plastischem Gefühl“. Cézannes gute Bilder hätten dies geleistet. Seine koloristischen Visionen habe Cézanne den zwei „Grundgesetzen der bildenden Kunst“, künstlerische Sachlichkeit und Raumgefühl anzupassen gesucht. Gelingt dies anderen Künstlern nicht, so läge die Gefahr der „kunstgewerblichen Verflachung“ vor (p. 499).

Beckmann verlangt, daß die Darstellung eines Baumes mehr als eine „geschmackvolle Arabeske“ ergibt; vielmehr müsse das Organische, die Rinde, die umgebende Luft und das Terrain vom Betrachter gefühlt werden. Der Kubismus und Marc sprä-

<sup>35</sup> Güse. op. cit. 1977, S. 11f. und 27f.

<sup>36</sup> Alfred Döblin, Brief vom November 1909 an H. Walden und sein offener Brief an Marinetti (1913); - Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Propyläen-Kg.), Berlin 1926, 3. Auflage Berlin 1931 (hier wird nur nach der 3. Aufl. zitiert, da sie in den wertenden Analysen weiter fortschritt als noch 1926).

chen zu viel von Konstruktionsideen; denn diese fänden sich ohnehin „in jedem guten Bilde alter und neuer Zeit“. Um kunstgewerblicher Verflachung zu entgehen, müsse ein gutes Werk „ein individuelles, organisches Weltganzes“ suggerieren (p. 500). Um diese qualitative Höhe zu erreichen, muß ein Kunstwerk in seiner Realisation verbinden Gegenständlichkeit mit künstlerischer Sachlichkeit und künstlerischer Sinnlichkeit: „Wenn man diese aufgibt, gerät man unweigerlich auf den Boden des Kunstgewerbes“<sup>37</sup>. Diese Qualität zu halten, darauf käme es in jeder Zeit jeweils an. Beckmann verweist auf Signorelli, Van Gogh, Tintoretto, Greco, Goya, Géricault und Delacroix. Dagegen habe Gauguin zu flächig (und primitivistisch) gearbeitet und aus Cézanne und Insularmotiven eine amüsante Dekoration komponiert.

Die neue Orientierung an der Kunst der Negerplastik und der Südsee war seit der Dresdner *Brücke*-Gruppe und Picassos Sammlung und seinen Plastiken und dem Gemälde der *Demoiselles d'Avignon* ein Weg zu Formvereinfachung und Konzentration auf das Wesentliche; zugleich bahnte die Kunst der Primitiven den Weg zum Kubismus<sup>38</sup>. Carl Einstein verfaßte 1915 sein berühmt gewordenes Buch *Negerplastik* (2. A. München 1920).

Beckmann aber findet 1912 schwächlich Gauguins Anlehnungsbedürfnis „an alte primitive Stile, die in ihrer Zeit organisch aus einer gemeinsamen Religion und einem gemeinsamen mystischen Volksbewußtsein herausgewachsen sind. Schwächlich, weil er nicht fähig war, aus unserer Zeit heraus mit all ihren Unklarheiten und Zerrissenheiten Typen zu bilden, die uns Heutigen das sein könnten, was denen damals ihre Götter und Helden gewesen sind. Matisse ist ein noch traurigerer Vertreter dieser Völkerkunde-Museumskunst, Abteilung Asien“.

Ganz im Sinne von Nietzsches Vorstellung vom Schaffenden als dem stärkeren Menschen insistiert Beckmann am Schluß sei-

<sup>37</sup> M. Beckmann, in: *Pan* 17, März 1912, S. 500.

<sup>38</sup> D.-H. Kahnweiler, „Negerkunst und Kubismus“. In: *Merkur*, XIII, Juli 1959, S. 722-730. - Kahnweiler: *Juan Gris* (Paris 1946), Stuttgart 1968; - Jean Laude, *La peinture française et l'Art Nègre*, Paris 1968; - C. Wentinck, *Moderne und primitive Kunst*, Freiburg 1974.

nes polemischen Artikels auf dem Begriff der *neuen Persönlichkeit*, die die Synthese aus Objektivität und Subjektivität allein zu leisten vermag<sup>39</sup>. Selbstbewußt rückt sich Beckmann in die Tradition von Rembrandt und Cézanne, Grünewald und Tintoretto, – die „während des größten Teils ihres Lebens von der Zahl ihrer jeweiligen ‚modernen‘ Kollegen erdrückt wurden.“ (p. 502). So versteht sich Beckmann selbst und seine Malerei als eine nicht-moderne, als unzeitgemäß und als persönlich. Beckmann renoviert nicht einen Stil des 19. Jh. oder einen primitiven Stil älterer Zeit und will nicht einen Elementargedanken Cézannes zu einem „geometrischen Fimmel ausarten“ lassen (Schickele)<sup>40</sup>.

Während Beckmann künstlerische Gegenständlichkeit (die Gestalt des Menschen in seiner Zeit), Leben und Sinnlichkeit mit Sachlichkeit und Raumgefühl synthetisieren will, das heißt auch, die Formen der Natur (Mensch und Welt) in seinem subjektiven Kunstwillen umzusetzen sucht, lehnt Marc das „Naturbild“ ab, ja sucht es in seiner Malerei zu „vernichten“, – und zwar „um die mächtigen Gesetze, die hinter dem schönen Schein walten, zu zeigen. Mit Schopenhauer geredet, bekommt heute die Welt als Wille vor der Welt als Vorstellung Geltung“<sup>41</sup>.

Damit sind philosophische Stichworte gefallen, die zur Erhellung der Beckmann-Marc-Position beitragen: *Nietzsches* dionysisches Ja-Sagen und sein „Amor Fati“ als Prinzip der Lebens-Bejahung (und das künstlerische Schaffen als Steigerung des Lebens und als „größtes Stimulans des Lebens“, eingelegt

<sup>39</sup> Hierfür zu vgl. Jean Pauls Idee der Synthese aus Subjekt und Objekt in der „geistig-poetischen Kunst“ (Nachahmung) in seiner *Vorschule der Ästhetik* (1804), 1. Programm, § 4.

<sup>40</sup> René Schickele, in: *Die Weißen Blätter*, 7, 1920, S. 337–338 (s. Anm. 6)

<sup>41</sup> Franz Marc, „Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei“. In: *PAN*, 1912, p. 531. – Die geistige Nähe zum Vortrag, den Hugo Ball 1916 in der DADA-Galerie in Zürich hielt („Die Kunst unserer Tage“) liegt auf der Hand; Ball: „Die Künstler in dieser Zeit sind nach innen gerichtet ... (sie) sind der Welt gegenüber Asketen ... Sie lösen sich ab von der Erscheinungswelt“ (vgl. P. Pörtlner, *Literaturrevolution 1910–1925*, Bd. 1, Darmstadt 1960, S. 139).

in dem „engelhaftesten Instinkt des Lebens: Liebe“)<sup>42</sup> und demgegenüber *Sopenhauers* asketischer Wille als Bändigung der vitalen Triebe und des als Chaos erlebten Lebens.

