

INAUGURALDISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Kunstgeschichte

in der

FAKULTÄT FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFTEN

der

RUHR UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Claudia Kempfer

Referent: Frau Prof. Dr. Katharina Sykora

Korreferent: Frau Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans

Tag der mündlichen Prüfung: 14.2.2003

Veröffentlicht mit der Genehmigung
der Fakultät für Geschichtswissenschaften
der Ruhr Universität Bochum

*Max Beckmann und Gottfried Benn vor dem Hintergrund
des Ersten Weltkrieges und des beginnenden
nationalsozialistischen Regimes
– Ein Vergleich –*

Inhaltsverzeichnis

1.	<i>Einleitung</i>	6
1.1.	These	6
1.2.	Herangehensweise	7
1.2.1.	Erster Weltkrieg	7
1.2.2.	Beginnender Nationalsozialismus	11
1.3.	Forschungsstand	12
1.3.1.	Primärquellenlage	13
1.3.2.	Zur Analyse der politischen Haltungen	14
1.3.3.	Zur Analyse der Einordnung in die expressionistische Bewegung	15
1.3.3.1.	Erweiterung und Interpretation – Nietzsche als weltanschauliche Referenzfigur	17
1.3.4.	Zur Interpretation der Kunst	19
1.3.4.1.	Max Beckmann	19
1.3.4.2.	Gottfried Benn	20
1.3.5.	Welche neuen Perspektiven bietet die vorliegende Dissertation dem Rezipienten?	22
1.4.	Der Umgang mit schriftlichen und mündlichen Primärquellen	24
2.	<i>Die Haltung zum Ersten Weltkrieg</i>	26
2.1.	Zur Situation Max Beckmanns und Gottfried Benns im Ersten Weltkrieg	26
2.2.	Max Beckmanns Stellungnahme zum Ersten Weltkrieg	33
2.3.	Gottfried Benns Stellungnahme zum Ersten Weltkrieg	46
	„Etappe“	52
2.4.	Zwischenfazit I	63
3.	<i>Einordnung in die expressionistische Bewegung</i>	67
3.1.	Gottfried Benn	67
3.1.1.	„Einleitung zu ‚Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts‘“	67
3.2.	Max Beckmann, Franz Marc und Wassily Kandinsky in der Vorkriegszeit	86
3.2.1.	Problemstellung	86
3.2.2.	Skizzierung der ersten Expressionismus- generation und Einordnung Max Beckmanns	87
3.2.2.1.	Max Beckmann	89
3.2.2.1.1.	Mitgliedschaft in der „Berliner Sezession“	89
3.2.2.1.2.	Die politische Einstellung und eine rück- blickende Wertung der Vorkriegsjahre	92

3.2.2.2.	Wassily Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ als Beispiel für die Krisenlage 1912	94
3.2.2.3.	Wassily Kandinskys, Franz Marcs und Max Beckmanns Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘	97
3.2.2.3.1.	Wassily Kandinsky	98
3.2.2.3.2.	Franz Marc	98
3.2.2.3.3.	Max Beckmann	100
3.2.2.3.4.	Resümee	100
3.2.2.4.	Die Max Beckmann-Franz Marc-Kontroverse im März 1912	101
3.2.2.4.1.	Der Hintergrund zu Max Beckmanns Standpunkt	103
3.2.2.4.2.	Zusammenfassung der Positionen Max Beckmanns, Franz Marcs und Wassily Kandinskys	105
3.2.2.5.	Exkurs I: Die Max Beckmann-Franz Marc-Kontroverse und Wilhelm Worringers „Abstraktion und Einfühlung“	106
3.2.2.6.	Exkurs II: Die Wurzeln der missionarischen Aufgaben der Kunst im 19. Jahrhundert	108
3.3.	Ende des Ersten Weltkrieges und Nachkriegszeit	110
3.3.1.	Max Beckmann und die zweite Expressionismusgeneration	110
3.3.1.1.	„Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘“	113
3.4.	Zwischenfazit II	115
4.	<i>Friedrich Nietzsche als weltanschauliche Referenzfigur</i>	118
4.1.	Max Beckmann	118
4.1.1.	Friedrich Nietzsches „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“	118
4.1.1.1.	Max Beckmann und die ‚monumentalische‘ Geschichtsaneignung	124
4.1.1.1.1.	„Selbstbildnis mit Seifenblasen“	129
4.1.1.1.2.	„Selbstbildnis Florenz“	131
4.1.1.2.	Friedrich Nietzsches Kulturkritik im Verhältnis zu Max Beckmann, Franz Marc und Wassily Kandinsky	132
4.2.	Gottfried Benn	134
4.2.1.	Die ästhetische Grundkonzeption in Friedrich Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“...	135

4.2.1.1.	... und Gottfried Benns „Heinrich Mann. <i>Ein Untergang</i> “	138
4.2.1.2.	... und Gottfried Benns „Karyatide“	143
4.2.1.3.	... und der Autor Gottfried Benn	148
4.3.	Zwischenfazit III	149
5.	<i>Die Kunst in der endenden Wilhelminischen Ära und in der beginnenden Weimarer Republik</i>	154
5.1.	Max Beckmann	154
5.1.1.	Vorkriegszeit	154
5.1.1.1.	„Junge Männer am Meer“	154
5.1.1.2.	„Szene aus dem Untergang von Messina“	158
5.1.1.3.	„Auferstehung“ I	160
5.1.2.	Während des Ersten Weltkrieges	165
5.1.2.1.	„Auferstehung“ II	165
5.1.3.	Nachkriegszeit	170
5.1.3.1.	„Die Nacht“	170
5.1.3.2.	„Der Traum“	174
5.1.3.3.	„Karneval: Der Künstler und seine Frau“	176
5.2.	Gottfried Benn	180
5.2.1.	Vorkriegszeit	180
5.2.1.1.	„Gefilde der Unseligen“	180
5.2.1.2.	„Schöne Jugend“	183
5.2.2.	Während des Ersten Weltkrieges	187
5.2.2.1.	„Die Eroberung“	187
5.2.2.2.	„Karandasch“	193
5.2.3.	Nachkriegszeit	204
5.2.3.1.	„I Spuk–“	204
5.3.	Zwischenfazit IV	209
5.3.1.	Vorkriegszeit	209
5.3.2.	Während des Ersten Weltkrieges	211
5.3.3.	Nachkriegszeit	213
6.	<i>Die Haltung zum beginnenden Nationalsozialismus</i>	214
6.1.	Max Beckmann	214
6.1.1.	Umzug von Frankfurt nach Berlin: Zu den Ereignissen um 1933	214
6.1.1.1.	Auswirkungen auf das Kunstschaffen Max Beckmanns	217
6.1.1.2.	Auswirkungen auf die wirtschaftliche Situation Max Beckmanns	218
6.1.1.3.	Max Beckmann und der Sozialismus	219
6.1.2.	Emigration nach Amsterdam: Die	

	Ereignisse um 1937	220
6.2.	Gottfried Benn	223
6.2.1.	Eine Einheit: Das Jahrzehnt 1928-1938	224
6.2.1.1.	Erste Phase: Die profaschistische Periode (1928-1933)	224
6.2.1.1.1.	Gottfried Benns Briefwechsel mit Klaus Mann im Jahr 1933	225
6.2.1.2.	Zweite Phase: Nach dem Wendepunkt (1934-1938)	231
6.3.	Zwischenfazit V	233
7.	<i>Weltbilder</i>	236
7.1.	Max Beckmann	236
7.1.1.	Arthur Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorstellung“	236
7.1.2.	„Der Künstler im Staat“	240
7.1.2.1.	„Selbstbildnis im Smoking“	245
7.1.3.	„Über meine Malerei“	247
7.1.3.1.	„Selbstbildnis mit Horn“	250
7.2.	Gottfried Benn	252
7.2.1.	Essays aus den Jahren 1927-1933	252
7.2.1.1.	„Kunst und Staat“	252
7.2.1.2.	„Können Dichter die Welt ändern?“	255
7.2.1.3.	„Heinrich Mann. Zu seinem 60. Geburtstag“	257
7.2.1.4.	„Akademie-Rede“	260
7.2.1.5.	„Der neue Staat und die Intellektuellen“	262
7.2.2.	Der Wendepunkt im Jahr 1934	263
7.2.2.1.	„Am Brückenwehr“	265
7.3.	Zwischenfazit VI	268
8.	<i>Die Kunst in den 30er Jahren</i>	271
8.1.	Max Beckmann	271
8.1.1.	Definition des Begriffs Mythos	271
8.1.2.	Bedeutung des Mythos in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts	272
8.1.3.	Der Mythos bei Max Beckmann	274
8.1.3.1.	„Das Bad“	279
8.1.3.2.	„Odysseus und Sirene“ und „Raub der Europa“	281
8.1.3.3.	„Mann und Frau“	283
8.1.3.4.	„Geschwister“	285
8.1.3.5.	„Reise auf dem Fisch“	287
8.1.3.6.	„Abfahrt“	288
8.2.	Gottfried Benn	293
8.2.1.	„Dennoch die Schwerter halten“	295
8.2.2.	„Einsamer nie-“	299

8.2.3.	„Prolog (Valse triste)“	302
8.2.4.	„Astern“	309
8.3.	Zwischenfazit VII	313
9.	<i>Schlussbetrachtung</i>	317
9.1.	Die politischen Haltungen	317
9.2.	Die Weltbilder	319
9.3.	Die Kunst	321
9.4.	Fazit zur politischen Situation, zur Kunst- programmatik und zur Kunst	322
	ANHANG	325
	DANKSAGUNG	331
	BIBLIOGRAPHIE	332
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	342

1. *Einleitung*

Der Maler Max Beckmann (1884-1950) und der Schriftsteller Gottfried Benn (1886-1956) haben sich nie persönlich kennen gelernt. Bei diesen fast Gleichaltrigen bietet sich jedoch eine vergleichende Analyse vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges und des beginnenden nationalsozialistischen Regimes an, da in der politischen Situation, in der jeweiligen kunsthistorischen Programmatik und in dem künstlerischen Schaffen Beckmanns und Benns Parallelen liegen. Das Fundament für diese Untersuchung wurde bereits in der Magisterarbeit „Max Beckmann und Gottfried Benn vor dem Hintergrund des beginnenden nationalsozialistischen Regimes – Ein Vergleich“ gelegt.

1.1. These

Dieser Dissertation liegt die These zugrunde, dass sowohl bei Beckmann als auch bei Benn der historische Hintergrund mit der jeweiligen weltanschaulichen Position und der jeweiligen Kunst ein wechselseitiges Bedingungsgefüge bilden. Es sollen hierbei die zeitspezifischen Parallelen zwischen den schriftlich dargelegten Gedanken und den Werken Beckmanns und Benns herausgearbeitet werden.

Den Anstoß zu der eingehenden Untersuchung gab der Kunsthistoriker Hans Belting in seiner Abhandlung „Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne“¹ von 1984, in welcher er kurz auf Benn verweist. Er schreibt, Benn sei „in manchem geistesverwandt [mit Beckmann – Einfügung C.K.], dabei aber deutlicher und schärfer in seinen Gedanken“² und „als Mann des Wortes auch gefährdeter“³. Die Beurteilung Beltings soll überprüft werden, wobei die Gegenüberstellung der Auffassungen Beckmanns und Benns ihre Positionen erhellen. Diese Analyse wird eine deutliche Affinität und Nähe in kunstthematischer und geistesgeschichtlicher Hinsicht zwischen Beckmann

¹H. Belting: Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne. Kunstgeschichte und Gegenwart, München u.a. 1984.

²Ebd.: S. 41.

³Ebd.

und Benn aufweisen, aber zugleich wird sich eine klare Differenzierung als notwendig erweisen.

1.2. Herangehensweise

Um sich der Thematik zu nähern, ist eine systematische und chronologische Herangehensweise sinnvoll, die beim Ersten Weltkrieg beginnt. Es folgt der beginnende Nationalsozialismus. Es ergibt sich ein mehrstufiges Verfahren, das gegliedert ist in die Untersuchung der politischen Haltungen, in die Analyse der weltanschaulichen Ausrichtung und in die Interpretation der Kunst. Am Ende des jeweiligen Kapitels werden die Analogien in einem Zwischenfazit herausgearbeitet.

In den ersten Teil, der die Zeit des Ersten Weltkrieges umfasst, wird die Auseinandersetzung der beiden Künstler mit der expressionistischen Generation 1910-20 eingefügt, da sich hier ihre künstlerischen Prämissen deutlich herauskristallisieren. Im Gegensatz zum Ersten Weltkrieg, der eine Zäsur zwischen Vor- und Nachkriegszeit bildet, ist der beginnende Nationalsozialismus 1927-38 für ihr Schaffen als eine Einheit zu betrachten. Beide äußern sich in den 30er Jahren nicht zu den zeitgleichen ‚modernen‘ Kunstströmungen, so dass diesbezüglich eine weitergehende Untersuchung im ‚nationalsozialistischen‘ Teil entfällt.

1.2.1. Erster Weltkrieg

Die von den Künstlern selbst schriftlich dargelegten politischen Haltungen zum Ersten Weltkrieg sind durchaus divergierend. Beide entwickeln eine individuelle Sichtweise des Krieges. Trotz des persönlichen Blickwinkels beider Künstler vermitteln ihre Stellungnahmen dem Rezipienten einen Eindruck von der Situation im Deutschen Reich 1914-1918.

Während Beckmanns Teilnahme am Geschehen in einem reichen und eindrucksvollen Fundus an Briefen belegt ist,⁴ liegen bei Benn weniger

⁴K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe 1899-1925, Bd. I, München 1993, S. 90-176.

Dokumente vor. Seine szenische Schrift „Etappe“⁵ (1915) liefert eine kritische Sichtweise des Krieges – da es sich um dramatische Szenen und insofern um Kunst handelt, muss „Etappe“⁶ nicht die persönliche Meinung des Autors widerspiegeln. Benn hatte zudem 1915 eine Prosa über die Erschießung der britischen Krankenschwester Edith Cavell „Wie Miss Cavell erschossen wurde“⁷ geschrieben. Bei ihrer Hinrichtung war er selbst als Arzt am 12. Oktober 1915 anwesend.⁸ Die Schilderung der Exekution enthüllt eine Einstellung zum Krieg, welche Benn auch persönlich gegenüber Thea Sternheim⁹ einnahm, wie ihre Tagebuchnotizen verdeutlichen. Grundsätzlich war Benns Einstellung zum Ersten Weltkrieg offensichtlich von Ambivalenz getragen.

Da die expressionistische Bewegung in das Jahrzehnt 1910-1920 fällt, schließt sich der Erörterung der politischen Haltung Beckmanns und Benns zum Ersten Weltkrieg deren Auseinandersetzung mit der ‚modernen‘ Kunstrichtung an; ihr künstlerischer Standpunkt wird herausgearbeitet.

Benn schrieb 1955 die „Einleitung zu ‚Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“¹⁰, in welcher er die Leistung der künstlerischen Avantgarde 1910-1920 charakterisiert. Sein Blick aus den 50er Jahren lässt Schlüsse auf seine eigenen künstlerischen Prämissen in dem Jahrzehnt 1910-1920 zu. Seine Charakterisierung der expressionistischen Bewegung wird Beckmanns Auseinandersetzung mit Franz Marc und Wassily Kandinsky in den Jahren 1911/12 gegenübergestellt.¹¹ Beckmanns Einstellung zum Expressionismus ist

⁵ G. Benn: Etappe, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Szenen und Schriften, Frankfurt/M. 1990, S. 29-41.

⁶Ebd.

