

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 17 (1930)
Heft: 9

Artikel: Max Beckmann
Autor: Eckstein, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-81877>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

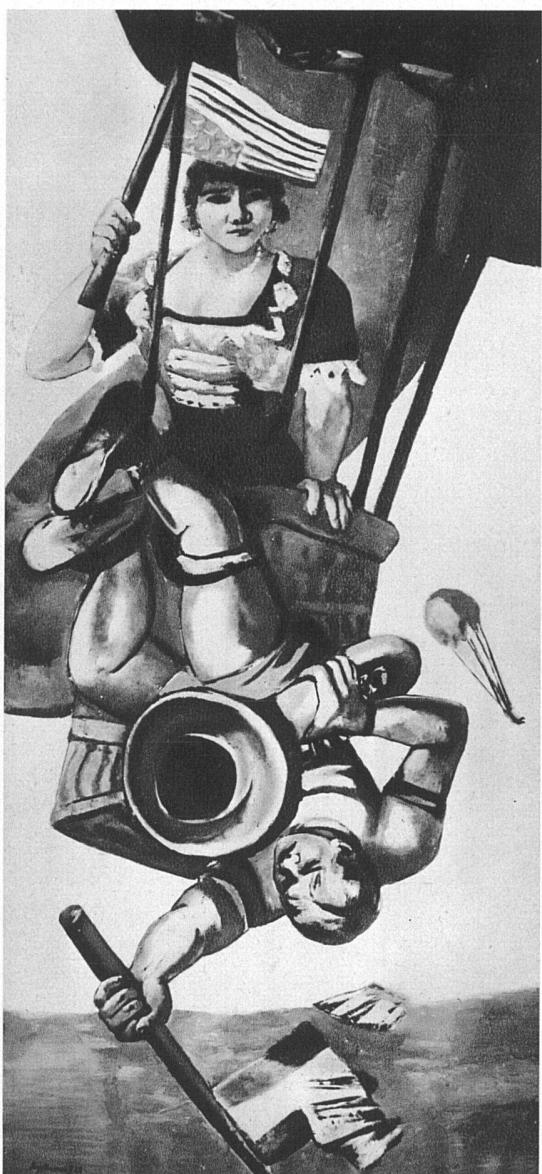
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Max Beckmann

Seiner Kunst fehlt das Liebenswürdige, das auf den ersten Blick gewinnt. Man reagiert nicht als Aesthet mit sündiger Analyse. Beckmann packt den ganzen Menschen: man steht gebannt, ist bestürzt oder wird abgestossen. Der Zugang zu der ins Bild gezwungenen Wirklichkeit wird selten im ersten Anlauf gewonnen; aber die Bilder strahlen einen Bannkreis aus, aus dem kein laues Urteil löst.

Es sind heute nicht wenige, die zu den Stilleben der letzten Jahre flüchten. Sie entzückt die prunkende Malerei: wie da das Violett und Rot, das Grau und Gelb so überwältigend licht aus dem Schwarzen wächst. Hier sei Beckmann wieder bei sich selbst angekommen, sagen sie und meinen, es liesse sich von diesen Bildern über die Grimasse des Grauenhaft-Verrückten, in der nach dem Kriege die Angsttraumgesichte des Malers gorganisch versteint schienen, hinweg eine Brücke zu den Anfängen schlagen. Mitnichten! Zwischen den heutigen und den frühen, die impressionistische Malkultur leidenschaftlich aktualisierenden Bildern steht wohl der Krieg. Aber der Krieg bedeutet in Beckmanns Entwicklung nicht ein zeitweises Abirren vom Gesetz, nach dem er angetreten. Die grossen, das Gesamtwerk umfassenden Beckmann-Ausstellungen in Basel und Zürich werden den Gegenbeweis zu führen vermögen. Gewiss ist der Krieg für Beckmanns Kunst das entscheidende Ereignis geworden — aber nicht weil hoffnungslose Trauer, dumpfes Erleiden, Weltangst und Weltekkel den Anstoß zu gellender Anklage der Zeit, zum wilden Aufschrei aus einem von den Sinulosigkeiten des Daseins zermarterten Herzen gaben. Das wäre noch nicht entscheidend für die künstlerische Fruchtbarkeit des Kriegserlebnisses. Beckmann suchte nicht das Pathos, gegen das er als junger Maler oft widerstandslos genug gewesen war, sondern die Wirklichkeit — und zu ihr hat ihm allerdings der Krieg verholfen. Wo und wann zum erstenmal seine Leidenschaft des Gestaltens das Schreckliche als ein Unausweichliches ertrug und mit grausam eisigem Blick anpackte, darauf ist nicht mit dem Finger zu zeigen. Jedenfalls ist es das genaue Gegenteil von «Kriegspsychose», wenn Beckmann nicht in seinen verzweiflungsvoilen Seelenzustand sich verkroch, sondern ihn durch Gestaltung zu überwinden strebte. Solche Gegenwehr gegen die grausigen Weltangstgesichte, die peinigend über ihn hereinbrachen, ist manhaft, der Zwang zur Kühle Zeichen der Gesundheit. Die formende Energie wuchs an der Gewalt der Erschütterung. Der Gegenstand war nicht mehr zu suchen wie damals, als er Zeitlos-Mythisches zu aktualisieren strebte, Auferstehung, Amazonenschlacht in Riesenformaten malte; er war da, übermächtig, erdrückend. Es galt sich der Bestürzung zu erwehren: nur unerbittlich hartes Zupacken konnte vor dem Unterliegen retten. Die alten Mittel versagten, keine malerische Einwölkung, keine pathetische Geste zwang die Wirklichkeit, mit der der Maler trächtig ging, ins Bild. Man brauchte scharfe Umrisse, jede Linie musste notwendig werden, wie es diese Wirklichkeit selbst war, die es in das Gefüge von Linien und Farben einzuspannen galt. Und noch eines ergab sich: nur ein klar gestalteter Bildraum vermochte Träger der Lebensfülle zu werden. So werden die Dinge in den übermäßig verengten Raum gewaltsam eingepfercht; der Bildraum wird überpackt, die Dinge drohen förmlich auszubrechen. Die Komposition ist krampfhaft, die Zeichensetzung summarisch, die Umrisse sind grausam hart, alle Bewegung, alles Seelische ist wie gelähmt, wie im eisern Maschinellen erstarrt; die Menschen hocken zusammen, aber zwischen ihnen strömt nichts, jeder ist mit sich allein; die Maskenfeste sind mühselig freudlose Narretei.