Der „Wille zur Form“, der sich philosophisch von Schopenhauer und Nietzsche herleitet, kunstgeschichtlich von Alois Riegl (Kunstwollen), wird als terminus technicus von W. Worringinger zwischen den Polen „Abstraktion“ und „Einfühlung“ verwendet<sup>43</sup>.

Die sich nun apollinisch-dionysisch entfaltenden beiden Möglichkeiten, diesen Willen zu konkretisieren, sind: *Erlösung* und *Steigerung* von oder des Lebenswillens. Als Formwillen dient er je der Steigerung des Lebens („dionysisch“) oder aber dem asketischen Ideal der Flucht vor dem ‚Chaos‘ („apollinisch“). Die beiden Positionen von Beckmann und Marc lassen sich als zwei grundsätzliche, auch sich in verschiedenen Epochen wiederholende erkennen: begeisterte Zuwendung zur sinnlichen Welt und ihrer Problematik und Zerrissenheit (Vitalismus, quasi dionysische Haltung) einerseits und andererseits Welt- und Lebens-Flucht, gepaart mit „Raumscheu“, Angst und asketischem Ideal und folgend Konstruktionswillen (asketischer Wille im Sinne Schopenhauers).

Wie nahe Beckmanns Überzeugung der Jahre um 1912 der dionysischen Lebensauffassung, dem immanenten Lebensbegriff von Nietzsche verwandt ist, kann mit Nietzsches Satz aus der *Fröhlichen Wissenschaft* belegt sein:

<sup>42</sup> Fr. Nietzsche, edition Colli/Montinari, *KGW* VIII, 14 (120) und «L'art pour l'art»-Aphorismus no. 24 der Streifzüge eines Unzeitgemäßen (in: *Götzen-dämmerung*, *KGW* VI/3, S. 121), dazu meinen Beitrag in den *Nietzsche-Studien* Bd. 10, 1981 (s. Anm. 21) und von Volker Gerhardt, „Nietzsches ästhetische Revolution“ (Vortrag Febr. und Juni 1981 in Münster und Heidelberg), in: *Die Kunst gibt zu denken – Über das Verhältnis von Philosophie und Kunst*, *Schriftenreihe d. Kunstakademie Düsseldorf*, H. 7, Münster 1981, hg. von W. Beierwaltes/Ursula Franke/V. Gerhardt u. a., 77–99.

<sup>43</sup> W. Worringinger, *Abstraktion und Einfühlung – ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908). München 1959, S. 42. – Zum folgenden vgl. Dieter Jähnig, Nietzsches Kunstbegriff“. In: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jh.*, Bd. 2, Ffm 1972, S. 29–68 und Jähnigs Buch *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte*, Köln 1975. Der Autor geht nicht auf Nietzsches spätes Verständnis der Kunst als Lebenssteigerung und *großes Stimulans des Lebens* ein, sondern legt primär die Korrelation Apollinisch-Dionysisch beim frühen Nietzsche dar.

„Leben – das heißt für uns alles, was wir sind, beständig in Licht und Flamme verwandeln, und alles, was uns trifft, – wir können gar nicht anders“<sup>44</sup>.

In diesem Zusammenhang ist Nietzsches Deutung des Schönen und des *Kunstschönen* von besonderem Interesse: Indem Nietzsche das asketische Ideal Schopenhauers zu ergründen sucht und es auf Kants Kunstbegriff als „interesseloses Wohlgefallen“ zurückführen kann (in dem er eine Zuschauer-Ästhetik erblickt, nicht eine von Schaffenden), unterscheidet Nietzsche die willen-kalmierende und die willen-erregende Wirkung von Schönheit/Kunst.

Schopenhauers asketisches Ideal, von Kant geprägt, ist determiniert von der Feindschaft gegen die Triebe und die Geschlechtlichkeit („Gereiztheit gegen die Sinnlichkeit“). Nietzsche dagegen aber nun beruft sich auf Stendhals Formel, das Schöne sei «une promesse de bonheur», und mit diesem betont er die Möglichkeit der Lebenssteigerung durch das Kunstschöne, die willen-erregende Wirkung des Schönen, ja die „Erregung des Willens“ als die wesentlichere Seite der Wirkung des Schönen<sup>45</sup>.

Die Haltung der dionysischen Lebensbejahung ist dem Worringerschen Begriff der „Einfühlung“, das asketische Ideal der Lebensverneinung seinem Begriff der „Abstraktion“ zuzuordnen. In diese Differenz fügen sich Beckmann und Marc mit ihren grundsätzlichen Positionen und Stichworten ein.

Ich versuche im folgenden eine Auflistung der wichtigsten Stichworte zu den Charakteren der beiden Positionen unter den Schlüsselwörtern „Einfühlung“ (Nietzsches Ja-Sagen) und „Abstraktion“ (das asketische Willensideal *Schopenhauers*); die Seitenangaben nach Worringers Buch:

<sup>44</sup> Nietzsche. *KGW* edition G. Colli/M. Montinari, Abt. V, Bd. 2 (1973), S. 17–18 und *Fröhliche Wissenschaft*, 4. Buch, no. 324: „In media vita“.

<sup>45</sup> Nietzsche, „Was bedeuten asketische Ideale?“ In: *Zur Genealogie der Moral* (1887). In: Colli/Montinari: *Nietzsche KGW*, VI, 2, 365–367; – B. Hillebrand, *Artistik und Auftrag*, op. cit. 1966, 76f. und 123f.