⁷ G. Benn: Wie Miss Cavell erschossen wurde, in: G. Schuster (Hrsg.): Gottfried Benn. Sämtliche Werke, Bd. III, Prosa 1, Stuttgart 1987, S. 180-187.

⁸ Vgl. H. Roland: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-belgischen Literaturbeziehungen 1900-1920. Contacts: Sér. 2, Gallo Germanica, Bd. 26, Bern u.a. 1999, S. 55-59.

⁹ Thea Sternheim lernte Benn 1917 in Belgien kennen. Die Beziehung zwischen Benn und dem Ehepaar Sternheim wird sehr genau von H. Roland, sh. Anmerkung 8, rekonstruiert.

¹⁰ G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Essays und Reden, Frankfurt/M. 1989, S. 413-424.

¹¹ Zum kulturpolitischen Ereignis des ‚Vinnen-Streits‘ bezogen unter anderen Beckmann, Marc und Kandinsky Stellung. Vgl. W. Kandinsky, in: Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“. Mit Beiträgen Deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München 1911, S. 73-75; F. Marc, Ebd.: S. 75-78; M.

für den Rezipienten nur in der Auseinandersetzung mit Marc und Kandinsky nachvollziehbar. Kurze Analysen von Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“¹² (1912) und von Wilhelm Worringers „Abstraktion und Einfühlung“¹³ (1908) werden zudem eingefügt.

Nach dem Ersten Weltkrieg wird Beckmanns künstlerischer Standpunkt im Kontext der zweiten Expressionismusgeneration¹⁴ anhand seines Aufsatzes „Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘“¹⁵ überprüft.

Mit einem Blick auf den Philosophen Friedrich Nietzsche kann die Expressionismusdebatte weltanschaulich situiert und fundiert werden.

Bei der Beckmann-Marc-Kontroverse¹⁶ (1912) stehen Beckmanns „Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst“¹⁷ (1912) im Mittelpunkt. Diese lassen sich vor dem Hintergrund von Nietzsches zweiter *unzeitgemäßen* Betrachtung, die als „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“¹⁸ (1874) betitelt ist, analysieren. Hier wird ein konstruktiver Umgang mit der Vergangenheit – einschließlich verstorbener Größen und bedeutender Ereignisse – propagiert, zu dem Beckmann in Beziehung gesetzt werden kann. Insbesondere sein „Selbstbildnis Florenz“ (Abb. 2, 1907) lässt die Interdependenz zwischen Selbstreflexion und künstlerischer Auseinandersetzung mit bedeutenden, nicht zeitgenössischen Künstlern hervortreten.

Beckmann, Ebd.: S. 37. Die Beckmann-Marc-Kontroverse wurde in „Pan“ veröffentlicht. Vgl. F. Marc: Die neue Malerei, März 1912, in: Pan II, März 1912, S. 468-471, wiederabgedruckt in: U. Weisner u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Die frühen Bilder. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, 26.9.-21.11.1982 u.a., Bielefeld 1982, S. 28-31; M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst. Eine Erwiderung. März 1912, in: Pan II, März 1912, S. 499-502, wiederabgedruckt in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950, Leipzig 1984, S. 38-42; F. Marc: Anti-Beckmann (Auszug), in: Pan II, März 1912, S. 555-556, wiederabgedruckt in: U. Weisner u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Die frühen Bilder. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, 26.9.-21.11.1982 u.a., Bielefeld 1982., S. 35.

¹²W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Neuilly-sur-Seine 1952.

¹³W. Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Amsterdam 1996.

¹⁴Die Zäsur zwischen der ersten und der zweiten Expressionismusgeneration bildete der Erste Weltkrieg.

¹⁵M. Beckmann: Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘ (1918/1920), in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950, Leipzig 1984, S. 89-91.

¹⁶F. Marc: Die neue Malerei; M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst; F. Marc: Anti-Beckmann, alle: sh. Anmerkung 11.

¹⁷M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11.

¹⁸F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück, in: I. Frenzel (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Werke, im 1. Teil, München u.a. 1999³, S. 113-174.

Der Philosoph äußert in dem Frühwerk von 1874 eine vehemente Kritik an der deutschen Kultur. Diesbezüglich kann eine historische Analogie zu den Gedanken Beckmanns, Marcs und Kandinskys (1911/12) aufgezeigt werden.

Benn gilt als stark inspiriert von Nietzsche und seine Perspektive auf den Philosophen ist primär künstlerischen Charakters. Deshalb wird die ästhetische Grundkonzeption in Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“¹⁹ (1871/72) skizziert und in Bezug zu Benns Prosastück „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“²⁰ (1913) und zu seinem Gedicht „Karyatide“²¹ (1916) gesetzt.

Nach der Erläuterung des ‚theoretischen‘, künstlerischen Standpunktes in der Expressionismusdebatte und dem weltanschaulichen Bezug zu Nietzsche werden Beckmanns und Benns Ansichten werkimmanent anhand von Bildern respektive drei Gedichten, einem Prosastück und einem Drama unter dem Aspekt der politisch-gesellschaftlichen Determinante analysiert. Es wird bezüglich des Ersten Weltkrieges zwischen Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegszeit unterschieden. Vorkriegszeit: Beckmanns Gemälde „Junge Männer am Meer“ (Abb. 3, 1905), „Szene aus dem Untergang von Messina“ (Abb. 4, 1909) und „Auferstehung“ I (Abb. 5, 1909) werden mit Benns Gedichten „Gefilde der Unseligen“²² (1910) und „Schöne Jugend“²³ (1912) verglichen. Kriegszeit: „Auferstehung“ II (Abb. 6, 1916/18) und „Die Nacht“ (Abb. 7, 1918/19) sind in Verhältnis zu Benns Prosastück „Die Eroberung“²⁴ (1915) und seinem experimentellen Drama „Karandasch“²⁵ (1917) zu setzen. Nachkriegszeit: „Die Nacht“ (Abb. 7, 1918/19), „Der Traum“ (Abb. 8, 1921) und „Karneval: Der Künstler und seine Frau“ (Abb. 9, 1925) tragen vergleichbare Züge wie das vielschichtige Gedicht „Spuk-“²⁶ (1922).

¹⁹F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Ebd.: S. 18-110.

²⁰G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, in: G. Schuster (Hrsg.): Sämtliche Werke. Band III, Prosa I, Stuttgart 1987, S. 26-28.

²¹G. Benn: Karyatide, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Gedichte, Frankfurt/M. 1982, S. 81.

²²G. Benn: Gefilde der Unseligen, Ebd.: S. 19.

²³G. Benn: Schöne Jugend, Ebd.: S. 22.

²⁴G. Benn: Die Eroberung, in: G. Schuster (Hrsg.): Gottfried Benn. Sämtliche Werke, Bd. III, Prosa I, Stuttgart 1987, S. 35-41.

²⁵G. Benn: Karandasch. Rapides Drama in vier Akten, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Szenen und Schriften, Frankfurt/M. 1990, S. 63-80.

²⁶G. Benn: Spuk -, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Gedichte, Frankfurt/M. 1982, S. 140/141.

1.2.2. Beginnender Nationalsozialismus

Im Gegensatz zur Quellenlage bezüglich der politischen Haltung zum Ersten Weltkrieg fußt diese im beginnenden Nationalsozialismus bei Beckmann auf relativ spärlichem Briefmaterial, während bei Benn ein reicher Fundus an schriftlichen Informationen gegeben ist.

Aufgrund der Wahl Hitlers 1933 und der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 sind in Beckmanns Leben deutliche Zäsuren gesetzt, die mit einem Wohnortwechsel und einer anschließenden Emigration nach Amsterdam einhergehen.

Bei Benn ist ein opportunistisches Verhalten gegenüber den Nationalsozialisten zwischen den Jahren 1933/34 zu konstatieren, welches sich allerdings mit dem Röhm-Putsch im Juni 1934 ins Gegenteil verkehrt. Er bleibt dennoch in Deutschland ansässig.

Eine Veränderung des Weltbildes in dem Jahrzehnt 1927/28–1937/38 ist bei beiden Künstlern offensichtlich. Bei Beckmann ist der Einfluss des Philosophen Schopenhauer als besonders prägend hervorzuheben. Der Aufsatz „Der Künstler im Staat“²⁷ (1927) und seine Londoner Rede „Über meine Malerei“²⁸ (1938) dienen der Analyse, um die Modifikationen in seiner Weltanschauung transparent zu machen. In Analogie zu den zwei Aufsätzen wird die Untersuchung von „Selbstbildnis im Smoking“ (Abb.10, 1927) und „Selbstbildnis mit Horn“ (Abb. 11, 1938) das künstlerische Programm erklären.

Benn greift einige Gedanken Nietzsches auf, die in die Untersuchung einfließen werden. Da Benns Kunstauffassung in den literaturpolitischen Kontroversen um 1930 eine tragende Rolle spielt, wird sie in die Darstellung seines Weltbildes integriert. Die Untersuchung einiger Essays Benns macht seine Involvierung in die nationalsozialistische Doktrin evident ebenso wie die Analyse des Gedichtzyklus „Am Brückenwehr“²⁹, welcher nach seiner

²⁷M. Beckmann: Der Künstler im Staat, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950, Leipzig 1984, S. 116-121.

²⁸M. Beckmann: Über meine Malerei. Rede, gehalten in der Ausstellung „Twentieth Century German Art“ in den New Burlington Galleries. London, 21.7.1938, Ebd.: S. 134-142.

²⁹G. Benn: Am Brückenwehr, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. 4 Bde., Gedichte, Frankfurt/M. 1982, S. 255-258.

Abwendung vom Nationalsozialismus entsteht, sein revidiertes Selbstverständnis darlegt.

Die Kenntnis der Weltbilder der beiden Künstler erleichtert den Zugang zur Kunst Beckmanns und Bennis in den 30er Jahren. Bei Beckmann ist die Hinwendung zum Mythos augenfällig. Nach der Darstellung des Zeitkolorits sowie der Erwägungen, wie es zu dieser Orientierung kommt, folgt die Analyse der Bilder „Das Bad“ (Abb. 12, 1930), „Odysseus und Sirene“ (Abb. 13, 1933), „Raub der Europa“ (Abb. 14, 1933), „Mann und Frau“ (Abb. 15, 1932), „Geschwister“ (Abb. 16, 1933), „Reise auf dem Fisch“ (Abb. 17, 1934) und „Abfahrt“ (Abb. 18, 1932/33).

Benn erreicht Mitte der 20er Jahre einen künstlerischen Höhepunkt, der kurz dargestellt wird. Anschließend werden die Gedichte „Dennoch die Schwerter halten“,³⁰ „Einsamer nie-“,³¹ „Prolog (Valse triste)“³² und „Aster“³³ eingehend untersucht.

In der Schlussbetrachtung werden die Ergebnisse der einzelnen Schwerpunkte zusammengefasst und die wichtigsten Aspekte resümierend beleuchtet.

1.3. Forschungsstand

Den einzigen, kurzen Hinweis auf geistesgeschichtliche Parallelen zwischen Beckmann und Benn gibt – wie einleitend erörtert – Hans Belting.³⁴ Es liegen keine weiteren Studien vor, die Beckmann und Benn zueinander ins Verhältnis setzen. Die vorliegende Dissertation versucht bei der vergleichenden Analyse zwischen Beckmann und Benn nicht nur geistesgeschichtlich zu operieren, sondern zudem kunst- und literaturhistorisch auch die Werke Beckmanns und Bennis einander gegenüberzustellen. Der Vergleich zwischen einem Maler und einem Schriftsteller vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges und des beginnenden Nationalsozialismus ist ein neu zu erschließendes Terrain.

³⁰G. Benn: Dennoch die Schwerter halten, Ebd.: S. 245.

³¹G. Benn: Einsamer nie -, Ebd.: S. 281.

³²G. Benn: Prolog (Valse triste), Ebd.: S. 273/274.

³³G. Benn: Aster, Ebd.: S. 268.

1.3.1. Primärquellenlage

Um die Analyse auf eine Basis zu stellen, kann bei beiden Künstlern auf vielfältige Primärquellen zurückgegriffen werden. Weder zu Lebzeiten noch nach dem Tod gerieten Beckmann und Benn in Vergessenheit. Ihre Briefwechsel sind weitgehend publiziert.³⁵ Leider vernichtete Beckmann die Tagebücher, die er von 1925–1940 führte, aufgrund der Invasion der Deutschen in die Niederlande.

Die Auszüge aus dem umfassenden schriftstellerischen Werk Bennis werden in dieser Dissertation nach den Sammelbänden zitiert.³⁶ Eine detaillierte Zusammenstellung zum Leben Bennis liefert eine Ausstellung des Marbacher Literaturarchivs, dargelegt von Ludwig Greve.³⁷

Im Falle Beckmanns gilt– neben den Briefen – als wichtige Primärquelle die Ausgabe Rudolf Pilleps,³⁸ der Aufsätze und Vorträge aus Tagebüchern, Briefen und Gesprächen Beckmanns zwischen den Jahren 1903-1950 herausgegeben hat.

Zudem gibt es bei beiden Künstlern sowohl Verwandte als auch Freunde, die über den Maler und über den Schriftsteller berichten. Der Sohn Dr. Peter Beckmann fungiert als Herausgeber eines Verzeichnisses über die Bibliothek seines Vaters³⁹ und erzählt über dessen Leben und Werk.⁴⁰ Der Kunsthistoriker Erhard Göpel berichtet als Augenzeuge⁴¹ und erinnert sich an die holländische

³⁴Vgl. H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 41/42.

³⁵K. Gallwitz u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe. 2 Bde., München 1993/1994.
H. Steinhagen u.a. (Hrsg.): Gottfried Benn. Briefe an F.W. Oelze, Bd. 1: 1932-1945, Frankfurt/M. 1979.

M. Rychner (Hrsg.): Gottfried Benn. Ausgewählte Briefe, mit einem Nachwort von Max Rychner, Wiesbaden 1957.

P. Raabe u.a. (Hrsg.): Gottfried Benn. Den Traum Alleine Tragen. Neue Texte, Briefe, Dokumente, Wiesbaden 1966.

³⁶D. Wellershoff (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 4 Bde., Wiesbaden 1959-1961 u. Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 8 Bde., Wiesbaden 1968.

G. Schuster (Hrsg.): Gottfried Benn. Sämtliche Werke, 5 Bde., Stuttgart 1987-1991.

B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Frankfurt/M. 1982-1990.

³⁷L. Greve: Gottfried Benn 1886-1956. Ausstellungskatalog Deutsches Literaturarchiv, Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Marbacher Kataloge 41, Marbach 1986².

³⁸R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950, Leipzig 1984.

³⁹P. Beckmann (Hrsg.): Die Bibliothek Max Beckmanns: Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern, Worms 1992.

⁴⁰P. Beckmann: Max Beckmann. Leben und Werk, Stuttgart u.a. 1982.

⁴¹E. Göpel: Max Beckmann. Berichte eines Augenzeugen, Frankfurt/M. 1984.