Selten wohl hat einer mit so viel Qual, aus solcher Seelenangst gemalt. Mälesskirchner muss seine wahnsitzige Kreuzigung, Jörg Rathgeb die kreischenden Zuckungen auf dem Herrenberger Altar aus ähnlich dumpfen Leiden heraus, mit ähnlichem Grimm gestaltet haben. Vielleicht ist Beckmann noch furchtbarer, weil er nicht vergangenes Geschehen, sondern das Hier und Heute so unerbittlich ins kalte Licht zerrt. Beckmann ist hart, aber er ist mitnichten barbarisch. Ein Barbar vermöchte nicht in der menschlichen Maske jene seelischen Hinter- und Untergründe aufzuleuchten zu lassen wie Beckmann in seinem Bilde «Fastnacht» von 1922; einem blossen Zyniker gelänge nicht die verquälte Zartheit dieses Handauflegens in jener ergreifenden Radierung des gleichen Jahrs; ein blosser «boche» hat nicht das Auge für eine so schicksalsenthüllende Vision, wie sie in «Traum» oder «Galeria Umberto» Gestalt geworden ist. Und ein blosser



Max Beckmann Luftakrobaten 1928
Slg. Claus Gebhard, Elberfeld

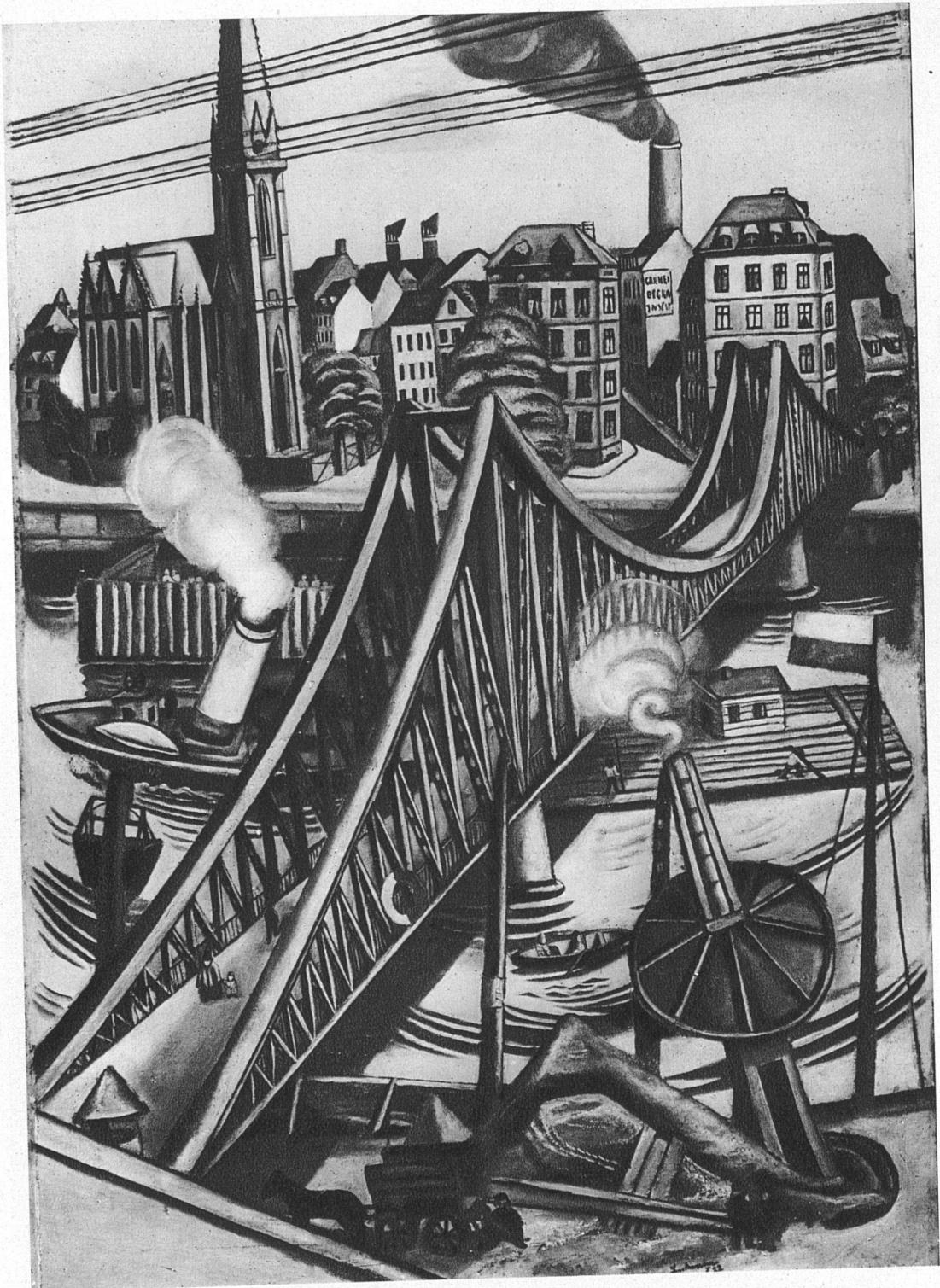
gegen Weltangst und Weltekkel. Nun kommt auch das Malerische wieder zu seinem vollen Recht: wie verwegener aggressiv prangt in «Anprobe» das unwahrscheinliche Blond auf dem lichten Blau des Grundes, wie kühn triumphiert der Fleischton über der gesetzgebenden Spannung von Schwarz und Weiss. Es ist wahrlich kein bequemes Ausruhen im Malerischen: die Intensität der Bilder hat in der strömenden Farbe noch gewonnen, die menschliche Gebärde ist freier, aber auch erfüllter geworden.