„Einfühlung“ (objektiv)	„Abstraktion“ (subjektiv)
Darstellung des „Organisch-Lebenswahren“ (p. 47)	„abstrakte Tendenz“ aus transzendtem Weltgefühl
„Naturalismus“ im spez. Sinne: pantheistisch, immanentes Weltgefühl	„geistige Raumscheu“ (p. 49)
Steigerung des Willens	Erlösung vom Willen (Trieb)
Lebenssteigerung (Nietzsche)	Wille als Bändigung des Chaos (Schoppenhauer)
„Wechselspiel des Seins (p. 51) (Mannigfaltigkeit)	Isolierung 1 Motivs aus seinem Naturzusammenhang, aus dem Wechselspiel – Annäherung an einen absoluten Wert (51)
<i>Leben</i>	„Lebensausschließung“ (p. 51)
Welt: das wirkliche Leben	sichtbare Welt: „Zauber ...“
Leben: die reale sinnliche <i>Welt</i>	wesenloser Schein (Schoppenhauer)
Mannigfaltigkeit und Anti-Symmetrie	Symmetrie + Rhythmus geometrische Stile Gesetzmäßigkeit als Prinzip
„Willkür des Organischen (p. 55)	„absolute Form“ (55) – Gesetz „Notwendigkeit“ (Kandinsky)
<i>RAUM-Darstellung</i>	<i>strenge Unterdrückung des Raums</i> (57)
Verkürzung, Schatten, sinnliche Objekte im Raum (57)	Annäherung der Darstellung an die Ebene, Wiedergabe der Einzelform: „vom Raum erlöste Einzelform“ (57)
organische Formen	kristallinisch-anorganische Formen

Der Darstellung des organischen Lebens bei Beckmann steht gegenüber, was Einstein 1931 über Kandinsky schrieb: „das Imaginative diktiert, und die gegebene Welt wird ausgeschaltet“<sup>46</sup>. Ebenso wäre zur *Raum-Darstellung* anzumerken, daß

<sup>46</sup> Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jh.*, 3. Aufl. 1931, S. 203. – Deutlicher und treffender Einstein später in seinem Buch „Die Fabrikation der Fiktionen“ (siehe Anm. 4): die Gegenstandslosen nennt er „imaginative Künstler“, bei denen „in privaten Mythen das Wirkliche verdampft“; „die Künstler flohen

*Raum* (Raumkonzeption) auch in der Kunsttheorie Carl Einstein eine zentrale Kategorie war.

Für die hier unter den Perspektiven Schopenhauers und Nietzsche und unter den Worringerschen Begriffen versuchte Differenzierung in zwei sich ausschließende Positionen in Weltgefühl und Kunstschaffen stehe der Beginn von *Georg Simmels* 7. Vortrag über Schopenhauer und Nietzsche:

„Wie Schopenhauer nur einen einzigen absoluten Wert kennt: Nicht-Leben – so kennt Nietzsche gleichfalls nur einen: Leben. Wie für jenen alle sonst als selbständig anerkannten Werte: Schönheit und Heiligung, metaphysische Vertiefung und Sittlichkeit nur Mittel sind, die auf das Endziel der Verneinung des Lebens ausgehen, so sind diese und alle anderen Güter und Vollkommenheiten für Nietzsche ein Mittel der Bejahung und Steigerung des Lebens“<sup>47</sup>.

Ein Vergleich zweier oder mehrerer Gemälde von Marc und Beckmann kann sowohl die Texte der beiden Protagonisten als auch die nach Worringers Buch von 1908 gewonnenen Charakterisierungen verständlich bzw. anschaulich wirksam werden lassen. Das heute verschollene Bild *Turm der blauen Pferde* von Marc (Abb. 1)<sup>48</sup> kann für die Flucht vor der umfassenden Problematik der Welt des Menschen, für die Mystik des *Blauen Reiters (Blau)*<sup>49</sup>, für die Verflächigung, die Raumscheu und für die kristallinen Formen eintreten.

vor den gegenständlichen Fakten in die abgetrennten Bezirke erträumter Formen ... Asketisch jonglierte man mit Worten wie rein, zeitlos, absolut ...“ (Einstein, 1973, 59–65).

<sup>47</sup> Georg Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche – Ein Vortragszyklus*. Leipzig 1907, S. 195.

<sup>48</sup> Kl. Lankheit, *Franz Marc*. Köln 1976; – Joh. Langner, im *Katalog der Marc-Ausstellung*. München 1980, S. 61.

<sup>49</sup> Besonders die Farbe *Blau* trägt hier die „mystische Notwendigkeit“ (Kandinsky). – Im Gegensatz zum irdischen Charakter des Gelb ist Blau „die typisch himmlische Farbe“, das „Element der Ruhe“; Kandinsky schrieb 1912 (p. 92) dazu: „Diese Vertiefungsgabe finden wir im Blau“, dessen physische Bewegung sei „1. weg vom Menschen und 2. zum eigenen Zentrum“; Blau habe die Charaktere des Reinen, Innerlichen, Unendlichen, Übersinnlichen.

Die geschichtlichen Bezüge zur Romantik – und Géricault als damaliger Gegensatz – sind evident.

Beckmanns große Leinwand der *Auferstehung* (Abb. 2), gemalt 1908/09, heute in der Staatsgalerie zu Stuttgart, steht für den Willen des ‚realistischen‘ Malers, zeitgenössische Problematik und existentielle Vision zu verbinden. Kennzeichen sind: Raumtiefe, Mannigfaltigkeit der Figurenkomposition, organische Einzelform in Licht und Schatten, Farbgebung ohne mystische Transformierung (Ocker, Braun, Gelb, Weiß, Schwarz). Man hat in diesem Gemälde eine platte Kombination des modernen Salonbildes mit dem christlichen Thema der Auferstehung sehen wollen (Fischer)<sup>50</sup>; doch steigen alle Menschen (in der oberen Zone), ohne in Selige oder Verdammte geteilt zu sein, als *Gleiche* zum Lichte empor, in dem sie sich scheinbar auflösen. Wie Güse gezeigt hat, steht hinter der ehrgeizigen Komposition, die Anregungen von Michelangelos Figurenstil verarbeitet, Nietzsches *Zarathustra* und dessen Vision vom Aufstieg der Menschen zum Lichte. Während im unteren Bildteil Menschen in ihrer leiblichen und erd-verhafteten Existenz zu sehen sind, daneben die zeitgenössischen Vertreter der Kultur und des Geistes (Gräfin Hagen, Franz Kempner und der Maler Wilhelm Giese rechts, Minna Tube, Schwiegermutter Tube und Max Beckmann links am Bildrand), die über die Vorgänge reflektieren, steigen im oberen Bildteil die nackten Gleichen zum Lichte empor, in dessen gleißender Mitte sie sich auflösen wie in die Form einer höheren Existenz. Güse hat zu Recht auf das Kapitel „Von der Erlösung“ im *Zarathustra* verwiesen, um die leidvoll Gekrümmten, die in dumpfer Leiblichkeit am Boden Verhafteten zu erklären: „Bruchstücke und Gliedmaßen und grause Zufälle – aber keine Menschen! Das Jetzt und das Ehemals auf Erden – ach! meine Freunde – das ist mein Unerträglichstes; und ich wüßte nicht zu leben, wenn ich nicht noch ein Seher wäre, dessen, was kommen muß,“ schrieb Nietzsche in Hölderlin’scher Diktion und prophetischem Pathos. Über den

<sup>50</sup> Fr. W. Fischer, *Der Maler Max Beckmann*. Köln 1972, S. 9 und 11; – Erhard und Barbara Göpel, *Max Beckmann – Die Gemälde, Katalog Band I*. Bern 1976, No. 104.