Zeit Beckmanns.⁴² Stephan Lackner, alias Morgenroth, ist mit Beckmann ebenfalls befreundet und hat unter anderem eine Sonderausgabe zu dem Künstler verfasst.⁴³

Klaus Mann kennt Benn persönlich. Im Jahr 1933 findet ein Briefwechsel zwischen den beiden statt,⁴⁴ und 1937 verfasst Klaus Mann einen seiner Essays über Benn.⁴⁵

1.3.2. Zur Analyse der politischen Haltungen

Zur Beleuchtung der politischen Haltung Beckmanns und Benns zum Ersten Weltkrieg und zum beginnenden Nationalsozialismus werden verschiedene historische Untersuchungen herangezogen. Es handelt sich weitgehend um wissenschaftliche Abhandlungen, die ihren Blickwinkel auf die politischen Zusammenhänge und Strategien im Ersten Weltkrieg, auf den Zustand der Weimarer Republik oder auf den beginnenden Nationalsozialismus fokussieren.⁴⁶ Eine Biographie über den letzten deutschen Kaiser liefert

⁴²E. Göpel: Gegenwart Max Beckmanns. Erinnerungen aus einer holländischen Zeit, in: Internationale Kunstausstellungen München 1951. Max Beckmann zum Gedächtnis. 1884-1950, München 1951.

⁴³S. Lackner: Max Beckmann, Köln 1991 (Sonderausgabe der 1978 erstmals erschienen Monographie).

⁴⁴K. Mann: Brief an Gottfried Benn. Le Levandou. 9.5.1933, in: U. Naumann u.a. (Hrsg.): Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936, Reinbek b. H. 1992, S. 24-27; G. Benn: Antwort an die literarischen Emigranten, in: D. Wellershoff (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 8 Bde., Bd. 7: Vermischte Schriften, Wiesbaden 1968, S. 1695-1704; K. Mann: Antwort auf die „Antwort“, 1933, in: U. Naumann u.a. (Hrsg.): Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936, Reinbek b. H. 1992, S. 27-31.

⁴⁵K. Mann: Gottfried Benn. Die Geschichte einer Verirrung, 1937, in: M. Gregor-Dellin (Hrsg.): Klaus Mann. Prüfungen. Schriften zur Literatur, München 1968, S. 181-192.

⁴⁶S. Haffner: Die sieben Todsünden des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg, Bergisch Gladbach 1981.
T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918. Machtstaat vor der Demokratie, Bd. II, München 1998.
H. Diwald: Geschichte der Deutschen, Frankfurt/M. u.a. 1978.
H.-U. Wehler: Das deutsche Kaiserreich 1871-1918. Deutsche Geschichte Bd. 9, Göttingen 1988⁶ bibliogr. erneuert.
K.E. Born: Von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg. Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 16, München 1988¹².
M.M. Evans: Passchendaele and the battles of Ypres 1914-1918, London u.a. 1997.
P. Longerich: Deutschland 1918-1933. Die Weimarer Republik. Handbuch zur Geschichte, Hannover 1995.
D. Lehnert: Die Weimarer Republik. Universal-Bibliothek Nr. 17018, Stuttgart 1999.
H. E. Holthusen: Wie Gottfried Benn Antwerpen erstürmte, in: R. Exner u.a. (Hrsg.): Damals, damals und jetzt: Heinz Piontek zum 15. November 1985, München 1985, S. 24-29.

Willibald Gutsche.⁴⁷ Wolfgang J. Mommsen behandelt die bürgerliche Kultur und die ästhetische Avantgarde 1870-1918.⁴⁸ Einen Einblick in die geistige Mobilmachung im Ersten Weltkrieg gibt Kurt Flasch.⁴⁹ Mit Hilfe dieser detaillierten Abhandlungen kann die schriftlich dokumentierte, politische Haltung beider Künstler nuanciert herausgearbeitet werden. Ihre Standpunkte werden im Hinblick auf ein Spezifikum ihrer Zeit untersucht. In diesem Zusammenhang ist auch eine Schrift von Hubert Roland über die deutsche literarische Kriegskolonie 1914-1918 in Belgien⁵⁰ aufschlussreich, da in ihr plastisch unter anderem Benns soziale Kontakte thematisiert werden, die seine ambivalente politische Haltung zum Ausdruck bringen.

1.3.3. Zur Analyse der Einordnung in die expressionistische Bewegung

Die vorliegende Untersuchung setzt mit Benns Rückblick aus den 50er Jahren auf das Jahrzehnt 1910-20 ein.⁵¹ Dieser Rückblick beinhaltet die These, dass die Entstehung des Expressionismus in seinem historischen und geistesgeschichtlichen Rahmen kausal begründet ist. Benns Ausführungen werden mit einschlägigen, wissenschaftlichen Untersuchungen⁵² abgeglichen. Diese Vorgehensweise vertieft sowohl einzelne Aspekte als dass sie auch deutlich Benns persönliche, künstlerische Vorstellungen hervortreten lässt.

⁴⁷W. Gutsche: Wilhelm II. Der letzte Kaiser des Deutschen Reiches, Berlin 1991.

⁴⁸W. J. Mommsen: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870-1918. Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Frankfurt/M. u.a. 1994.

⁴⁹K. Flasch: Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch, Berlin 2000.

⁵⁰H. Roland: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918, sh. Anmerkung 8.

⁵¹G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10.

⁵²S. Vietta u.a.: Expressionismus, München 1997⁶ unv. .

T. Anz u.a. (Hrsg.): Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart u.a. 1994.

W. Müller-Seidel: Wissenschaftskritik und literarische Moderne. Zur Problemlage im frühen Expressionismus, in: T. Anz u.a. (Hrsg.): Die Modernität des Expressionismus. Stuttgart u.a. 1994, S. 21-43.

Y.-G. Mix (Hrsg.): Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890-1918. Hansers Sozialgeschichte der deutsche Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7, München u.a. 2000.

W. Haefs: Zentren und Zeitschriften des Expressionismus, Ebd.: S. 437-453.

M. Stark: Literarischer Aktivismus und Sozialismus, Ebd.: S. 566-576.

J.A. McCarthy: Die Nietzsche-Rezeption in der Literatur 1890-1918, Ebd.: S. 192-206.

H. Schmidt-Bergmann: Futurismus und Expressionismus, Ebd.: S. 470-477.

T. Anz: Die Seele als Kriegsschauplatz – Psychoanalyse und literarische Moderne, Ebd.: S. 492-508.

Als Hintergrundinformation zu seiner Kunstauffassung und zu der folgenden Gegenüberstellung mit den Meinungen Beckmanns, Marcs und Kandinskys in der Vorkriegszeit bieten sich Aufsätze aus dem Expressionismus-Katalog zur gleichnamigen Dortmunder Ausstellung 1996, herausgegeben von Tayfun Belgin,⁵³ an. Die provokante und polemische Darstellung von Beat Wyss zur ästhetischen Mentalität der klassischen Moderne⁵⁴ wird kritisch berücksichtigt. Außerdem bieten Dietrich Schuberts Ausführungen zur Beckmann-Marc-Kontroverse⁵⁵ interpretatorische Ansatzpunkte. Im Vergleich zu anderen Expressionisten treten Beckmann und Benn als zwei Einzelgänger hervor. Durch die Kriegserfahrung verändern sich sowohl Beckmanns Weltbild als auch seine künstlerischen Prämissen, die sich allerdings nicht in den Kontext der sozialen, demokratischen und humanitären Zielsetzung der zweiten Expressionismusgeneration⁵⁶ nahtlos eingliedern.

⁵³T. Belgin (Hrsg.): Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905-1914. Ausstellungskatalog Museum am Ostwall Dortmund, 15.9. – 15.12.1996, Heidelberg 1996.

T. Belgin: ‚Expressionistisch‘ oder ‚expressiv‘? Die Kunst der ‚Brücke‘ und des ‚Blauen Reiter‘, Ebd.: S. 10-23.

A. Zweite: ‚Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur‘. ‚Brücke‘ und ‚Blauer Reiter‘ – Gemeinsamkeiten und Differenzen zweier künstlerischer Bewegungen, Ebd.: S. 24-55.

W. Henze: Ernst Ludwig Kirchner und die Künstlergruppe ‚Brücke‘. Einige Beobachtungen und Bemerkungen zu einer außergewöhnlichen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, Ebd.: S. 63-81.

I. Bartsch: ‚Spiel der Widersprüche – Lust des Einklangs‘. Zivilisationskritik und Emanzipation von der Natur im Werke der ‚Brücke‘ und des ‚Blauen Reiter‘, Ebd.: S. 90-93.

R. Manheim: ‚Expressionismus‘ – Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffs, Ebd.: S. 94-103.

⁵⁴B. Wyss: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1997².

⁵⁵D. Schubert: Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: ‚Sachlichkeit‘ versus ‚innerer Klang‘, in: U. Weisner u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Die frühen Bilder, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, 26.9.-21.11.1982 u.a., Bielefeld 1982, S. 175-188.

⁵⁶S. Barron (Hrsg.): Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925. Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, 9.10.-31.12. 1988, München 1989.

S. Barron: Der Ruf nach einer neuen Gesellschaft. Einführung, Ebd.: S. 11-39.

P.W. Guenther: Die Künstlergruppen: Ziele, Rhetorik, Echo, Ebd.: S. 103-119.

E. Roters: Vorkrieg-Krieg-Nachkrieg. Expressionismus in Berlin zwischen 1912 und 1922, Ebd.: S. 41-59.

1.3.3.1. Erweiterung und Interpretation – Nietzsche als weltanschauliche Referenzfigur

Die Ansichten Beckmanns, Marcs und Kandinskys im Jahr 1912 erhalten eine weltanschauliche Tiefendimension vor dem Hintergrund von Nietzsches „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“⁵⁷ (1874). Zur Interpretation dieser Schrift wird die Aufsatzsammlung des Herausgebers Dieter Borchmeyer⁵⁸ herangezogen. Die Autoren analysieren die Schrift Nietzsches kritisch, während Katrin Meyers Dissertation⁵⁹ von 1998 die Aussageabsicht des Philosophen einfühlsam darlegt. Zum Verständnis Nietzsches sei zudem das Nietzsche-Handbuch, herausgegeben von Henning Ottmann,⁶⁰ angeführt. Beckmanns künstlerische Anfänge können in historischer Analogie zu der frühen Schrift Nietzsches – einschließlich der Kulturkritik – erarbeitet und neue Ergebnisse vorgelegt werden.

Friedhelm W. Fischer thematisiert 1972 in seiner Abhandlung „Symbol und Weltbild“⁶¹ Beckmanns Inspiration durch die mittelalterliche Gnosis in den 20er Jahren. Dazu meint Hans Belting, Beckmann sei nicht der „Einspänner“,⁶² der allein mit der Kabbala erklärt werden könne⁶³ und zeigt andere geistesgeschichtliche Quellen auf. Sein Hinweis⁶⁴ auf Schopenhauers „Parerga

⁵⁷F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18.

⁵⁸D. Borchmeyer (Hrsg.): „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne, Frankfurt/M. 1996.

W. Hinc: Kritik und Legitimation der Geschichtsdichtung, Ebd.: 184-195.

K. Hübner: Vom theoretischen Nachteil und praktischen Nutzen der Historie. Unzeitgemäßes über Nietzsches unzeitgemäße Betrachtungen, Ebd.: S. 28-47.

H. Lübke: Geschichtsinteresse. Über die wachsende Aufdringlichkeit der Vergangenheit in der modernen Kultur, Ebd.: S. 15-27.

V. Žmegač: Klassizismus und Geschichtsphilosophie – Nietzsches typologischer Fundamentalismus, Ebd.: S. 167-183.

K.-P. Köpping: Die Ethnologie als Gedächtnis „geschichtsloser Völker“. Kultur und Leben bei Nietzsche im Lichte der Postmoderne, Ebd.: S. 108-145.

⁵⁹K. Meyer: Ästhetik der Historie. Friedrich Nietzsches „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. Epistemata: Reihe Philosophie; Bd. 238, Würzburg 1998.

⁶⁰H. Ottmann (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart u.a. 2000.

H. Schmid: Unzeitgemäße Betrachtungen, Ebd.: S. 78-86.

E. Kuhn: Nihilismus, Ebd.: S. 293-298.

P. Volz: Nietzsches Krankheit, Ebd.: S. 57/58.

G. Penzo: Übermensch, Ebd.: S. 342-345.

⁶¹F.W. Fischer: Symbol und Weltbild, München 1972.

⁶²H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 41.

⁶³Vgl. Ebd.

⁶⁴Vgl. Ebd.: S. 39.

und Paralipomena“ gibt den Anlass, Beckmanns Text „Der Künstler im Staat“⁶⁵ (1927) und seine Rede „Über meine Malerei“⁶⁶ (1938) vor dem Hintergrund von Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“⁶⁷ (1819) zu analysieren. Die Grundzüge dieser philosophischen Abhandlung werden von Walter Abendroth⁶⁸ und Hans J. Störig⁶⁹ dargelegt. Die Gedanken Beckmanns schlagen sich in den Selbstbildnissen „Selbstbildnis im Smoking“ (Abb. 10, 1927) und „Selbstbildnis mit Horn“ (Abb. 11, 1938) nieder.⁷⁰ Die Darlegung der Affinitäten zu Schopenhauers Hauptwerk stellt im Kanon der einschlägigen Literatur einen innovativen Ansatz dar.

Die Untersuchung von Benns Prosa „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“⁷¹ (1913) vor dem Hintergrund der ästhetischen Grundkonzeption⁷² in Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“⁷³ (1871) wurde bislang noch nicht unternommen. Demgegenüber zählt „Karyatide“⁷⁴ (1916) zu den Gedichten Benns, die das Interesse mehrerer Interpreten auf sich zog.⁷⁵ All die analytischen Ansätze orientieren sich an der Perspektive des lyrischen Ich. Im Gegensatz dazu wird in dieser Dissertation die Karyatide im Kontext der Antike aufgefasst und somit ein neuer Blickwinkel eröffnet.

Die Essays, die Benn vor dem Hintergrund des beginnenden nationalsozialistischen Regimes niederschrieb, finden in der Benn-Literatur nur

⁶⁵M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27.

⁶⁶M. Beckmann: Über meine Malerei, sh. Anmerkung 28.

⁶⁷A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Hrsg. v. W. Frhr. v. Löhneysen (Hrsg.): Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke, Bd. II, Darmstadt 1976.

⁶⁸W. Abendroth: Arthur Schopenhauer, Reinbek b.H. 1967.

⁶⁹H.J. Störig: Kleine Weltgeschichte der Philosophie, Frankfurt/M. 1992.

⁷⁰Vgl. R. Spieler: Max Beckmann. 1884-1950. Der Weg zum Mythos, Köln 1994, S. 84-88.

Vgl. H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 45-49.

Vgl. S. Lackner: Max Beckmann, sh. Anmerkung 43, hier: S. 72 u. S.106.

⁷¹G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20.

⁷²Vgl. S. Ray: Gottfried Benn. Geschichtspessimismus und Moralvorstellung, Bern 1982, S. 81-110.

⁷³F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik., sh. Anmerkung 19.

⁷⁴G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

⁷⁵M. Kallweit: Benn: „Karyatide“ – die versuchte Selbstauflösung des lyrischen Subjektes als ästhetische Methode, in: H. Kaiser u.a. (Hrsg.): literatur für leser, Oldenburg 1989, S. 186-202.

Vgl. E. Buddeberg: Studien zur lyrischen Sprache Gottfried Benns. Beihefte zu Zeitschrift ‚Wirkendes Wort‘, Nr. 8, Düsseldorf 1964, S. 18.

D. Schwenkglens: Gottfried Benn. „Karyatide“, in: H. Denkler (Hrsg.): Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik mit einer Einleitung von Kurt Pinthus, München 1971, S. 81-96.

H. Steinhagen: Karyatide. Aufstand gegen Apoll, in: H. Steinhagen (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Universal-Bibliothek Nr. 17501: Literaturstudium, Stuttgart 1997, S. 29-43.

kurze Erwähnung. In der vorliegenden Untersuchung werden die unterschiedlichen Argumentationen in Bennis Aufsätzen differenziert beleuchtet. In diesen Schriften Bennis spielen auch Nietzscheanische Gedanken eine Rolle. Diesbezüglich sei Theo Meyers Aufsatz hervorgehoben, der das Verhältnis des Schriftstellers zu Nietzsche unter dem Aspekt von Affinität und Distanz⁷⁶ untersucht.