Auch in Paris ist Beckmann sich treu geblieben; er ist nicht artistischer geworden, sondern wirklicher. Auch der Gläubigste hätte kaum zu erwarten gewagt, wie Beckmann in den neuen Pariser Bildern (1929/30) noch zwingender, und zugleich freier, selbstverständlicher das Lebendige, Geistige, Schicksalhafte, das hinter den Vorstellungen liegt, ins Gegenständliche einfängt. Er baut heute mit einer gewissen Gelassenheit, die dem früheren Beckmann doch so fremd scheint, seine Welt in den Raum, den er schuf. Es umwittert seine Gestalten, die Dinge in den Stilleben das gleiche Geheimnis, aber es scheint weniger,

kalter Formulierer vermöchte nicht die geheime Dynamik der Zeit so unmittelbar, so traumhaft und wahr zugleich ins Raumbild zu bannen wie Beckmann in der «Mainbrücke» von 1922.

Schon aus diesem Bilde wird deutlich, was Beckmanns vielbesprochene Wende nach dem Kriege bedeutet: Neuschöpfung des Raumes. Die Dinge sind nicht im Raum, in den wir wie durch ein Fenster hineinschauen; sie bilden ihn erst. Es ist keine launenhafte Spielerei mit drehenden Diagonalen, Eckungen, Sichtverschiebungen. So wie die Dinge im Raum stehen, wie sie förmlich auf uns zustürzen, wie der Boden des Bilds ins Schwanken und Schaukeln gebracht ist, wie da etwa bei der Mainbrücke die schwingenden Brückenbänder, die stakenden Maste, der ragende Arm des Krans den Blick gewaltsam ins Bild hineinreissen, das ist für die bestürzende Wirklichkeitsnähe des Bildes entscheidend.