Peter Beckmann, *Schwarz auf Weiß – Max Beckmanns Wege zur Wirklichkeit*. Stuttgart 1977.

der Erde Verhafteten malt Beckmann die Zarathustrasche Vision des ‚erlösten‘, zukünftigen Menschen (Güse)<sup>51</sup>, der sich höher entwickelt, der sich zum „Übermenschen“ entwickelt.

Das Sonnengleichnis Nietzsches wird von Beckmann in die Licht-Zone transponiert, in der sich die Emporsteigenden in höherer Existenz als *Gleiche* auflösen in ein magnetisch wirkendes, geistiges Sein.

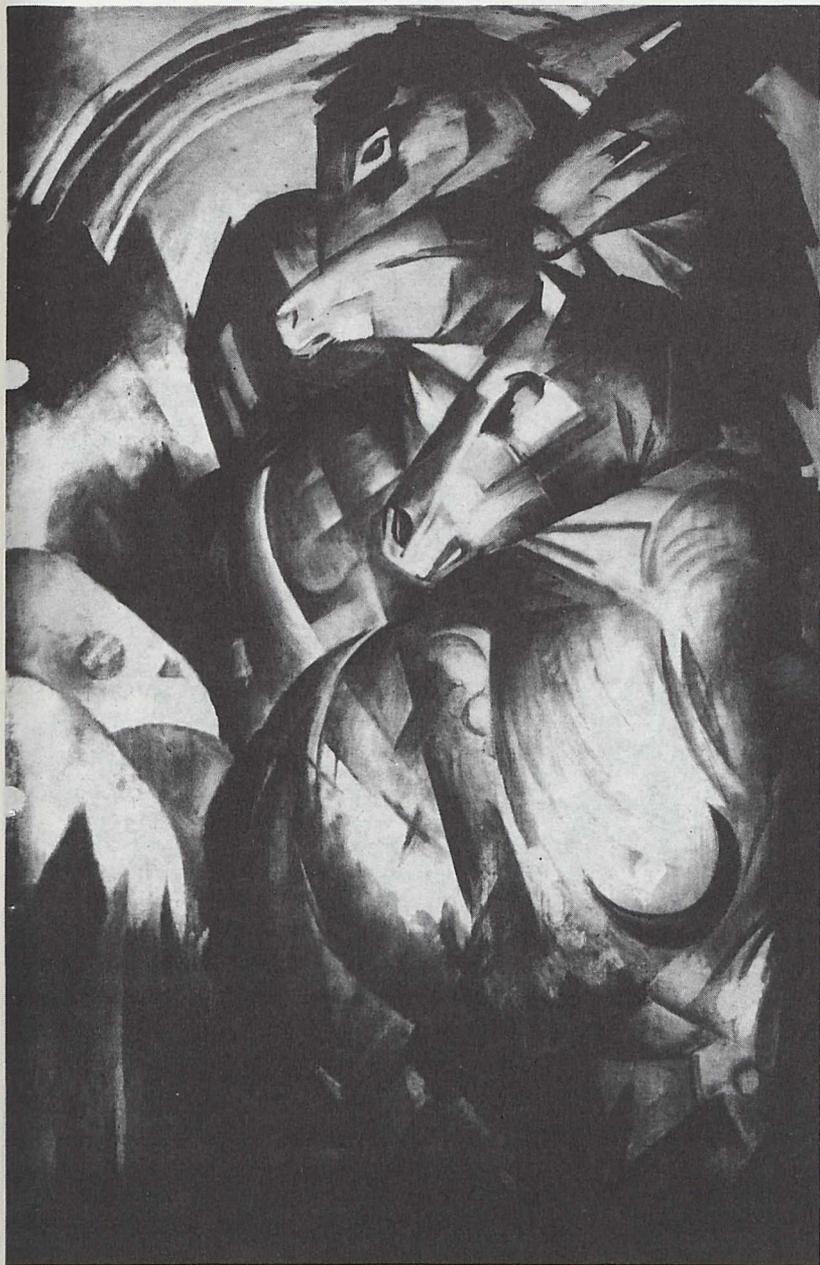
Marc dagegen verläßt in seiner Malerei die Welt des Menschen und die Erscheinung desselben. Seine menschenkritische, misanthropische, ja lebensfeindliche Mystik läßt ihn im *Tier* nur eine „reinere“ Existenz erblicken. Deshalb stellt Marc ausnahmslos Tiere in kristallinen Strahlenformen dar, – tiefenlose, raumlose Formen, die den kubo-futuristischen Mustern entlehnt sind. Wie Langner jüngst zeigte, gehen dabei Pathosformeln aus der Figurenmalerei des späten 19. Jahrhunderts in die Bildformen Marcs ein<sup>52</sup>. Der organisch-vitalen Formgebung in der Kunst Beckmanns stehen im *Turm der blauen Pferde* und in den anderen Tierbildern Marcs die aus reinen Farben und konstruktiven Formen gebauten Kompositionen gegenüber. Marc zieht sich in die subjektive Mystik seiner Tier-Ideologie zurück. Beckmann versucht, sich den Zerrissenheiten seiner Zeit zu stellen, neue „Typen“ zu bilden und auch alles Fragwürdige und Furchtbare der Welt in Figurenbildern zu gestalten: neben Gemälden zu mythischen und biblischen Themen (die auch unter Nietzsches Christusverständnis stehen) malt Beckmann das *Erdbeben von Messina* (1909) und im Jahr der Kontroverse mit Marc den sensationellen *Untergang* des Luxusdampfers ‚*Tita-*

<sup>51</sup> Ernst-G. Güse, *Frühwerk Beckmanns*. 1977, S. 50; – D. Schubert, in *Nietzsche-Studien*, 10/11, 1981/82, S. 296.

<sup>52</sup> Joh. Langner, „Iphigenie als Hund – Figurenbild und Tierbild bei Franz Marc“. In: *Marc-Katalog*, München 1980, S. 50–73.

Im Jahr, als Marc den „Turm der blauen Pferde“ malte, schrieb Paul Klee im Tagebuch (Dezember 1913): „Abstraktion von dieser Welt mehr als ein Spiel, weniger als ein diesseitiger Zusammenbruch. So dazwischen. Der Liebende ißt und trinkt nicht mehr.“

Philipp O. Runge sprach 1808 von „Elfenspielen“. – Die Maler der deutschen Romantik bilden den Gegenpol zu Goya und Géricault, die sich der Darstellung der Realität stellten. Beckmann steht in der Tradition dieser, nicht jener (vgl. Anm. 69).