1.3.4. Zur Interpretation der Kunst

1.3.4.1. Max Beckmann

Verschiedene Interpreten haben die Werke Beckmanns unter den unterschiedlichsten Aspekten beleuchtet:

Reinhard Spieler entwirft ein nuanciertes Kolorit von Beckmanns Weg zum Mythos.⁷⁷ Ernst-Gerhard Güse belegt überzeugend den Einfluss Nietzsches auf Beckmanns Frühwerk bis 1914.⁷⁸ Als Freund Beckmanns gibt Stephan Lackner in der Sonderausgabe der 1978/1991 erstmals erschienenen Monographie persönliche und gesellschaftskritische Motive zur Interpretation von Beckmanns Bildern an.⁷⁹ Carla Schulz-Hoffmann beleuchtet Leben und Werk Beckmanns unter dem Aspekt der Unfreiheit.⁸⁰ 1972 analysiert Friedhelm W. Fischer Beckmanns malerisches Werk mit Hilfe der mittelalterlichen Gnosis;⁸¹ 1990 untersucht er einige Bilder eingehend unter einem gesellschaftlichen und ideengeschichtlichen Aspekt.⁸² Analysen einzelner Werke wie die von Matthias Eberle zu Beckmanns „Die Nacht“⁸³ und die von Dietrich Schubert zu „Auferstehung und Erscheinung der Toten“⁸⁴ werden eingehend berücksichtigt. Zudem werden singuläre Aspekte wie das Erscheinen des reformerischen

⁷⁶T. Meyer: Affinität und Distanz. Gottfried Bennis Verhältnis zu Nietzsche, in: H.A. Glaser (Hrsg.): Gottfried Benn. 1886 bis 1956. Referate des Essener Colloquiums zum hundertsten Geburtstag, Frankfurt/M. u.a. 1991², S. 95-122.

⁷⁷R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70.

⁷⁸E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns. Zur Thematik seiner Bilder aus den Jahren 1904-1914. Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 6. Hrsg. v. A. Perrig, Frankfurt/M. 1977.

⁷⁹S. Lackner (Morgenroth): Max Beckmann, sh. Anmerkung 43.

⁸⁰C. Schulz-Hoffmann: Max Beckmann. „Der Maler“, München 1991.

⁸¹F.W. Fischer: Symbol und Weltbild, sh. Anmerkung 61.

⁸²F.W. Fischer: Der Maler Max Beckmann, Köln 1990.

⁸³M. Eberle: Max Beckmann. Die Nacht. Passion ohne Erlösung, Frankfurt/M. 1984.

⁸⁴D. Schubert: Max Beckmann. Auferstehung und Erscheinung der Toten, Worms 1985.

Körpertypus in der Malerei und Bildhauerei um 1900⁸⁵ sowie die befreite Nacktheit in der Kunst im Kontext der Darmstädter „Lebensreform“-Ausstellung⁸⁶ von Klaus Wolbert zu Beckmanns „Junge Männer am Meer“ herangezogen.

Sind hiermit die wichtigsten Interpreten zu Beckmanns Bildern genannt, so werden außerdem Erklärungsmodelle zu seiner künstlerischen Neuorientierung am Mythos zu Beginn der 30er Jahre eingefügt.⁸⁷ Die Mythos-Problematik erhellt sich durch Hans Blumenbergs Ausführungen.⁸⁸ Unter besonderer Berücksichtigung der Bedeutung des Mythos in den 20er und 30er Jahren wird somit Beckmanns Neuorientierung in die Zeitgeschichte eingebunden.

Grundsätzlich wird in diesem Kapitel das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen den Werken und der Rezeption dargelegt und zugleich die subjektive Bildersprache Beckmanns einer Interpretation vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse geöffnet. Hierbei werden die persönlichen Äußerungen des Malers zu verschiedenen Bildern stark berücksichtigt.

1.3.4.2. Gottfried Benn

Benn will die Autonomie des Kunstwerks wahren. Dieser Anspruch impliziert, dass die Werke für sich sprechen sollen und auch so interpretiert werden müssen. Es finden sich selten Erklärungen Benns zu seinen Werken.

Zu dem Gedicht „Gefilde der Unseligen“⁸⁹ (1910), zu dem Drama „Karandasch“⁹⁰ (1917) und zu den grotesk-satirischen Szenen betitelt „Etappe“⁹¹ (1915) liegen *keine* detaillierten Analysen vor. Somit werden neu erarbeitete Interpretationen vorgestellt.

⁸⁵K. Wolbert: Das Erscheinen des reformerischen Körpertypus in der Malerei und Bildhauerei um 1900, in: K. Buchholz u.a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. I., Darmstadt 2001, S. 215-222.

⁸⁶K. Wolbert: ‚Unbekleidet‘ oder ‚ausgezogen‘? Die befreite Nacktheit in der Kunst, Ebd.: Bd. II, S. 369-386.

⁸⁷A. Kesser: Das mythologische Element im Werk Max Beckmanns, in: Frhr. H.M. Erffa (Hrsg.): Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge, München 1962, S. 25-35. Vgl. D. Schubert: Max Beckmann. Auferstehung und Erscheinung der Toten, sh. Anmerkung 84.

Vgl. S. Lackner: Max Beckmann 1884-1950, Berlin 1962.

⁸⁸H. Blumenberg: Arbeit am Mythos, Frankfurt/M. 1979.

⁸⁹G. Benn: Gefilde der Unseligen, sh. Anmerkung 22.

⁹⁰G. Benn, Karandasch, sh. Anmerkung 25.

⁹¹G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

Vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges wird in „Die Eroberung“⁹² die Zerrüttungsproblematik des Erzählers herausgearbeitet. Die zugängliche Literatur dient hierbei der Ergänzung.⁹³

Die Interpretation des Gedichts „Requiem“ (1912) unter theologischem Aspekt von Joachim Dyck⁹⁴ wird erwähnt, weil dieses Gedicht demselben Zyklus wie „Schöne Jugend“⁹⁵ (1912) angehört. Den Impuls sowohl für die biographische Deutung als auch für die gesellschaftskritische Interpretation des Gedichts „Schöne Jugend“⁹⁶ setzen die Ausführungen Friedrich W. Wodtkes⁹⁷ und Barbara Schulz-Heathers.⁹⁸

Die Behauptung Hugh Ridleys,⁹⁹ der in dem Gedicht „Spuk-“¹⁰⁰ aus dem Jahr 1922 ein hermetisches Gedicht sieht, wird durch eine eingehende Interpretation zu widerlegen versucht. Die Ausarbeitungen Fred Bridghams¹⁰¹ und Anton Reiningers¹⁰² werden hierbei nicht berücksichtigt, da beide eine persönliche Ebene von Seiten Benns in diesem Gedicht in den Vordergrund stellen. Demgegenüber zielt die Analyse in dieser Dissertation auf eine überpersönliche Aussage zu der Aufgabe von Liebe und Kunst in den Trümmern der Nachkriegszeit ab.

⁹²G. Benn: Die Eroberung, sh. Anmerkung 24.

⁹³Vgl. F.W. Wodtke: Gottfried Benn, Stuttgart 1962.

Vgl. B. Schulz-Heather: Gottfried Benn. Bild und Funktion der Frau in seinem Werk. Abhandlungen zur Kunst- Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 251, Bonn 1979.

Vgl. H. Ridley: Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion, Opladen 1990, S. 117-118.

S. Weigel: „Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold“. Zur Funktion des Weiblichen in Gründungsmythen und Städtedarstellungen, in: S. Anselm u.a. (Hrsg.): Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Berlin 1987, S. 207-227.

⁹⁴J. Dyck: „Requiem“. Es gibt keine Hoffnung jenseits des Nichts, in: H. Steinhagen (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Universal-Bibliothek Nr. 17501: Literaturstudium, Stuttgart 1997, S. 13-28.

⁹⁵G. Benn: Schöne Jugend, sh. Anmerkung 23.

⁹⁶Ebd.

⁹⁷Vgl. F.W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 14.

⁹⁸Vgl. B. Schulz-Heather: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 13-16.

⁹⁹H. Ridley: Schutt. Müllplatz oder Wortrecycling, in: H. Steinhagen (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Universal-Bibliothek Nr. 17501: Literaturstudium, Stuttgart 1997, S. 73-86.

¹⁰⁰G. Benn: Spuk-, sh. Anmerkung 26.

¹⁰¹F. Bridghams: Gottfried Benns „Schutt“, in: P.F. Casey u.a. (Hrsg.): Gottfried Benn. The Galway Symposium, Galway 1990, S. 75-92.

¹⁰²A. Reininger: Regressive Sehnsucht und ihre sprachliche Manipulation. Benns Lyrik der zwanzigerr Jahre, in: Annali. Sezione Germanica. Studi Tedeschi 27 (1984), S. 133-198.

Einem kurzen Überblick¹⁰³ zu der Lyrik der 30er Jahre mit dem Übergang zu Bennis „Statischen Gedichten“ folgen vier weitere Gedichtinterpretationen. Zu „Dennoch die Schwerter halten“¹⁰⁴ (1933) liegt keine differenzierte Interpretation vor. Obwohl in dem Gedicht keine eindeutige politische Stellungnahme gegeben ist, kann es im Kontext des beginnenden Nationalsozialismus gedeutet werden. Zu den Gedichten „Einsamer nie-“¹⁰⁵, „Prolog (Valse triste)“¹⁰⁶ und „Aster“¹⁰⁷ liegen zum Teil sowohl methodische als auch inhaltliche Einzelanalysen¹⁰⁸ vor, die in dieser Dissertation bestätigt, diskutiert, ergänzt oder hinterfragt werden.

1.3.5. Welche neuen Perspektiven bietet die vorliegende Dissertation dem Rezipienten?

Die Übersicht zum Forschungsstand lässt die Tatsache in den Hintergrund treten, dass anhand dieser Dissertation neue Einsichten zu Beckmann und Benn gewonnen werden. Wie bereits erwähnt, werden erstmals dieser Schriftsteller und dieser Maler vergleichend analysiert, so dass die in den Zwischenfazitern der einzelnen Kapitel dargelegten Analogien in der Literatur bislang nicht vorliegen.

¹⁰³H. A. Glaser: Stillgestellte Zeit. Nachtrag zu den ‚Statischen Gedichten‘, in: H.A. Glaser (Hrsg.): Gottfried Benn. 1886-1956. Referate des Essener Colloquiums zum hundertsten Geburtstag, Frankfurt/M. 1991², S. 157-170.

¹⁰⁴G. Benn: Dennoch die Schwerter halten, sh. Anmerkung 30.

¹⁰⁵G. Benn: Einsamer nie-, sh. Anmerkung 31.

¹⁰⁶G. Benn: Prolog (Valse triste), sh. Anmerkung 32.

¹⁰⁷G. Benn: Aster, sh. Anmerkung 33.

¹⁰⁸zu: G. Benn: Einsamer nie-, sh. Anmerkung 31:

Vgl. H. Lehnert: Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrikinterpretation, Stuttgart u.a. 1966, S. 38-42.

Vgl. H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 95. Ridley analysiert hier das Gedicht „Einsamer nie-“, verwechselt den Titel aber offensichtlich mit dem Gedicht „Wer allein ist“.

Vgl. J. Schröder: Gottfried Benn und die Deutschen. Studien zu Werk, Person und Zeitgeschichte, Tübingen 1986, S. 54-57.

zu G. Benn: Prolog (Valse triste); sh. Anmerkung 32:

Vgl. A. Christiansen: Benn. Einführung in das Werk. „Valse triste“, Stuttgart 1976, S. 192-204.

C. Heselhaus: Gottfried Benn. Valse triste, in: E. Neis (Hrsg.): Wie interpretiere ich Gedichte und Kurzgeschichten? Methoden und Beispiele, Hollfeld 1991¹⁵, S. 99-104.

Vgl. J. Schröder: Gottfried Benn und die Deutschen, sh. Anmerkung 108, hier: S. 49-52.

zu G. Benn, Aster, sh. Anmerkung 33:

B. Hochbahn: Aster, in: H. Steinhagen (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Universal-Bibliothek Nr. 17501: Literaturstudium, Stuttgart 1997, S. 113-131.

Vgl. H. Müller: Training. Gedichtinterpretation. Stuttgart u.a. 1997⁵, S. 111-115.

Die historischen Hintergründe werden im Falle beider Künstler in Biographien, Werkanalysen etc. nur gestreift, doch das komplexe Wechselspiel zwischen der politischen Situation, der persönlichen Weltanschauung und dem Werk, wie es in der vorliegenden Arbeit im Zentrum steht, ist bislang nicht zum eigentlichen Thema erhoben worden. Eine Ausnahme bildet Jürgen Schröders psychosozial angelegte Studie,¹⁰⁹ die unter anderem Bennis profaschistisches Engagement zwischen den Jahren 1933/34 beleuchtet. Demgegenüber ist Bennis Kritik an der deutschen Militärregierung in Belgien während des Ersten Weltkrieges und an der deutschen Propaganda, die er in „Etappe“¹¹⁰ grotesk-satirisch vorstellt, nie analysiert worden.

Bennis Blick aus den 50er Jahren auf das expressionistische Jahrzehnt in Form einer „Einleitung“¹¹¹ wurde noch keiner näheren Untersuchung unterzogen. Da dieser Rückblick, der Bennis eigenen künstlerischen Anspruch spiegelt, Beckmann in seiner Auseinandersetzung mit Franz Marc und Wassily Kandinsky 1911/12 gegenübergestellt wird, ergibt sich ein nuanciertes Bild individueller künstlerischer Standpunkte zum Expressionismus. Die einschlägige Literatur zur klassischen Moderne ist vielfältig, doch Beckmanns, Marcs und Kandinskys Stellungnahmen zum ‚Vinnen-Streit‘ 1911 werden in dieser Dissertation erstmalig zusammenfassend resümiert. Außerdem wurde Beckmanns „Ein Bekenntnis: Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘“¹¹² (1918/20) bislang nicht im Kontext der Ziele der zweiten Expressionismusgeneration untersucht.

Eine interpretatorische Tiefendimension erhält die Expressionismusdebatte durch die Untersuchung einer historischen Analogie der Gedanken Beckmanns, Marcs und Kandinskys zu Nietzsches zweiter *Unzeitgemäßen Betrachtung*. Diese Untersuchung liegt in der einschlägigen Literatur nicht vor. Die Deutung der künstlerischen Anfänge Beckmanns und seiner zwei Selbstbildnisse „Selbstbildnis mit Seifenblasen“ (Abb.1, 1899) und „Selbstbildnis Florenz“ (Abb. 2, 1907) anhand dieser Schrift Nietzsches birgt einen innovativen Ansatz.

¹⁰⁹J. Schröder: Gottfried Benn und die Deutschen, sh. Anmerkung 108.

¹¹⁰G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

¹¹¹G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10.

¹¹²M. Beckmann: Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘, sh. Anmerkung 15.

Auch die weltanschaulichen Untersuchungen von Beckmanns Text „Der Künstler im Staat“¹¹³ (1927) und seine Rede „Über meine Malerei“¹¹⁴ (1938) in ihrem Bezug zu Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung“¹¹⁵ (1819) werden neu erarbeitet.

Benns Prosastück „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“¹¹⁶ (1913) wird erstmals vor dem Hintergrund der ästhetischen Grundkonzeption in Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“¹¹⁷ (1871) analysiert.