Das sonderbar von der Luft des Zeitschicksals umwitterte Starr-Konstruktive, das fast allen Bildern dieser Epoche (1920—1926) anhaftet und sich in Landschaften und Stilleben am ehesten zu lösen beginnt, ist auch in dem Brückebilde deutlich. In den Jahren 1927/28 wird mit den wunderbaren, nun schon weithin bekannten Bildern «Genua», «Zigeunerin», «Loge», mit dem «Zerotelli» der Dresdner Galerie, dem Selbstbildnis in der Nationalgalerie, mit jenen Stilleben, von denen schon die Rede war, der furchtbare Bann gebrochen. Es ist Klärung und Beruhigung eingetreten. Die vordem mit so hartem Griff zusammengezwungenen, einander widerstrebenden Gestaltungsziele: streng gesetzmässige, fast geometrische Regularität und Ausdruck einer Lebensfülle, die diese Regularität zu sprengen droht, finden ihren vollen Ausgleich in der sich nun endgültig konstituierenden Beckmannschen Raumwelt. Sie ist Zeichen des Siegs in der mit letzten Einsätzen an Leben und Arbeit durchkämpften Gegenwehr



Max Beckmann Die Brücke 1922
Slg. J. B. Neumann, New-York



Max Beckmann Die Anprobe 1928



Max Beckmann Selbstbildnis mit Strandmütze Zeichnung 1929



Max Beckmann
Fastnacht, Paris 1930

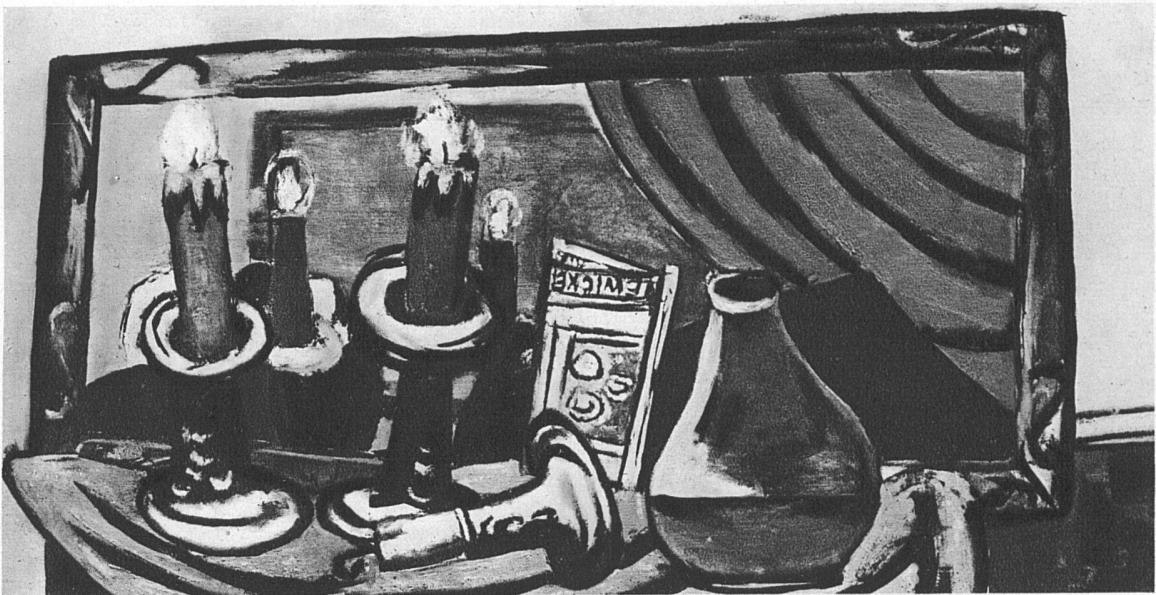


Max Beckmann Der Wels Paris 1930

nein gar nicht mystifiziert; es ist schlicht gegenwärtig so wie jene Frau (Porträt Tessier), deren mächtige Gestalt so grossartig in den freien Raum hineingebaut ist. Beckmanns Werk wächst zusehends in die Tiefe; wieviel neue Kraft ist in der Gebärde auf der Pariser «Fastnacht», wie hat sich das Geistige verdichtet in den Jean Paulschen Traumwelten beschwörenden «Gestürzten Kerzen» und wie einfach, ja heiter scheint nun dem Maler zuweilen doch das Leben zu sein, wenn er den jungen Fischer, der seinen Badegästen den eben gefangenen Wels vorhält, malen konnte, ein Bild in Farbe und Raum so glückhaft gelöst, ja lustvoll gestaltet. Man wird nicht gerne für Beckmann das verbrauchte Wort «Klassik» bemühen, aber doch darf man von einer Erfüllung sprechen, indem ihm gelang, heutige Welt und heutiges Lebensgefühl in eine Form zu zwingen, in der die Formkräfte hoher Kunst der Vergangenheit im Hegelschen Sinne «aufgehoben» sind.

Hans Eckstein.

Die Genehmigung der Reproduktion der Bilder verdanken wir dem Graphischen Kabinett (Günther Franke) in München.



Max Beckmann Gestürzte Kerzen 1930 Slg. Baron von Simolin, München

Portrait Tessier 1929