Franz Marc - Turm der blauen Pferde 1913 (verschollen)



Max Beckmann - Auferstehung (1908 vollendet) 1909 datiert und ausgestellt

nic'. Mit der ehrgeizigen Bewältigung solcher Themen aus zeitgenössischem Geschehen, die in Beckmanns Verständnis zugleich eine allgemeine, überzeitliche Dimension für existentielle Verhängnisse besitzen, stellt er sich bewußt in die Tradition, die er mit den Namen Goya und Géricault (von diesem besonders das „Floß der Medusa“ im Louvre, 1815–1818) bezeichnet hat.

Wie sich Beckmann seine Kunst dachte, welchen Grundcharakter er ihr zuwies, notierte er bereits im Januar 1909 im Tagebuch in klarem Selbstbewußtsein, indem er sich in Gegensatz zu Matisse oder Baluscek oder chinesische Malerei bringt:

„Mein Herz schlägt mehr nach einer roheren, gewöhnlicheren, vulgären Kunst, die nicht verträumte Märchenstimmungen lebt zwischen Poesien, sondern dem Furchtbaren, Gemeinen, Großartigen, Gewöhnlichen, Grotesk-Banalen im Leben direkten Eingang gewährt. Eine Kunst, die uns im Realsten des Lebens immer unmittelbar gegenwärtig sein kann“<sup>53</sup>.

### III.

Es würde den gegebenen Rahmen sprengen, wenn die Polarität der beiden Maler an weiteren Bildvergleichen und Analysen breiter ausgeführt werden sollte. Es sei mit dem Vergleich dieser beiden Hauptgemälde genug.

Zwei Autoren des Expressionismus mögen hier noch in einem letzten Abschnitt zu Worte kommen, da sie Beckmann und Marc kannten und weil sie aufgrund ihrer Schriften der künstlerischen Problematik nahestanden und diese teils ebenfalls scharf bezeichnet haben.

<sup>53</sup> Beckmann - *Leben in Berlin*. Hg. von H. Kinkel, 1966, S. 21. Vgl. dazu auch Ewald Gäbler, *Studien zum Frühwerk Max Beckmanns: eine motivkundliche und ikonographische Untersuchung zur Kunst der Jahrhundertwende*. Diss. Göttingen 1975, 201–209 (Gestaltungsprinzipien). - Vgl. jetzt den Katalog der wichtigen Ausstellungen, die Ulrich Weisner in der Kunsthalle Bielefeld mit beinahe allen Frühwerken organisierte: *Max Beckmann - die frühen Bilder*, Bielefeld/Frankfurt 1982/83, S. 23 und die Aufsätze verschiedener Autoren darin.

Den Maler *Ludwig Meidner* hatte Beckmann 1912 in Berlin besucht. *Kasimir Edschmid* lernte er später kennen und radierte 1917 und 1918 sechs Blätter für „Die Fürstin“ des Dichters<sup>54</sup>. Edschmid schrieb am 5. November 1918 an Meidner:

„Ich kenne die zeitgenössische Malkunst im Detail. Kenne Ernst Ludwig Kirchner genau und bin ganz Ihrer Ansicht, daß er stärker ist als Heckel. – Sie aber kennen Max Beckmanns Bilder der letzten vier Jahre nicht und würden sehr staunen, wenn Sie sie sähen. Hier ist Ekstase und Anschluß an die großen Meister. Hier ist auch, was Ihnen wichtig sein müßte, eine Figur, die das süße ‚geistige‘ Zerfließen aufhält und gigantisch mit den Objekten kämpft ...“<sup>55</sup>.

Ohne Zweifel ist der Unterscheidung Edschmids die durch Marc und Beckmann vertretene Polarität der Positionen zuzuordnen:

Marc repräsentiert das „süße“ ‚geistige‘ Zerfließen“, während Beckmann das gigantische Ringen mit den Objekten, die Ekstase und den „Anschluß an die großen Meister“ verkörpert.

Und Edschmid wertet ohne zu zögern die geschichtlich bedeutungsvolle Alternative, um die die heutige Kunstgeschichtsschreibung einen Bogen machte.

„Beckmann gehört zu den Malern, die Bedeutenderes versuchten, als eine koloristisch-schematische Gleichung hinzustellen.“ Mit diesem Satz beginnt *Carl Einstein* sein Beckmann-Kapitel in der bedeutenden Darstellung der Kunst des 20. Jahrhunderts, die 1928 in der zweiten, 1931 in der dritten Auflage erschien<sup>56</sup>. *Carl Einstein* und *Beckmann* wußten voneinander; es ist z. Zt. nur nicht möglich zu sagen, ob sie sich auch persönlich kannten und (?) seit wann (eventuell über die auch mit *Benn* befreundete *Gräfin Aga von Hagen*). Die Beziehung beider ist in der Beckmann-Literatur nicht untersucht, und auch S. Penkert

<sup>54</sup> K. Edschmid, *Die Fürstin – mit 6 Radierungen von Beckmann*. Potsdam (Kiepenheuer) 1918.

<sup>55</sup> K. Edschmid (Hg.), *Briefe der Expressionisten*. Frankfurt/Berlin 1964, S. 90–91.

<sup>56</sup> Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Propyläen-Kunstgeschichte 16). Berlin 1926, 3. Aufl. 1931, S. 181.

in ihrer Einstein-Monographie und H. Oehm in ihrem Buch über Einsteins Kunsttheorie gehen nicht auf Beckmann ein.<sup>57</sup>

Bedauerlicherweise erörtert Einstein selbst nicht die Kontroverse Beckmanns mit Marc, erwähnt lediglich die „großen Themen“ der Frühzeit, obgleich die Kritik Beckmanns in Hauptaspekten der radikalen Wertung des späteren Einstein („Fabrikation der Fiktionen“) deutlich nahesteht. Divergierend scheint beider Einschätzung von Matisse, dem Einstein immerhin Reproduktionen für 18 Bilder und zwei Plastiken noch 1931 einräumt.