Während des beginnenden Nationalsozialismus spielen Benns profaschistische Essays eine tragende Rolle, die auch bezüglich seiner weltanschaulichen Position aufschlussreich sind. Ihre Argumentationen wurden bislang nicht anhand von Einzelanalysen beleuchtet.

Bezüglich der kunsthistorischen und literarischen Interpretationen diskutiert diese Dissertation die zugängliche Literatur und eröffnet neue Perspektiven auf die einzelnen Werke. Grundsätzlich neu angelegte Untersuchungen werden in Bezug auf Benns „Gefilde der Unseligen“¹¹⁸ (1910), „Karandasch“¹¹⁹ (1917), „Dennoch die Schwerter halten“¹²⁰ (1933) und Beckmanns „Szene aus dem Untergang von Messina“ (Abb. 4, 1909) geboten.

1.4. Der Umgang mit schriftlichen und mündlichen Primärquellen

Beckmanns Briefe, die er während des Ersten Weltkrieges und während des beginnenden Nationalsozialismus schrieb, richteten sich an unterschiedliche Adressaten. Da sie bezüglich seiner politischen Stellungnahme – trotz des vielfältigen Adressatenkreises im Ersten Weltkrieg – eine nachvollziehbare Entwicklung dokumentieren und in der Haltung zum Nationalsozialismus durchgängig denselben Impetus aufweisen, wirkt Beckmanns politische Haltung auf den Leser homogen und glaubwürdig.

¹¹³M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27.

¹¹⁴M. Beckmann: Über meine Malerei, sh. Anmerkung 28.

¹¹⁵A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, sh. Anmerkung 67.

¹¹⁶G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20.

¹¹⁷F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19.

¹¹⁸G. Benn: Gefilde der Unseligen, sh. Anmerkung 22.

¹¹⁹G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹²⁰G. Benn: Dennoch die Schwerter halten, sh. Anmerkung 30.

Zudem werden wenige Gespräche, die Beckmann mit befreundeten Personen oder Käufern seiner Bilder geführt haben soll, aus der Ausgabe von Rudolf Pillep¹²¹ zitiert. Im Rahmen der Auslegung von Beckmanns Bildern werden seine in Briefen geäußerten schriftlichen Bemerkungen kritisch beleuchtet.

Aufsätze und Reden, die sich an ein breites, unspezifisches Publikum richten, werden als öffentliche Aussage aufgefasst und somit ohne Berücksichtigung der Zielgruppe gedeutet.

Bei Benn werden ebenfalls die politischen Essays und Reden, die sich an die Öffentlichkeit richten, als authentische Stellungnahme untersucht.

Geht die Analyse von fiktionalen Stücken wie szenischen Schriften, Dramen, Gedichten und Prosa in eine Interpretation über, so wird Benns persönliche Situation zur komplexen Ausdeutung mit in Betracht gezogen.

Zudem werden einige wenige Briefstellen wiedergegeben, in denen sich Benn zu verschiedenen Themen wie zu seiner Sichtweise Nietzsches, zur Zwei-Reiche-Theorie oder zur Perspektive äußert, bei denen die Notwendigkeit einer adressatenorientierten ‚Falschaussage‘ unwahrscheinlich ist.

Bei beiden Künstlern muss das Moment der Selbststilisierung mit berücksichtigt werden. Das Bild, welches diese Dissertation sowohl von Beckmann als auch von Benn entwirft, ist allerdings so differenziert angelegt, dass ein Einblick in die Charaktere möglich ist.

¹²¹R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38.

2. *Die Haltung zum Ersten Weltkrieg*

2.1. **Zur Situation Max Beckmanns und Gottfried Benns im Ersten Weltkrieg**

Gemäß dem Schlieffen-Plan, den Graf Alfred von Schlieffen als eine Strategie des Mehrfrontenkrieges entwickelt hatte, sollten deutsche Truppen – die Neutralität Belgiens, Luxemburgs und der Niederlande missachtend – in Frankreich einmarschieren und in einer umfassenden Bewegung das französische Heer gegen die Schweiz drängen. Für diese Aktion müssen die Deutschen siebenmal so stark ausgestattet sein wie für die Kriegshandlungen im Osten – so Schlieffen – wo sich das deutsche Heer mit einem Mindestmaß an Kräften zunächst defensiv verhalten sollte. Dieser Plan, der bereits 1905 ausgereift war, sollte mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges im August 1914 verwirklicht werden.¹²²

Nach der Ermordung des österreichisch-ungarischen Thronfolgers Franz Ferdinand in Sarajevo am 28.6.1914 durch serbische Nationalisten stellte sich Russland aufgrund seiner außenpolitischen Ziele hinter Serbien, während das Deutsche Reich mit Österreich-Ungarn verbunden war. Trotz diplomatischer Bemühungen des Deutschen Reiches eskalierte der Konflikt mit der Folge, dass die Donaumonarchie Serbien den Krieg erklärte. Dies wiederum führte zur Gesamtmobilmachung: Am 1.8.1914 erklärten die Deutschen Russland,

¹²² Der Schlieffen-Plan wird von den Historikern unterschiedlich gewertet. Hans-Ulrich Wehler zählt drei Kriterien auf, weshalb der Plan scheitern musste:

1. „Das deutsche Heer war für eine erfolgreiche Riesenoperation dieses Stils nie stark genug [...]“

2. „Es war von vornherein ein Irrglauben, daß ein Cannae im Westen den Zweifrontenkrieg definitiv entscheiden werde [...]“

3. Die Missachtung der belgischen Neutralität provozierte den sofortigen Kriegseintritt Englands. Dieses Risikos war sich Schlieffen durchaus bewusst. „Schlieffen selber streifte dieses Riesenproblem, daß Großbritannien Frankreich sogleich zu Hilfe kommen werde, 1905 nur in einer Fußnote, empfahl aber nach seiner Entlassung sogar die planmäßige Anwendung von Terror gegen ein Widerstand leistendes Belgien (z.B. durch Bombardierung der Festungsstädte)[...]“ [H.U. Wehler: Das deutsche Kaiserreich 1871-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 155].

Demgegenüber beurteilt Thomas Nipperdey den Schlieffen-Plan als kühn. Er sieht das Scheitern primär – neben gravierenden Mängeln des deutschen Nachrichtenwesens – in dem Versagen Moltkes, der bei Kriegsausbruch Chef des Generalstabs war – ein „hochgebildete[r], aber kränkliche[r] und entscheidungs-schwache[r]“ Mann, der sich in weiser Selbsterkenntnis gegen die Ernennung zum Chef des Generalstabs gewandt hatte

zwei Tage später Frankreich den Krieg, denn Frankreich war verbündet mit Russland, und die Beziehung zum Deutschen Reich war ohnehin relativ gespannt, da es 1870/71 Elsaß-Lothringen an die Deutschen verloren hatte.

Gemäß dem Schlieffen-Plan marschierten am 3. August 1914 die deutschen Truppen in das neutrale Belgien ein und besetzten fast das ganze Land. Die Missachtung der Neutralität Belgiens hatte das Eingreifen Englands zur Folge, des Landes, mit dem die Deutschen bezüglich ihrer Flottenpolitik seit Jahren rivalisierte.¹²³ Dennoch kam das Eingreifen Englands für die Deutschen überraschend, da eigentlich das deutsch-britische Verhältnis durch die Verhandlungen über die Bagdad-Bahn, die im Juli 1914 zum Abschluss kamen und positiv verlaufen waren, entspannt war.¹²⁴

„Das also war die politische Ausgangslage für Deutschland im Sommer 1914: der Krieg mit Rußland und Frankreich schon fast unvermeidlich, die Beziehungen mit England dagegen entspannter als seit langer Zeit, fast schon wieder freundlich. Und nun schien sich eine einzigartige Gelegenheit zu bieten, die Verbindung zwischen England und Deutschlands kontinentalen Gegnern endgültig mit einem scharfen Schnitt durchzutrennen, und zwar an ihrer schwächsten Nahtstelle: zwischen England und Rußland auf dem Balkan. Sarajewo mußte unter solchen Umständen für die deutsche Politik als eine Art Gottesgeschenk erscheinen [...] Eine solche Gelegenheit, England und Rußland auseinanderzubringen, kam so leicht nicht wieder.“¹²⁵

Die Deutschen wollten England seine See- und Überseehegemonie streitig machen. Das Deutsche Reich hatte nicht damit gerechnet, dass England sich aufgrund des Einmarsches der Deutschen in das neutrale Belgien auf die Seite der Alliierten stellen würde, obwohl „Belgien von alters her Englands kontinentales Vorfeld [war], Antwerpen ‚eine auf das Herz Englands gerichtete Pistole‘.“¹²⁶

In Belgien entwickelte sich der Bewegungskrieg im Laufe der folgenden Monate im Besonderen an der Ieper (Ypern) zu einem Stellungskrieg mit Kampfgaseinsatz.¹²⁷ Bismarck wurde mit dem Eisernen Kreuz 2. Klasse

[T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 759 und vgl. S. 760-762].

¹²³ Vgl. H. Diwald: Geschichte der Deutschen, sh. Anmerkung 46, hier: S. 240-288.

¹²⁴ Vgl. K.E. Born: Von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg, sh. Anmerkung 46, hier: S. 259.

¹²⁵ S. Haffner: Die sieben Todsünden des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg, sh. Anmerkung 46, hier: S. 28/30.

¹²⁶ Ebd.: S. 36.

¹²⁷ Vgl. F. Dupuis-Panther: Belgien, Köln 1993, S. 33.

ausgezeichnet, da er erfolgreich im September/Oktober 1914 an der Erstürmung Antwerpens teilgenommen hatte. Anschließend wurde er als Oberarzt an das Militärgouvernement nach Brüssel versetzt.¹²⁸ Seine Zeit in der Etappenstadt Brüssel – die Etappe ist das Gebiet zwischen Front und Heimat – währte bis 1917. Auf die Frage, warum er ein Jahr vor Kriegsende aus dem Dienst entlassen wurde, findet sich in der zugänglichen Literatur kein Hinweis. Trotz – oder aufgrund – der schwierigen Situation der Deutschen im besetzten Brüssel war er in diesen Jahren künstlerisch produktiv.

Während Benn die Kriegsgeschehnisse ausschließlich in Belgien erlebte, sammelte Beckmann – wie aus seinen Briefen vom 14.9.1914 bis 11.10.1914 hervorgeht – einige Erfahrungen an der Ostfront. Er begleitete zunächst als freiwilliger Krankenpfleger eine Hilfssendung nach Ostpreußen.

Da die Russen mit einer Süd- und einer Nordarmee in Ostpreußen vorgingen, war die Situation der Deutschen zunächst schwierig. Kurzenschlossen ernannte der zu diesem Zeitpunkt noch amtierende Moltke den pensionierten Paul von Hindenburg zum Oberbefehlshaber und Erich Ludendorff zum Generalstabschef. Diese beiden schmiedeten einen Plan, und es gelang ihnen in der Schlacht bei Tannenberg [26.8.-31.8.1914], die russische Armee mit der deutschen Armee durch Umfassung zu schlagen. Dieser Schlacht gegen die Südarmee folgte wenig später der Sieg über die Nordarmee an den Masurischen Seen [6.9.-15.9.1914], so dass sich die Russen zunächst einmal weitgehend aus Ostpreußen zurückziehen mussten.¹²⁹ Obwohl – nach dem Schlieffen-Plan – die deutsche Armee im Osten relativ schwach besetzt war, wurden also gleich in den ersten Wochen des Krieges deutliche Erfolge errungen. Zu den stolzen und jubelnden Deutschen zählte auch Beckmann. Obgleich sein Schwager Martin Tube an den Masurischen Seen gefallen war, wertete Beckmann sein Sterben als einen „Heldentod“.¹³⁰

¹²⁸ Vgl. F.W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 20.

¹²⁹ Vgl. T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918, sh.: Anmerkung 46, hier: S. 765.

¹³⁰ „Es muß zu traurig gewesen sein dieses Auflösen von Martins Wohnung. Gleichsam ein zweiter Tod. Wie gern hätte ich Euch da etwas geholfen, denn es ist doch nur ein schmaler Trost für Euch, daß es ein Heldentod war“ [M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 30.3.1915, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 112].

Die Rechtschreibung wird in dieser Dissertation im Originaltext übernommen.

In einem Brief an seine Frau vom 18. September 1914 aus dem Hotel Deutsches Haus schilderte er, wie er Hindenburg und den ganzen Generalstab getroffen habe. Eine deutliche Bewunderung ist seinen Worten zu entnehmen:

„Eine typisch vornehme, riesenlange Exzellenz bemühte sich in liebenswürdiger Weise um einen merkwürdigen Mann, dem der Pour le mérite aus dem Halsloch hing. Es war Hindenburg und sein ganzer Generalstab [...] Ich selbst habe mit Hurra gebrüllt vor diesem merkwürdig starken, grimmigen Gesicht mit den scharfen Augen [...] Wir können uns zusammen freuen [sic], daß dieses Deutschland noch immer solche Menschen hervorbringt wie Hindenburg. Die Phrase ist ja abgeleierte, aber sie paßt hier. Er hat wirklich etwas von unseren Eichen. Ganz knorrige, dramatisch zurückhaltende Kraft.“¹³¹

Waren Hindenburg und Ludendorff zu Beginn des Krieges der OHL [Obersten Heeresleitung] unterstellt, hatten die beiden im Jahr 1916 nach dem Sturz Falkenhayns die OHL übernommen. Die Übernahme war eine Forderung, in die selbst Kaiser Wilhelm II. einwilligte, denn Hindenburg war im Verlauf der ersten zwei Kriegsjahre zu einem „Mythos des Volkes“¹³² geworden. Bethmann Hollweg, der deutsche Reichskanzler, „glaubte, Hindenburg, unangreifbar auf Grund des ihn umgebenden Mythos, werde ihm als Chef der Obersten Heeresleitung den Freiraum für den einzig erreichbaren Frieden, einen Verständigungsfrieden, schaffen“.¹³³ Doch die neue OHL wandte sich gegen dergleichen Ziele und befürwortete später stattdessen den unbeschränkten U-Boot-Krieg gegen England, von dem sie sich einen Sieg binnen fünf Monaten erhoffte. Doch durch die Erfindung eines Geleitzugsystems von Handelsschiffen wurde der Bedrohung durch die deutschen U-Boote schnell ein Ende bereitet. Zudem provozierte der U-Boot-Krieg gegen England den Kriegseintritt der USA, was für die Niederlage der Mittelmächte [Deutsches Reich, Österreich-Ungarn, Türkei und Bulgarien] mit von Entscheidung war.¹³⁴ Schließlich führte Hindenburg am Kriegsende seine Truppen zurück in die Heimat.

Beckmanns anfängliche Bewunderung für Hindenburg war demnach kein vereinzelt Phänomen, sondern entsprach einem allgemeinen Konsens, dem selbst die höchsten Kreise zustimmten.

¹³¹ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 18.09.1914, Ebd.: hier: S. 94.

¹³² T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 815.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Vgl. Ebd.: S. 815-823.