Im Kapitel über Franz Marc<sup>58</sup> hat Einstein bereits den „Willen“ in der Kunstauffassung Marcs der philosophischen Wirkung Schopenhauers zugeordnet. Im Abschnitt über Kandinsky bestimmt er die Kunst des *Blauen Reiters* als „Malerei: ein Mittel geistiger Isolierung gegen die Welt“. Und ferner: „Der durch Subjektivismus Isolierte sucht nach einer inneren Gesetzmäßigkeit, damit sein Tun nicht in der Einsamkeit der Willkür absterbe“. Und an anderer Stelle (p. 200):

„Marc wie Kandinsky ermangeln der Gegengewichte ihrer gestaltverzehrenden Mystik. Im Bild überspielt ekstatische Leere und Hingerissenheit die grobschwache Gestalt, und die metaphysische Abstraktion läuft etwas leer in schmückenden Ornamenten“<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> H. Oehm, (siehe Anm. 4) op. cit. 1976. – Auch Nachforschungen im Einstein-Archiv (Akademie der Künste, West-Berlin) waren hinsichtlich von Briefen zwischen Beckmann und Einstein ergebnislos; – S. Penkert, Carl Einstein – Beiträge zu einer Monographie, Göttingen 1969. – Vgl. meine Anm. 31 im Kat. d. Beckmann-Ausstellung, Bielefeld/Frankfurt 1982/83, S. 187.

<sup>58</sup> C. Einstein, op. cit. 1931, pp. 196–197.

<sup>59</sup> Einstein, 1931, S. 200; – Kandinskys Traktat wird von Einstein nicht überschätzt, wie dies machen späteren Exegeten passierte: es ist ihm „assoziative Lyrik über das Dekorative“ (S. 207). Man spürt die Basis der Wertungen des Autors der „*Fabrikation der Fiktionen*“ (siehe Anm. 4): Einstein bezeichnet als Grundlage der imaginativen Kunst der Intellektuellen um 1910 die Trennung in eine äußere und innere Welt: „Eine Wirklichkeitsphobie hatte die Geistigen erfaßt ... Hierzu wurde der alte Mythos von der inneren Welt und dem Überwert des Geistes neu gestartet“ (edition S. Penkert. Reinbek 1973, S. 69); – vgl. auch *Max Dessoirs* Kritik S. 135 seines Buches: Einführung in die Kunst der Gegenwart, Leipzig 1919.

Für sein Buch über die Kunst des 20. Jh. hatte *Carl Einstein* die Briefe von Marc im Kriege gelesen, und er schreibt über diese im Januar 1923 an Tony Simon-Wolfskehl: Marc habe die Dinge von einer „meditativen Munitionskolonie“ aus gesehen und wußte gar nicht, was eigentlich los war. „Zu sonderbar, wie bei allen Menschen rasch die Literatur einsetzt – bei Marc so etwas wie Kandinskysche Mystik – sie im Metier bleiben und so wenig sehen: dafür dauernd die literarische Paraphrase erleben ... Die Deutschen sind eben von Metaphysik pervertiert; Monstres an geistigem Schwindel. Und nichts ist so platt wie diese innerliche Tiefe ... Von den Marc-Briefen ist mir etwas übel ...“

Beckmann und Einstein teilen sich den Vorwurf mangelnder *Raum*-Darstellung im Schaffen von Marc/Kandinsky. Die transzendente Färbung der Weltvorstellung in der „Abstraktion“ hatte auch Worringer 1908 als Folge „geistiger Raumscheu“ charakterisiert<sup>60</sup>.

Beckmann sah sich im Januar 1909 Radierungen von *Goya* an und preist an ihnen im Tagebuch das „üppige Leben“ und das „Raumgefühl“<sup>61</sup>. Die entscheidenden Stichworte für seine quasi dionysische, ‚realistische‘ Kunstauffassung hat Beckmann also bereits in diesen Jahren vor 1912 gefunden: Leben, Raum, Sachlichkeit. Damit steht er nicht nur im Gegensatz zur „modernen“ Tendenz zu radikaler Abstraktion (absolute, „reine Form“, „innerer Klang“ usf.); er wird in der Malerei zum Begründer von *Sachlichkeit* und einem erweiterten *Realismus* (der mehr als nur die rein sichtbare Realität wiedergibt). Beinahe zehn Jahre, bevor Otto Dix, Schlichter, Scholz, Grosz und andere den neuen kritischen Verismus (Realismus) nach 1919 begründen sollten<sup>62</sup>, steht Beckmann fest auf dem Boden von Zeit-

<sup>60</sup> W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. München 1959, S. 49.

<sup>61</sup> *Beckmann – Leben in Berlin*. Hg. von H. Kinkel. 1966, S. 33.

<sup>62</sup> D. Schubert, *Otto Dix*. Reinbek 1980, S. 77f. – Auch in seinem wichtigen Bekenntnis von 1920 (In: *Schöpferische Konfession*. Hg. von K. Edschmid. Berlin 1920, S. 62) sagte Beckmann: „Ich glaube, daß ich gerade die Malerei so liebe, weil sie einen zwingt, sachlich zu sein.“ Es folgt der berühmte Satz über seinen kalten Willen, das „schaurig zuckende Monstrum von Vitalität zu packen und glasklar in scharfe Linien und Flächen einzusperren,“ der die nach dem 1. Weltkrieg erfolgende schopenhauer'sche Wende einleitet.

genössigkeit, Leben und Sachlichkeit. Damit ist er neben *Alfred Döblin* in der Literatur-Theorie als der eigentliche Begründer einer sachlich-sinnlichen Realismus-Auffassung zu verstehen.

Wie nahe verwandt die Haltungen von Döblin und Beckmann zwischen 1909 und 1912/13 sind, kann folgende Briefstelle Döblins an H. Walden (November 1909) belegen: „.... aber bedenken Sie, daß die einzig mögliche Art des unumgänglichen Subjektivismus doch die *Objektivität* ist, – daß man sich an den Objekten entwickelt, – nicht aber in perpetuum ein wesenloses Ich abspinnt“. Ergehen in Abstraktionen ist für Döblin Unklarheit; er fordert mehr Bericht und Kritik und beruft sich für die gemeinte Sachlichkeit auf die Architekturtheorie von *Adolf Loos*<sup>63</sup>.

Döblin und Beckmann rücken in ihrer Kritik am „futuristischen Musterkoffer“ (Schickele) noch näher zusammen, wenn man Döblins offenen Brief an Marinetti (in: „Sturm“, no. 150/151, März 1913) hier miteinbezieht<sup>64</sup>

„Dreimal heilige Sachlichkeit“ ruft er dort aus. Döblin spricht von „Naturalismus“ und will ablehnen, was nicht gesätigt ist „von Sachlichkeit“; er schreibt: „dichter heran müssen wir an das Leben“, sucht Realitätsnähe und bezeichnet seinen „heißen Wirklichkeitsdrang“. Zugleich kritisiert Döblin den Ästhetizismus der Assoziationsreihen bei Marinettis Wortschöpfungen und Texten und sieht in der futuristischen Abstraktion einen mißlungenen Verdichtungsversuch: „Es bleibt alles, fast alles im Unbestimmten, Leeren schweben ... Sie suchten alles so zu verdichten, daß bei diesem Kondensationsprozeß ihre Re-

<sup>63</sup> Alfred Döblin, *Briefe*. Olten 1970. S. 50. – Im übrigen hatte bereits der Architekt Hans Poelzig mit seinem Referat auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 („Gärung in der Architektur“) den Begriff der Sachlichkeit geprägt, – vgl. U. Conrads (Hg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jh.*. 1964, 2. A. 1975, S. 13. – Loos folgte mit seinem 1908 erschienenen Buch *Ornament und Verbrechen*.