Nach eindrucksvollen Schilderungen Beckmanns aus seinem Lazarettleben in Ostpreußen, auf die noch im Weiteren detailliert eingegangen wird, erreichte Minna Beckmann-Tube am 24.2.1915 ein Brief aus Courtray – einem Ort in Belgien, 10 km von der französischen Grenze entfernt. Beckmann war offensichtlich versetzt worden. Aus diesem Brief geht hervor, dass er gesellige Abende mit seinen belgischen Quartiersleuten verbrachte, während „draußen der Kanonendonner von Ypern“¹³⁵ ertönte. Auch Benn hatte in Brüssel die Schlachten bei Ypern im Ohr, wenn er 1921/27 in „Epilog und lyrisches Ich“¹³⁶ rückblickend und literarisch stilisierend schrieb:

„[E]igentümlicher Frühling, drei Monate ganz ohne Vergleich, was war die Kanonade an der Yser, ohne die kein Tag verging, das Leben schwang in einer Sphäre von Schweigen und Verlorenheit, ich lebte am Rande, wo das Dasein fällt und das Ich beginnt.“¹³⁷

Um die westflanderische Stadt Ypern wurde während der gesamten Dauer des Krieges gekämpft. Unterbrochen von ruhigeren Perioden, werden insbesondere drei bedeutsame Schlachten von den abschließenden Kämpfen im Jahr 1918 unterschieden.¹³⁸ Konkret bezogen auf Beckmanns Situation in Belgien ist die zweite Schlacht bei Ypern interessant, die Ende Januar 1915 begann.

Des Öfteren erwähnte Beckmann in seinen Briefen Erlebnisse an der Front. Zudem äußerte er sich vereinzelt zu den Strategien der Deutschen gegenüber den Engländern, die den Belgiern zur Hilfe geeilt waren. De facto – obwohl Beckmann die Feinde durchweg als „Engländer“¹³⁹ bezeichnete – gab es auf der gegnerischen Seite zudem französische, kanadische und algerische Truppen. In einem Brief an seine Frau vom 24.4.1915 sprach Beckmann von einem gelungenen Vorstoß der Deutschen in „L.“,¹⁴⁰ wobei es sich vermutlich um Langemarck handelte.

„Der erfolgreiche Vorstoß über L. hat den unbegrenzten Vorteil, daß wir jetzt Ypern von zwei Seiten beschießen. Außerdem sind es die beherrschenden Höhen der Ebene des Ypernkanals. Die Engländer sitzen also im Sack und sind in der großen Gefahr, bei einem weiteren erfolgreichen Vorstoß abgeschnitten

¹³⁵ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 24.2.1915, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 102.

¹³⁶ G. Benn: Epilog und lyrisches Ich, in: D. Wellershoff (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 4 Bde, Autobiographische und Vermischte Schriften, Wiesbaden 1961, S. 7-14.

¹³⁷ Ebd.: S. 8.

¹³⁸ Vgl. M.M. Evans: Passchendaele and the battles of Ypres 1914-18, sh. Anmerkung 46.

¹³⁹ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 24.4.1915, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 122.

¹⁴⁰ Ebd.

zu werden. Es ist also zweifellos ein großer Erfolg. Gestern und die heutige Nacht war hier eine Kanonade, wie ich sie nie gehört habe. Nicht nur die Fenster, sondern die Mauern zitterten wie bei einem Erdbeben. Die Engländer müssen sich furchtbar geärgert haben.“¹⁴¹

Eventuell aus Unkenntnis erwähnte Beckmann mit keinem Wort den Chlorangriff der Deutschen, der zwei Tage zuvor – am 22.4.1915 – auf der gegnerischen Seite verheerende Folgen anrichtete.¹⁴²

In Langemarck war den Deutschen tatsächlich nach anfänglichem Zögern, da sie sich über die Position der Alliierten nicht im Klaren waren, ein Vorstoß an demselbigen Tag gelungen.

„Langemarck was taken by 6pm and the 51 st Reserve Division was moving for St. Julien. By nightfall Kitchener's Wood had been enveloped and the four British guns there captured.“¹⁴³

Beckmann, der die Geschehnisse aus der eingegengten Perspektive des Sanitäters verfolgte, freute sich offensichtlich über jeden gelungenen Schachzug der Deutschen und registrierte nicht die Übermacht der Alliierten. Stattdessen rechnete er mit einer realen Chance der Deutschen, den Krieg zu gewinnen, obwohl – nach dem heutigen Standpunkt der Beurteilung des Ersten Weltkrieges – der Schlieffen-Plan der Deutschen spätestens bei der Marneschlacht [5.9.-10.9.1914] in Nordfrankreich als gescheitert gilt.¹⁴⁴ Es war eben diese Schlacht, welche den Übergang vom Bewegungs- zum Stellungskrieg an der Westfront markierte. Dennoch war der Weltkrieg für die Deutschen zu diesem Zeitpunkt noch nicht verloren, denn neben der zögerlichen Ausführung des Schlieffen-Plans durch den damaligen Kriegsminister Moltke, sind den Deutschen im weiteren Verlauf des Kriegsgeschehens andere gravierende Fehler unterlaufen, die entscheidend für die Niederlage der Mittelmächte wurden.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Vgl. M.M. Evans: Passchendaele and the battles of Ypres 1914-18, sh. Anmerkung 46, hier: S. 27.

¹⁴³ Ebd.: S. 28.

¹⁴⁴ „Denn der Schlieffenplan war strategisch in dem Augenblick gescheitert, wo das deutsche Angriffsheer die französische Armee nicht mehr in Flanke und Rücken umfaßte, sondern selbst umfaßt wurde. Der Druck auf seine Flanke und seine Verbindungen, dessen erste Folge die Marneschlacht war, wäre bei einem taktischen Sieg an der Marne und einem weiteren Vormarsch nur immer gefährlicher und schließlich tödlich geworden“
[S. Haffner: Die sieben Todsünden des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg, sh. Anmerkung 46, hier: S. 41].

Der hin- und herwogende Kampf in Westflandern war einer der Schauplätze, an denen die Deutschen Durchhaltevermögen bewiesen. Letztlich wird die Groteske des Ersten Weltkrieges vielleicht an der Tatsache am deutlichsten, dass Weihnachten 1914 die gegnerischen Parteien in Belgien gemeinsam ihre Weihnachtslieder sangen, Essen, Getränke und Zigaretten austauschten, um nach Neujahr den Kampf wieder aufzunehmen.¹⁴⁵

Beckmann war trotz des Krieges künstlerisch tätig und erhielt sodann den Auftrag von einem „[g]eistig sehr interessierte[n] Professor Oberstabsarzt“,¹⁴⁶ die Badeanstalt eines Feldlazarets zu dekorieren. „Ich werde das Bad, eine große Spinnerei, in ein orientalisches Bad umwandeln, mit Wüste und Palmen, Oasen und Dardanellenschlachten.“¹⁴⁷ Die inhaltliche Ausrichtung seiner Dekorationen wird im Laufe der folgenden Wochen einer anderen Konzeption weichen.

Nach einem einschneidenden Fronterlebnis in Ypern, welches er am 4.5.1915 in einem Brief darstellte, sprach er einige Monate später am 5. September 1915 gegenüber seiner Frau von „verschiedenen Verfolgungswahnsinnesfällen [sic]“,¹⁴⁸ unter denen er litte. Er hatte offensichtlich einen Nervenzusammenbruch und wurde aus dem Kriegsdienst nach Frankfurt am Main entlassen. Zur Rehabilitation in Frankfurt, lebte er zunächst getrennt von seiner Frau und beschrieb ihr in seinem Brief vom 21.12.1916, wie er sich Weihnachten mit ihr im Schwarzwald vorstelle. Dieser Brief ist bezüglich der Illustration seiner Wahrnehmung des Kriegsgeschehens aufschlussreich.

„Dort hätten wir von der alten Räubermutter einen vorzüglichen Chablis mit Rebhu[h]npastete bekom[m]en und der Räuberhauptmann hatte extra für Dich entzückend Pantherartig gefleckte Forellen gefangen [...] hätte Räuberhauptmann und Großmama Friede auf Erden und den Menschen ein Wohohol-Gefallen [sic] sehr empfindsam und brav gesungen vielleicht [sic] wenn die Nacht ganz still gewesen wäre hätten wir zu diesem schönen Duett wohl ganz von ferne die versöhnliche Musik der Kanonen von Verdun gehört.“¹⁴⁹

¹⁴⁵ Vgl. Ebd.: S. 23.

¹⁴⁶ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 27.3.1915, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 110.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 5.9.1915, Ebd.: S. 144.

¹⁴⁹ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 21.12.1916, Ebd.: S. 150/151.

Tatsächlich waren die Kanonen von Verdun alles andere als „versöhnlich“,¹⁵⁰ denn der Stellungskrieg und die Massenschlachten, die an dieser Festung stattfanden, waren erschreckend. Weder in Rußland noch in Italien konnte ein Entscheidungskrieg gewonnen werden, und die Engländer waren zu diesem Zeitpunkt ohnehin nicht zu treffen. Deshalb setzte der Nachfolger Moltkes, der Generalstabschef Falkenhayn, auf eine ‚Ermattungsstrategie‘ gegenüber den Franzosen. Von Februar bis Dezember 1916 verbissen sich die Gegner ineinander. Zu guter Letzt war das Resultat fürchterlich: „317000 französische, 282000 deutsche Tote, Verwundete und Vermißte, das ist die grauenhafte Bilanz der Unheilsschlacht. Die Deutschen sind gescheitert, die Franzosen haben sich behauptet.“¹⁵¹

Beckmann befand sich – wie gesagt – bereits in Frankfurt, fernab von den Fronterlebnissen. Sowohl seine als auch Benns Einstellung zum Krieg werden im Weiteren noch erläutert. Es bleibt zu konstatieren, dass sich bei beiden die Kriegserlebnisse weitgehend auf Belgien beschränkten. Benn, der nach der Eroberung Antwerpens in der Etappenstadt Brüssel stationiert war, hatte sicherlich ganz andere Erlebnisse als Beckmann an der Front. Das Hassverhältnis zwischen Front und Etappe – im Sinne von „Wir-Frontschweine-Typ“,¹⁵² der den „Etappenhengst“¹⁵³ verachtet – wurde von beiden nicht thematisiert.

2.2. Max Beckmanns Stellungnahme zum Ersten Weltkrieg

Obwohl in ländlichen Gegenden des Deutschen Reiches die allgemeine Mobilmachung mit Sorge und Ängstlichkeit beobachtet wurde,¹⁵⁴ gab es in den ersten Augusttagen des Jahres 1914 einen kriegsbegeisterten Taumel, der große Teile der Bevölkerung erfasst hatte. Auch Professoren, Schriftsteller und Intellektuelle waren von dieser Bewegung mitgerissen, wie die zahlreichen enthusiastischen Kriegsreden, die erst Ende des Jahres 1915 verebbten,

¹⁵⁰Ebd.: S. 151.

¹⁵¹T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 776.

¹⁵²Ebd.: S. 854.

¹⁵³Ebd.

¹⁵⁴„Es gibt Belege, daß auf dem Lande eher Sorge und Bestürzung überwogen“ [K. Flasch: Die geistige Mobilmachung, sh. Anmerkung 49, hier: S. 80].

belegen.¹⁵⁵ Die verantwortlichen Staatsmänner wie der Kriegsminister Falkenhayn mussten die Mobilmachung vor der Bevölkerung rechtfertigen. Die gängigen Argumente lauteten: „Gerechtigkeit, Notwehr, Schutz der neutralen Staaten, unbedingtes Recht auf Selbsterhaltung, Bedrohung der Kultur.“¹⁵⁶ Bezüglich der kulturpolitischen Situation erhofften sich die Intellektuellen nicht zuletzt, dass die kulturelle Stagnation der Vorkriegsjahre mit dem Kriegsausbruch ein Ende fände.

„Die nationale Begeisterung der Augusttage, die, wie es schien, von nahezu allen Schichten des Volkes geteilt wurde, bestärkte die kulturellen Eliten in ihrer Erwartung, daß unter dem Eindruck des Krieges, der zu gemeinsamem Handeln zwingt, jene einheitliche Nationalkultur von großer Vitalität, die in den Vorkriegsjahren abhanden gekommen zu sein schien, wiedergewonnen werden könne.“¹⁵⁷

Doch nicht nur bezüglich der kulturellen Situation versprach der Kriegsausbruch Erlösung, sondern auch bezüglich der innenpolitischen Probleme des Deutschen Reiches, zu welchen das rapide Bevölkerungswachstum, die Industrialisierung und die sozialen Spannungen geführt hatten. Außenpolitisch war die Balance, die Bismarck bis 1890 zwischen den fünf Großmächten Deutsches Reich, England, Frankreich, USA und Japan mit Diplomatie gehalten hatte, geschwunden. Mit der Krönung Wilhelms II. zum deutschen Kaiser [15.6.1888] war die Zeit des autoritären Reichskanzlers schnell abgelaufen. Die Regierung des Deutschen Reiches, die der Ära Bismarcks folgte – in adelig-monarchistischer Tradition – sowie das große Maß an Weltmachtambition und Großmannssucht ergaben eine unglückliche Synthese. Eine der Folgen war, dass die innenpolitischen Spannungen weiter gärten; es kam außenpolitisch zu einer Isolation des Deutschen Reiches. Bis 1914 blieb als einziger Bündnispartner die Donaumonarchie Österreich-Ungarn.

So wurde in weiten Kreisen der deutschen Bevölkerung der Ausbruch des Ersten Weltkrieges als Befreiung aus einem Irrgarten unlösbarer Konflikte empfunden. Dazu gesellte sich ein ausgesprochener Optimismus, der Krieg sei

¹⁵⁵ Der emeritierte Philosophieprofessor Kurt Flasch hat in seiner Abhandlung „Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg“, sh. Anmerkung 49, zahlreiche Kriegsreden eingehend analysiert.

¹⁵⁶ Ebd.: S. 15.

¹⁵⁷ W. J. Mommsen: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870-1918, sh. Anmerkung 48, hier: S. 115.

zu gewinnen. Beckmann selbst sprach in einem Brief an seinen Freund Otto Simms von einer „großartigen Katastrophe“.¹⁵⁸ Mit Begeisterung verfolgte er „jeden Abend unseren täglichen Sieg“¹⁵⁹ und erwartete, „daß man meine Landsturm Kräfte in Anspruch nim[m]t.“¹⁶⁰ Zwei Tage später äußerte er die Hoffnung, dass die Deutschen siegen werden. „Auch ich hoffe bestim[m]t, daß wir siegen. Es geht ja garnicht [sic] anders.“¹⁶¹

Der Glaube weiter Kreise der Bevölkerung, dass der Krieg zu gewinnen sei, basierte auf mehreren Faktoren:

1. Das Vertrauen der Bevölkerung in das Militär war eine wichtige Komponente, die der Kriegsbegeisterung zuträglich war.

Die Stärkung des Militärs und ihr gesellschaftliches Prestige, welches bis 1945 anhielt, hatte eine lange Tradition und entsprach in der Bismarckschen Ära dessen Absichten. „Dieser hatte das Heer zwar bereitwillig als Instrument seiner Politik eingesetzt – vor den Düppeler Schanzen, im preußischen Sezessionskrieg und gegen den dritten Napoleon – immer aber für die großpreußische Expansion.“¹⁶² Trotz Kontrolle des Reichskanzlers und – besonders nach seiner Amtsniederlegung im Jahr 1890 – nahm der Einfluss des Militärs zu. Da nach Bismarcks Entlassung sein „abwägendes gesamtpolitisches Urteil“¹⁶³ entfiel, verstärkte sich im Generalstab allerdings das „reine militärische Effizienz- und Opportunitätsdenken“.¹⁶⁴ Eines der Resultate war Folgendes:

„Diese Anstrengungen der preußisch-deutschen Militärs, dem zukünftigen Krieg in einer Epoche rapiden Waffenwandels durch umfassende Vorausplanung zu begegnen, verkörperte geradezu der langjährige Chef des Generalstabs Alfred V. Schlieffen (1891-1905). Die nach ihm benannten Operationspläne stellten das Ergebnis eines ganz technizistischen Perfektionsstrebens dar, das sich über den Clausewitzschen Primat der Politik stillschweigend hinwegsetzte.“¹⁶⁵

¹⁵⁸ M. Beckmann: Brief an H.B. Simms v. 13.8.1914, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 90.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ M. Beckmann: Brief an R. Piper v. 15.8.1914, Ebd.: S. 91.