<sup>64</sup> Döblin, „Offener Brief an Marinetti“ (1913). In: *Aufsätze zur Literatur*. Olten 1963, S. 9–15; – Vgl. dazu K. Edschmid: Döblin und die Futuristen, in: *Das Feuer*, Jg. II, 1920, 681–685. Radikale Realitätssicht und Objektivitätswillen prägen die auch 1912 publizierten Gedichte „Die Morgue“ von Gottfried Benn, die Ernst Stadler in seiner Besprechung mit den Ausdrücken „ungeteilte Sachlichkeit“ und „unheimliche Schärfe“ kennzeichnete.

torten in Stücke gegangen sind und Sie uns nun die Scherben als Proben Ihrer Kunst vorzeigen müssen.“ (p. 14).

Aus der Kontroverse zwischen Beckmann und Marc geht – ebenso wie aus der Kritik Döblins am Futurismus – hervor, daß um 1912 (aber latent bereits seit 1909) eine krisenhafte Situation in der bildenden Kunst vorlag; sie wäre formelhaft zu bezeichnen mit den Alternativen:

Menschliche Figur versus Abstraktion! – Probleme/Zerrissenheiten der eigenen Zeit versus „innerer Klang“! – „Sachlichkeit“ versus „mystische Notwendigkeit“!

Krisenhaft waren diese Jahre deshalb, weil eine grundsätzliche Entscheidung, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts wiederholen konnte (die möglicherweise auch die Kunst um 1810 bestimmte), anstand. Marc ist nur scheinbar in seinen letzten Gemälden wie *Tirol* (1914) nicht den Schritt in die Gegenstandslosigkeit gegangen. In Wahrheit war diese Entwicklung nicht nur theoretisch und praktisch bei ihm angelegt, er vollzog sie 1914 in Zeichnungen und wenigen Ölbildern (Gemälde *Kämpfende Formen* München; Blätter wie *Abstrakte Komposition*, *Abstrakte Formen*)<sup>65</sup>. Damit ist die Differenz zwischen Marcs und Kandinskys Schaffen um 1912 unbedeutend; die Tendenz ist entscheidend.

Krisen sind einerseits „solche Zeiten, welche eine angebotene Tradition ablehnen“ (Badt)<sup>66</sup>, andererseits Zeiten, in denen durch *Traditionsrezeptionen* (eigentliche Setzung von dem, was als Tradition überhaupt anerkannt wird) *neue Möglichkeiten* (geistige und künstlerische Entscheidungen) gefordert werden und anstehen. Die latente Tendenz zur Abstraktion (Gegenstandslosigkeit), das was der spätere Einstein nihilistische Fiktionen nannte<sup>67</sup>, bestand im übrigen bereits länger: Schon der Münchner Künstler *Hermann Obrist* hatte in Vorträgen zwischen 1901 und 1903 die Entwicklung in die Gegenstandslosigkeit

<sup>65</sup> *Katalog der Marc-Ausstellung*, München 1980, no. 49, 160, 158.

<sup>66</sup> Kurt Badt, „Der kunstgeschichtliche Zusammenhang“. In: *Kunsttheoretische Versuche*. Hg. von L. Dittmann, 1968, S. 168.

<sup>67</sup> C. Einstein, *Fabrikation der Fiktionen*, edition 1973, Buch I, der Ausdruck „nihilistisch“ S. 68, – „Nihilismus des Imaginativen“ S. 267.

keit, die Absage an die menschliche Figur zugunsten der Abstraktion vorweggenommen<sup>68</sup>.

Würde man als die wünschenswerte Progression das Durchsetzen der *abstrakten Malerei* durch Kandinsky/Kupka um 1911 ansehen (wie es H. C. L. Jaffé, Haftmann, Grohmann taten), so wäre die Entscheidung aus der Kunstkrise zugunsten der Position von Marc und Kandinsky gefallen.

Folgt man demgegenüber jedoch der Tradition der *Menschen-darstellung*, die Beckmann mit den Namen der wesentlichen Gestalter der Einheit des Sinnlichen *und* Geistigen wie Rembrandt, Steen, Bruegel, Grünewald, Tintoretto, Goya, Géricault, Delacroix, Courbet und Van Gogh benannte<sup>69</sup>, so steht den abstrakten Fiktionen der Marc'schen Innerlichkeit und Abstraktion die sinnlich-sachliche Menschengestaltung als das Wesentlichere entgegen. Ein Wandel insgesamt als Ausschließung läßt sich freilich nicht konstatieren; beide Möglichkeiten realisierten sich nebeneinander. Die Abstrakte konnte und mußte sich aus den Gründen, die Carl Einstein darlegte, zu breitem Trend verstärken („Wirklichkeitsphobie“), während die Gestalter des Menschenbildes in der Minorität blieben (vgl. auch die abstrakte Malerei 30 Jahre später, nach 1945, und der kritische Widerspruch durch Kokoschka, Dix, Heckel und natürlich nach wie vor Max Beckmann).

Die Kontroverse, die Beckmann mit Marc begonnen hat, weist alle Merkmale einer Krise auf, besonders die Bezüge zu

<sup>68</sup> H. Obrist, *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst*. Leipzig 1903, S. 149–159. – Vgl. dazu auch F. Witting, *Von Kunst und Christentum*. Straßburg 1903, S. 37. – W. Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit*. Köln 1970; – D. Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*. Stuttgart (Werner'sche Verl. Ges.) 1981, S. 58–61.

<sup>69</sup> Beckmann nannte diese Herolde bei verschiedenen Anlässen oder in schriftlichen Äußerungen, – Rembrandt und Jan Steen schon 1909 (andere in dem Statement in: *Schöpferische Konfession*. Hg. von K. Edschmid, 1920). Diese Vertreter der Wirklichkeits-Darstellung bilden den Gegenpol zur Weltflucht der Romantiker Runge, Friedrich und der Nazarener, in deren Tradition des „Inneren“ Marc steht; der Zusammenhang liegt auf der Hand (vgl. Erich Heller: *Die Reise der Kunst ins Innere*, Frankf/M. 1966 und R. Rosenblum: *Modern Painting and Northern Romantic Tradition*, 1975, dt. Ed. München 1981, 147–157).

bestimmten angebotenen Traditionen (und deren Auslegung – Cézanne oder Goya oder andere), die Auseinandersetzung um Alternativen, das polemische Abweisen einer bestimmten Alternative, den raschen Ablauf von Entwicklungen und die Schaffung neuer künstlerischer Konkretionen.