¹⁶² H.U. Wehler: Das deutsche Kaiserreich 1871-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 153.

¹⁶³ Ebd.: S. 154.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd.

Auf den Versuch der Realisierung des Schlieffen-Plans in den Anfängen des Ersten Weltkrieges wurde bereits eingegangen. Das Vertrauen der Bevölkerung in das Militär und insbesondere in den „vielgerühmten Realismus der Generalstäbler“¹⁶⁶ war offensichtlich ausgeprägt. Zudem war die Friedenspräsenzstärke des Heeres – analog zum Bevölkerungswachstum – von 1870-1913 um knapp 100% [1870 – 40,9 Mio. Einwohner – rund 400000 Mann; 1913 – 67,0 Mio. Einwohner – rund 864000 Mann]¹⁶⁷ gestiegen. Die Stärke des Heeres prägte das deutsche Selbstbewusstsein unter anderen Faktoren deutlich.

2. Bezüglich der Flottenpolitik hatten bis dato die Engländer die Vorherrschaft. Die Mobilisierung der deutschen Flotte entsprach dem Interesse Wilhelms II. und erfüllte viele Deutsche mit Stolz.

3. Ein sehr gewichtiges Argument für die Zuversicht der Deutschen barg die Tatsache, dass sich das Deutsche Reich seit der wirtschafts- und sozialpolitischen Wende im Jahre 1879 immer stärker zu einer Industrienation entwickelte, welche ihr Primat geltend machen wollte. Weltherrschaftsanspruch und Expansionsinteressen kamen zum Ausdruck, welche Bismarck noch mit seiner Politik der Sätturiertheit¹⁶⁸ und seinem diplomatischen Geschick, das sich in einem kunstvoll gewebten Bündnissystem mit den großen Industrienationen niederschlug, im Zaune gehalten hatte. Der sogenannte Schattenkaiser Wilhelm II. symbolisierte diese neuen Tendenzen nach der Ära Bismarck mit Prunksucht und Säbelrasseln. Den Hintergrund zu dieser Prestigepolitik bildeten nicht das „Kraftbewußtsein einer jungen Nation oder [der] gärende Geltungsdrang“,¹⁶⁹ sondern kompensatorische Bedürfnisse weiter Kreise der Bevölkerung.

„Der rapide soziale Wandel der Hochindustrialisierungsperiode, die verbreitete Statusunsicherheit, die Statusverschlechterung und Statusinkonsistenz, die ökonomischen Fluktuationen, deren Folgen den status quo zumindest latent in Frage stellten – dies alles erzeugte insbesondere im Klein- und Mittelbürgertum, zu dessen Lebensidealen in hohem Maße Stabilität und Sicherheit, Ruhe und Ordnung gehörten, eine anhaltende, tiefe Unsicherheit bis

¹⁶⁶ Ebd.: S. 155.

¹⁶⁷ Ebd.: S. 151.

¹⁶⁸ Mit dem Ausspruch, das Deutsche Reich sei saturiert, meinte Bismarck, die Deutschen hätten kein imperialistisches Interesse an anderen Ländern, in dem Sinne, dass sie nicht nach der Vergrößerung ihrer Macht und ihres Besitzes strebten.

¹⁶⁹ H.U. Wehler: Das deutsche Kaiserreich 1871-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 141.

hin zur Orientierungslosigkeit über längere Zeit hinweg. Hier liegt die gesellschaftliche Wurzel der Anfälligkeit für Prestigedenken und Prestigepolitik in diesen Schichten [...]"¹⁷⁰

Dies sind nur einige Gründe für das Selbstbewusstsein der Deutschen, die voller Optimismus und angespornt durch eine agitatorische Propaganda, in den Krieg gingen. Vielleicht sollte folgender Kommentar hinzugefügt werden:

„Die Selbstberauschtheit der deutschen Politik zwischen 1897 und 1914 ist unheimlich anzusehen. Ihre Fehler – Fehler der Selbstüberschätzung und Selbstüberhebung – sind elementar und monumental, und sie sind nicht dadurch entschuldigt, dass sie populär waren.“¹⁷¹

Wie gesagt, konnte es auch Beckmann kaum erwarten, eingezogen zu werden. Sein Interesse am Krieg – „Sie können sich natürlich denken wie mich die Sache interessirt [sic]"¹⁷² – war voller Ambivalenz, die mit dem Schlagwort ‚Faszination des Grauens‘ charakterisiert werden kann.

Nachdem er in Ostpreußen auf den Schlachtfeldern von Tannenberg gewesen war, beschrieb er das Lazaretleben in einem Brief vom 16. September 1914 nüchtern. „Die Ärzte zeigten mir sachlich und freundlich die grauenhaftesten Wunden. Und über allem trotz guter Lüftung und hellen Räumen ein scharfer Duft von Verwesung.“¹⁷³

Die heroische Gesinnung der Deutschen, welche durchweg u.a. meinten, einen Verteidigungskrieg zu führen, teilte auch Beckmann, der in Allenstein „[hinaus]lief, um [sich] an den heldenhaften Klängen [der Militärmusik] zu berauschen“.¹⁷⁴

Bezüglich seiner sozialen Kontakte nahm er die ihn umgebenden Menschen zunächst positiv wahr. Neben seiner Tätigkeit als Sanitäter lernte er auch das Kasinoleben kennen und konstatierte dort ein „Gemisch von militärischem Stolz und guter Menschlichkeit“.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Ebd.: S. 140/141.

¹⁷¹ S. Haffner: Die sieben Todsünden des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg, sh. Anmerkung 46, S. 20.

¹⁷² M. Beckmann: Brief an R. Piper v. 15.8.1914, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 91.

¹⁷³ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 16.9.1914, Ebd.: S. 93.

¹⁷⁴ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 24.9.1914, Ebd.: S. 95.

¹⁷⁵ Ebd.

In Ostpreußen war er einquartiert bei einem „netten alten Schulmeister“,¹⁷⁶ nahm dann allerdings wegen dessen Tochter einen Wohnungswechsel vor, da diese „eine ganz unheimliche Existenz“¹⁷⁷ war. Er zog zu dem Vorsteher des Kirchenkreises, den „Superintendents [sic]“,¹⁷⁸ „reizende Menschen, scheinbar wirkliche Christen, voller selbstloser Güte und kindlicher Frömmigkeit“.¹⁷⁹ Religiöse Gefühle hatten offensichtlich viele Soldaten, denn Beckmann beobachtete, dass „der alte Herrgott jetzt wieder fleißig requiriert [wird]“.¹⁸⁰ Doch in Bezug auf ihn selbst war es die Malerei, welche Beckmann Ruhe und Sicherheit gab. „Ich habe gezeichnet, das sichert einen gegen Tod und Gefahr.“¹⁸¹ Dennoch ging auch er zur Kirche und als ein alter Gerbermeister seinen toten Sohn auf dem Gut F. suchte, halfen sowohl Beckmann als auch der Superintendent. Bei dieser Suche trafen sie auf einen „entsetzlich liebenswürdig[en]“¹⁸² Polen, der ihnen „einen guten Schnaps“¹⁸³ anbot. Die Polen führten den Kampf um die Unabhängigkeit ihres Landes auf Seiten der Mittelmächte und galten insofern als Freunde der Deutschen.

Der erste Brief Beckmanns aus Courtray in Belgien ist datiert am 24. Februar 1915. Um nochmals auf die Kriegssituation an der Westfront hinzuweisen, hatte sich „Mitte November 1914 die neue Form des Krieges durchgesetzt: der Stellungskrieg zweier gewaltiger Verteidigungsfronten“.¹⁸⁴ Obwohl der Schlieffen-Plan spätestens mit der Marneschlacht im September 1914 gescheitert war,¹⁸⁵ hatten die Deutschen weiterhin die Hoffnung, der Krieg sei zu gewinnen.

Beckmann äußerte sich im Februar 1915 beeindruckt von der Leistung der Deutschen: „Es ist imponierend, wenn man sieht, was unser Land leistet, wie

¹⁷⁶ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 28.9.1914, Ebd.: S. 96.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 3.10.1914, Ebd.: S. 97.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 767.

¹⁸⁵ Der Schlieffen-Plan scheiterte nur im Ersten Weltkrieg. Im Zweiten Weltkrieg wurde er wieder aufgegriffen; die Deutschen besetzten nicht ganz Belgien, sondern fielen nur über

es sich mit Elementarkraft ausbreitet wie ein Fluß, der über seine Ufer tritt.“¹⁸⁶
Seine Wahrnehmung der Deutschen zeigt, dass Beckmann fernab von strategischen Erkenntnissen war, wie sie zum Beispiel der Nachfolger Moltkes, der Kriegsminister Falkenhayn, hatte.

„Nach dem Scheitern des Angriffs auf Ypern [die erste Schlacht bei Ypern war Anfang November 1914 – Einfügung C.K.] zog er die Konsequenz, der Krieg sei militärisch nicht mehr zu gewinnen – angesichts der Tiefe des Raumes auch im Osten nicht; der Kanzler solle nach einem Sonderfrieden mit Rußland suchen. Diesem in deutschen Führungskreisen ungewöhnlichen Realismus stand freilich eine eigentümliche, nicht allein rational erklärbare Fixierung auf den Westen gegenüber.“¹⁸⁷

Im Gegensatz zu dieser Einsicht Falkenhayns war Beckmanns Perspektive als Kriegsteilnehmer noch von unerschütterlichem Glauben an die Überlegenheit der Deutschen durchsetzt. Dieses Überlegenheitsgefühl stand im engen Zusammenhang mit dem deutschen Selbstbewusstsein, welches auf den oben genannten Gründen basierte.

Die Lage der Deutschen in dem besetzten Land Belgien war zwiespältig. Bei einem Bombenangriff von Seiten der Engländer waren die Belgier „[a]uf einmal [...] wieder Freund und Feind“¹⁸⁸ der Deutschen. Beckmann, der sich mit seinen belgischen Quartiersleuten stundenlang amüsiert unterhielt, hatte ein entspanntes Verhältnis zur Wirtin und dem Hausfreund.

„Abends komme ich nach Hause und finde junge kriegsfreiwillige Offiziersaspiranten, die sich bei meiner ulkigen belgischen Wirtin die Suggestion der Heimat verschaffen. Um mich herum sitzen sie, der kleine dreiundsechzigjährige Bruder von ihr, der etwas größer wie Peter ist, eine lange Pfeife raucht und ein stellungsloser belgischer Reisender und Hausfreund, der eben meinen Rotwein austrinkt.“¹⁸⁹

Zwar empfand Beckmann bei einem Besuch in der französischen Stadt Lille „die schaurig kalte Stimmung, die so eine eroberte Stadt hat“,¹⁹⁰ doch war seine persönliche Beziehung zu den eigentlichen Feinden teilweise freundschaftlich. So beschrieb er in einem Brief am 2.5.1915, wie er den Dorfdoktor Bonenfant

die Ardennen in Frankreich ein – diesmal erfolgreich.

¹⁸⁶ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 24.2.1915, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 102.

¹⁸⁷ T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 766.

¹⁸⁸ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 10.3.1915, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 105.

¹⁸⁹ Ebd.

kennen gelernt hatte, „bei dem ich sehr schönen französischen Weißwein trank und seinen wunderbaren Garten sah – ein liebenswürdiges Original aus Flaubert“.¹⁹¹ Trotz dieser freundschaftlichen Beziehungen war Beckmann noch so patriotisch, sich wenige Tage später über die Nachricht der Gefangenschaft von „hunderttausend Russen“¹⁹² zu freuen, da dieses Geschehen seiner Meinung nach den Frieden näherbringe.¹⁹³ Doch sein Patriotismus war gemäßigt und Beckmanns Interesse an politischen Hintergründen ebenfalls. Er äußerte sich bereits in einem Brief vom 18.4.1915 sarkastisch.

„Es handelt sich um irgendeine Revanche, da der Gegner uns irgend etwas, eine Höhe abgenommen hat. In Wirklichkeit handelt es sich darum, die schon so kurze Lebensdauer einiger hundert Menschen endgültig zu regeln.“¹⁹⁴

Neben solchen Aussagen kommt in seiner Korrespondenz immer wieder eine deutliche Faszination am Krieg zum Ausdruck. Bereits in seinen Briefen aus Ostpreußen äußert Beckmann ein akustisches und visuelles Entzücken.

Nachdem er dort in einem kleinen Hotel als Spion verhaftet wurde und sich letztlich mit der hinzugekommenen Polizei „alles in Frieden und Hochrufe auflöste“,¹⁹⁵ schilderte er bei seinem kurzen Aufenthalt in „G.“¹⁹⁶ seine Eindrücke.

„Draußen das wunderbar großartige Geräusch der Schlacht. Ich ging hinaus durch Scharen verwundeter und maroder Soldaten, die vom Schlachtfeld kamen und hörte diese eigenartige schaurig großartige Musik. Wie wenn die Tore zur Ewigkeit aufgerissen werden ist es, wenn so eine große Salve herüberklingt. Alles suggeriert einem den Raum, die Ferne, die Unendlichkeit. Ich möchte, ich könnte dieses Geräusch malen. Ah, diese Weite und unheimlich schöne Tiefe! Scharen von Menschen ‚Soldaten‘ zogen fortwährend nach dem Zentrum dieser Melodie, der Entscheidung ihres Lebens entgegen.“¹⁹⁷

Die ambivalente Begeisterung für „den Raum, die Ferne, die Unendlichkeit“¹⁹⁸ verweist auf künstlerische Prämissen, die Beckmanns Standpunkt zum Krieg

¹⁹⁰ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 3.4.1915, Ebd.: S. 114.

¹⁹¹ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 2.5.1915, Ebd.: S. 125.

¹⁹² M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 4.5.1915, Ebd.: S. 125.

¹⁹³ Vgl. Ebd.

¹⁹⁴ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 18.4.1915, Ebd.: S. 118.

¹⁹⁵ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 11.10.1914, Ebd.: S. 100.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd.

transparent machen. Die Faszination des Krieges stand im engen Zusammenhang mit einer Faszination des Lebens – zwei Instanzen, welche er des Öfteren miteinander gleichsetzte. „Zähne zusammenbeißen und durchhalten, durch den Krieg und durch das Leben, was ja gar nicht so verschieden ist.“¹⁹⁹ Er beschrieb den Bombenangriff der englischen Flieger in Belgien mit den enthusiastischen Worten: „Dieses wilde Leben, was da entfesselt wurde.“²⁰⁰ Und als am Abend des zweiten Pfingsttages Beckmann in seinem Zimmer in der Ferne die deutsche Hymne im Lazarett anlässlich einer Abschiedsfeier für den Oberstabsarzt bei Musik und Alkohol hörte, erklärte er: „Und genau so, wie ich ungewollt und gewollt der Angst der Krankheit und der Wollust, Liebe und Haß bis zu ihren äußersten Grenzen nachgehe – nun, so versuche ich es eben jetzt mit dem Kriege.“²⁰¹

Beckmann war schlichtweg offen für die „Variationsfähigkeit“²⁰² und „[grenzenlose] Erfindungsfähigkeit“²⁰³ des Lebens und insofern sicherlich inspiriert von Nietzsches Werk „Also sprach Zarathustra“,²⁰⁴ welches er noch während des Krieges gelesen hatte.²⁰⁵ In dieser Schrift des Philosophen wird der sogenannte „Übermensch“²⁰⁶ verkündet.