Aufgrund dieser Kontroverse, die hier skizziert werden sollte, erhält die Zeit um 1912 für die Entwicklung der bildenden Künste unseres Jahrhunderts eine hohe Signifikanz. Oder anders gesagt: die *Signatur* der Beckmann-Marc-Positionen und der Lage der Künste gegen 1912 weist uns auf ein Grundsätzliches hin, das zumindest auch für unsere Gegenwart von Bedeutung sein dürfte bzw. sich sogar heute (verhüllt) wiederholt: Realismus versus „Concept-Art“. Die grundsätzliche Entscheidung, die wiederum aufleuchtet, ist die Frage: Darstellung sichtbarer Wirklichkeit oder subjektiver Fiktionen. Damit verbunden ist wiederum die Frage nach dem *Kunstbegriff* (traditioneller *Werk*-Begriff<sup>70</sup> oder sogenannter erweiterter Kunstbegriff) und die Frage nach Menschendarstellung (soziale Antagonismen) oder extremer Subjektivität/Innerlichkeit. Die Pole könnten heute u. a. durch die Namen *Alfred Hrdlicka* und *Josef Beuys* bezeichnet werden.

Doch hat Hrdlicka im Grunde diese Alternative bereits intellektuell und künstlerisch vor fünfzehn Jahren bloßgelegt, als er in seinem Grafik-Zyklus von 1966, „Roll over Mondrian“, die ‚schönen‘ leeren Flächen Mondrian’scher Bilder, die mystische Notwendigkeit beanspruchen, als leere Dekoration und als unbestimmt und willkürlich auslegbar verstand, indem er sie mit dichten Kompositionen über die Gewalt in unserer Zeit füllte<sup>71</sup>. Zugleich wirft Hrdlicka der sogenannten „Avantgarde“ (abstrakte Plastik, nichtpolitische Concept-Art u. a.) ihre Furcht vor der Benennung und Darstellung sozialer und politischer Antagonismen vor und kritisiert ihre Auslegbarkeit. In einem Inter-

<sup>70</sup> Zum WERK-Begriff vgl. besonders Kurt Badt, *Versuche*. Hg. von L. Dittmann, 1968; – Peter Szondi, *Hölderlin-Studien*. Frankfurt/M. 1970 und Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten*. 1. A. 1967, Frankf./M. 1973, S. 123.

<sup>71</sup> Alfred Hrdlicka, *Graphik*, mit Beiträgen von E. Fischer, W. Stubbe, K. Dieimer, Elias Canetti u. a., Berlin 1973, 91 ff.; – *Katalog der Ausst. „A. Hrdlicka – Skulpturen 1955–1977“*, Stadt Lübeck und Overbeck-Ges., Lübeck 1980.

view von 1980 sagte Hrdlicka: „... was ich an der abstrakten Kunst hasse, ist, daß sie eine völlig auslegbare Kunst ist ... (nennt Mondrian) ... Die Kunst kann sich nur durch den Menschen ausdrücken. Ihr Thema ist das menschliche Schicksal, die menschliche Erscheinungsform“<sup>72</sup>. Damit steht Hrdlicka als heutiger Realist und umfassender Menschendarsteller, als Milieugestalter, als Grafiker, Maler und Bildhauer in der Tradition, die Beckmann für sich als leitende setzte.

Daß in den beiden Positionen, die Beckmann und Marc 1912 einnahmen, zwei grundsätzliche und sich wiederholende gesehen werden können und müssen, dies bezeugte Beckmann selbst, als er bald nach der Kontroverse mit Marc auf eine Umfrage der Redaktion der Zeitschrift *Kunst und Künstler* zur neuen Kunst antwortete:

„Es gibt meiner Meinung nach zwei Richtungen in der Kunst. Eine, die ja augenblicklich wieder mal im Vordergrund steht, ist die flache und stilisierend dekorative, die andere ist die raumtiefe Kunst. Das Prinzip Byzanz und Giotto gegen das Prinzip Rembrandt, Tintoretto, Goya, Courbet und den frühen Cézanne. Das eine sucht die ganze Wirkung in der Fläche, ist also abstrakt und dekorativ; das andere sucht mit räumlicher und plastischer Form dem Leben unmittelbar nahe zu kommen ... So folge ich mit meiner ganzen Seele der raumtiefen Malerei“<sup>73</sup>.

Und für den von Kasimir Edschmid 1920 herausgegebenen Band „Schöpferische Konfession“ beschrieb Beckmann die Quintessenz seines Standortes, indem er soziale und geistige Flucht abweist:

<sup>72</sup> Alfred Hrdlicka, Interview mit *art*. Oktober 1980, S. 97. Vgl. die Diskussion „Überleben durch Kunst?“, in: *Kunstforum* Bd. 43, 1/1981, 93ff. – Zu Joseph Beuys jetzt die wichtigen kritischen Feststellungen von Hans Platschek, in: *Bildende Kunst*, 1980, Heft 11, 563–565.

<sup>73</sup> Max Beckmann, in: *Kunst und Künstler*, Bd. 12, 1914, S. 301. Vgl. auch den eindringlichen Beckmann-Beitrag von Siegfried Kracauer, in: *Die Rheinlande*, 31. Bd., 1921, 93–96. Christian Lenz, Max Beckmann in seinem Verhältnis zu Picasso. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 16, 1977, S. 237.

„Aber gerade jetzt habe ich fast noch mehr als vor dem Krieg das Bedürfnis, unter den Menschen zu bleiben. In der Stadt. ... Wir müssen teilnehmen an dem ganzen Elend, das kommen wird. Unser Herz und unsere Nerven müssen wir preisgeben dem schaurigen Schmerzensgeschrei der armen getäuschten Menschen. Gerade jetzt müssen wir uns den Menschen so nah wie möglich stellen ... Daß wir den Menschen ein Bild ihres Schicksals geben, und das kann man nur, wenn man sie liebt ... Aus einer gedankenlosen Imitation des Sichtbaren, aus einer schwächlich archaischen Entartung in leeren Dekorationen und aus einer falschen und sentimentalischen Geschwulstmystik heraus werden wir jetzt hoffentlich zu der transzendenten Sachlichkeit kommen, die aus einer tiefen Liebe zur Natur und den Menschen hervorgehen kann ...“