„Der als Akt des Überwindens verstandene Übermensch läßt den Horizont frei, in dem sich die Freiheit des Menschen in ihrem tiefsten Grunde zeigt [...] Die existentielle Transzendenz des Übermenschen kann nie objektiviert werden, da sie allein an den Schaffensakt des Menschen gebunden ist. Die Wahrheit des Menschen als Übermensch ist daher ständiges Offensein. Vom Übermensch im Sinne von Offensein oder im Sinne von Überwinden zu sprechen, ist demnach dasselbe.“²⁰⁷

Das Gedankengut Nietzsches, das ohnehin die Grundlagen der abendländischen Kultur unterwandert, spielte sicherlich nur peripher eine Rolle, wenn Beckmann über Folgendes nachdachte:

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 24.4.1915, Ebd.: S. 122.

²⁰⁰ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 10.3.1915, Ebd.: S. 105.

²⁰¹ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 24.5.1915, Ebd.: S. 137.

²⁰² M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 2.3.1915, Ebd.: S. 103.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ F. Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, in: I. Frenzel (Hrsg.): Friedrich Nietzsche, Werke, im 1. Teil, München u.a. 1999³, S. S. 545-778.

²⁰⁵ „Ich koche Wasser für mich und lese noch etwas im Zarathustra oder im Neuen Testament“ [M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 28.3.1915, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 112].

²⁰⁶ G. Penzo: Übermensch, sh. Anmerkung 60, hier: S. 342.

²⁰⁷ Ebd.

„Was würden wir armen Menschen machen, wenn wir uns nicht immer wieder eine Idee schaffen würden von Vaterland, Liebe, Kunst und Religion, mit der wir das finstre schwarze Loch immer wieder so ein bißchen verdecken können. Dieses grenzenlose Verlassensein in der Ewigkeit. Dieses Alleinsein.“²⁰⁸

Zu dem Zeitpunkt, als er diese Gedanken äußerte [24.5.1915], war er schon lange nicht mehr als Sanitäter tätig, sondern längst mit der Dekoration der Badeanstalt beschäftigt. Obwohl er direkt an der Front arbeitete, war er als Künstler ein Außenstehender im Krieg. Insofern sind seine Gedanken nicht als typisch für ein Fronterlebnis zu werten. Und auch als er zum Beispiel einen Angriff auf Ypern direkt miterlebte, wurde er von einem Soldaten als Fremder angesehen.

„An einem verfallenen Haus der sonst ganz einsamen Chaussee saß ein Soldat und grinste mich höhnisch an.

„Was wollen Sie denn? Bloß so aus Neugierde?“

„Na ja“, sagte ich verlegen.

„Ich würde aber schön zu Hause bleiben, wenn ich nicht müßte“, meinte er und grinste wieder höhnisch.“²⁰⁹

Zu Beginn des Krieges meinte Beckmann zwar noch patriotisch – „Kunst ist jetzt nicht zu machen und es ist schon das Richtige wenn man mit dabei ist“²¹⁰ – doch in den folgenden Wochen registrierte er den ästhetischen Reiz der Vorgänge, die um ihn herum geschahen.

„Fabelhafte Sachen sah ich. In dem halbdunklen Unterstand halbentkleidete, blutüberströmte Männer, denen die weißen Verbände angelegt wurden. Groß und schmerzlich im Ausdruck. Neue Vorstellungen von Geißelungen Christi.“²¹¹

Beckmann, der sich früh an Nietzsche, seit den 20er Jahren an Schopenhauer – den zwei klassischen Atheisten – orientiert hatte, las während des Krieges neben Nietzsches „Also, sprach Zarathustra“²¹² auch das Neue Testament.²¹³

Doch ihn bewegte offensichtlich nicht ein religiös-moralischer Impetus im Sinne eines Mitleidens mit den Soldaten, Verwundeten und Toten, sondern es faszinierte ihn eher das tiefe Empfinden von Leid und Schmerz, welches sich

²⁰⁸ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 24.5.1915, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 136.

²⁰⁹ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 4.5.1915, Ebd.: S. 127.

²¹⁰ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. [25.11.1914], Ebd.: S. 101.

²¹¹ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 4.5.1915, Ebd.: S. 128.

²¹² F. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, sh. Anmerkung 204.

²¹³ „Ich koche Wasser für mich und lese noch etwas im Zarathustra oder im Neuen Testament“ [M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 28.3.1915, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 112].

in christlichen Bildern widerspiegelte. „Einen andern, auch heute nacht gestorbenen, habe ich mit seziert. Er sah meinem Modell von der Beweinung ähnlich, hatte ein großes fahles Profil.“²¹⁴ Bei seinem Besuch in Lille, wo er Utensilien für die Malerei kaufen wollte, konstatierte er: „Gerade ins Herz der Stadt hat man mit wüster Gewalt gestochen, und die Straßenreihen klaffen auseinander wie am Jüngsten Tag.“²¹⁵ Und bei seiner Heimreise beschrieb er einen Fliegerangriff in der Finsternis:

„Immer begleiteten mich am Himmel die kreisrunden zitternden Löcher der Scheinwerfer der Franzosen und Belgier, wie seltsame transzendente Aeroplane, das nervöse, ununterbrochene Infanteriegewehrfeuer und der wunderbare apokalyptische Ton der Riesengeschütze.“²¹⁶

An anderer Stelle sprach er von einem „wilde[n], fast böse[n] Lustgefühl, so mitten zwischen Tod und Leben zu stehen“.²¹⁷ Doch immer wieder wurden solcherlei Empfindungen von Ironie durchsetzt.

„Ich selbst schwanke andauernd zwischen großer Freude über alles Neue, was ich sehe, zwischen Depression über den Verlust meiner Individualität und einem Gefühl tiefer Ironie über mich und auch gelegentlich über die Welt.“²¹⁸

Oder es finden sich andere spöttische Fingerzeige wie: „Heute war prachtvolles Frühlingswetter, entzückende Fliegerbeschießungen und nur seltenes Geschieße.“²¹⁹

Kurz nach einem beeindruckenden Fronterlebnis bei Ypern, das er in einem Brief vom 4.5.1915 beschrieb, traten die ersten Krankheitssymptome auf. So äußerte er sich zehn Tage später: „Seitdem ich draußen im Feuer war, erlebe ich jeden Schuß mit und habe die wildesten Visionen.“²²⁰ Nervlich zerrüttet wurde er – wie gesagt – einige Monate später aus dem Kriegsdienst zur Rehabilitation nach Frankfurt am Main entlassen. Von dort nahm er seine Kontakte zu Freunden wie Jeanne Kaumann, Robert Sterl, Fridel und Ugi Battenberg, dem Verleger Reinhard Piper, Julius Meier-Graefe u.a. sowie zur Mannheimer Kunsthalle auf. Es war offensichtlich die künstlerische

²¹⁴ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 16.9.1914, Ebd.: S. 92.

²¹⁵ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 3.4.1915, Ebd.: S. 114.

²¹⁶ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 5.4.1915, Ebd.: S. 115.

²¹⁷ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 4.5.1915, Ebd.: S. 126.

²¹⁸ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 2.3.1915, Ebd.: S. 103.

²¹⁹ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 23.4.1915, Ebd.: S. 121.

²²⁰ M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 14.5.1915, Ebd.: S. 132.

Betätigung, die ihm half, seine nervliche Krise zu überstehen. So äußerte er sich in einem Brief an Piper vom 9.1.1917:

„Ich arbeite sehr stark und concentrirt [sic] augenblicklich, seit dem Krieg habe ich cirka 40 Radi[e]rungen gemacht viele die Sie noch nicht kennen. Außerdem male ich. Es gelingt mir, mich allmählich im[m]er wesentlicher auszudrücken und das giebt [sic] mir Halt und Ruhe in diesem großartigen Wahnsinn in dem wir jetzt noch stärker leben wie früher. Trotz allem und wenn ich auch caput [sic] gehen sollte. Die Zeit paßt mir.“²²¹

Die Akzeptanz gegenüber den Kriegsumständen war gelegentlich durchsetzt von einer Kriegsmüdigkeit, welche er Mitte 1917 mit vielen Deutschen teilte.²²²

„Hoffentlich ist dieser trostlose Krieg bald zu Ende, dann ist ja alles viel leichter.“²²³ Und vor dem Hintergrund des Kriegsgeschehens in eben diesem Jahr – dem unbeschränkten U-Boot-Krieg gegen England, der am 31.1.1917 begann, dem Kriegseintritt der USA am 6.4.1917, dem weiter andauernden Stellungskrieg im Westen und der relativ aussichtslosen Lage im Osten²²⁴ – schrieb er im Mai 1917 an Piper:

„Was sagen Sie zu diesen Kämpfen jetzt. Ausdrücke giebts [sic] überhaupt nicht mehr für diesen Krieg. Ja der Krieg. Hoffentlich geht es Ihnen noch gut übrigens. Diesbezüglich. Das einzige was noch möglich ist die Kunst und für mich die Malerei. Nur in dieser Mischung von Somnambulismus und fürchterlicher Bewußtseinschelle wenn man nicht einfach stumpf wie ein Tier werden will in dieser Zeit wo alles Begriffe Kopf stehen [sic], kann man noch leben [...]“²²⁵

Die Äußerung „wo alles Begriffe Kopf stehen“²²⁶ verweist auf die tiefe Verunsicherung, die der Krieg bei Millionen von Menschen hervorgerufen hatte, weil die Frage nach dem Sinn immer dringlicher wurde und Lösungen wie die Diskussion über Verständigungs- oder Annexionsfrieden²²⁷ Mitte 1917

²²¹ M. Beckmann: Brief an R. Piper v. 9.1.1917, Ebd.: S. 153.

²²² Vgl. T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 838.

²²³ M. Beckmann: Brief an R. Piper v. 12.4.1917, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 161.

²²⁴ Aufgrund des Bolschewismus fiel Russland als Gegner weitgehend aus. Dennoch machten die Deutschen den Fehler, ihre Truppen, die sie dringend an der Westfront benötigt hätten, aus dem Osten nicht abzuziehen.

²²⁵ M. Beckmann: Brief an R. Piper v. Mai 1917, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 162.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ „Über Kriegsziele und Friedenspolitik wuchs der Dissens. Der Kriegspessimismus im Reichstag nahm zu. Die USPD erklärte, am Nichtzustandekommen eines Friedens seien die Annexionisten schuld, und damit setzte sie die Mehrheitssozialdemokraten unter Druck. Diese forderten im Juni 1917 die sofortige Einführung des gleichen Wahlrechts in Preußen, eine Verfassungsreform und die Verpflichtung des Kanzlers auf einen

im Deutschen Reich immer fragwürdiger. Bezüglich dieser Diskussion bemängelt der bereits mehrfach zitierte Publizist Sebastian Haffner ohnehin den „deutsche[n] Realitätsverlust“.²²⁸

„Der deutsche Realitätsverlust fand seinen Niederschlag in dem Streit um die ‚Kriegsziele‘, der, zunächst unter der Decke, später öffentlich, die deutsche Innenpolitik während der ganzen Kriegsdauer beherrschte.“²²⁹

Zur Niederlage der Mittelmächte im Jahr 1918 findet sich in Beckmanns Korrespondenz keinerlei Anmerkungen. Auch die ‚Novemberrevolution‘, der Versailler Vertrag und die Wirren der beginnenden Weimarer Republik werden nicht kommentiert. Beckmann nahm zwar an Versammlungen des Spartakusbundes (USPD²³⁰) teil, verschrieb sich aber als Künstler keinem politischen Programm. Er hatte in Frankfurt sein Künstlerleben wieder aufgenommen, welches sich in einem regen Briefwechsel niederschlug. In Frankfurt verweilte er bis zum beginnenden nationalsozialistischen Regime im Jahr 1933 und wurde dort „[i]m Oktober 1925 [...] an die renommierte Städelsche Kunstschule [...] berufen und mit der Leitung eines Meisterateliers betraut“.²³¹ Das Jahr 1925 war des Weiteren im Leben Beckmanns von einschneidender Zäsur, weil er in eben diesem Jahr – nach der Scheidung von der Opernsängerin Minna Beckmann-Tube – Mathilde Kaulbach, genannt „Quappi“ heiratete, so dass seine Korrespondenz in den folgenden Lebensjahren eine neue Adressatin fand.

Frieden ohne Annexionen und Entschädigungen, andernfalls wollten sie die Kredite nicht mehr bewilligen, das war ein Ultimatum. Die Fortschrittspartei teilte diese Position, die Nationalliberalen forderten die inneren Reformen, aber lehnten den Annexionsverzicht ab. Gleichzeitig widersetzten sich die OHL und die Rechte jeder Konzession bei den Reformen wie der Friedensfrage. Sie wollten den Kanzler, der ja letzten Endes auch für Reformen und einen Verständigungsfrieden war, stürzen“ [T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 838].

²²⁸ S. Haffner: Die sieben Todsünden des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg, sh. Anmerkung 46, hier: S. 45.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Die USPD (Unabhängige Sozialdemokratische Partei) verselbständigte sich schon während des Ersten Weltkrieges von ihrer Mutterpartei (MSPD) aus zwei Gründen. 1) Das Gros der sozialdemokratischen Linken lehnte die Koalition der MSPD ab, die sich an ein teilweises Zusammengehen mit der bürgerlichen Mitte gewöhnt hatte und, von Anfang Oktober 1918 an, mit Zentrum und Fortschrittlicher Volkspartei die erste parlamentarische Regierung bildete. 2) Sie opponierten gegen die Bewilligung der Kriegskredite.

²³¹ R. Spieler: Max Beckmann. sh. Anmerkung 70, hier: S. 76.

2.3. Gottfried Benns Stellungnahme zum Ersten Weltkrieg

Während bei Beckmann die Haltung zum Ersten Weltkrieg klar dokumentiert ist, ist die Stellungnahme Benns schwieriger zu fassen. In einem Brief an seinen Verleger Alfred Richard Meyer, den Benn kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges am 27.7.1914 schrieb, finden sich folgende abschließende Zeilen:

„Ich bin in Eile. Ich muß in den Krieg u. bin nicht ausgerüstet, muß sofort nach München u. dann nach Berlin, wo ich mich stellen muß.

1000 Grüße Ihr Benn

(Oberarzt bei den Luftschiffen in Spandau!)

Gut Blut! Gut Hades!“²³²

Die Unterzeichnung als Spandauer Luftschiffer ist als solche nicht allzu ernst zu nehmen, sondern von Meyer „als humoristisch gemeinte Sottise auf[zufassen“.²³³ Der Studentengruß „Gut Blut! Gut Hades“²³⁴ lässt auf eine gewisse Leichtfertigkeit, mit der auch Benn in den Krieg zog, schließen. Allerdings sollte die Aufregung über den Kriegsausbruch, die diese eilfertigen Worte bedingte, nicht unterschätzt werden. „Solche Briefe wurden in jenen Tagen voll Erregung von vielen jungen Dichtern geschrieben, und zwei Monate später waren viele von ihnen tot.“²³⁵

Bezüglich Benns Beteiligung an der Erstürmung der Stadt Antwerpen findet sich in der zugänglichen Literatur nur der Hinweis, dass er „an der Belagerung von Antwerpen mit den Truppen des Generals von Beselers teil[nahm]“.²³⁶

„Antwerpen war damals eine Koryphäe unter den Seehandelsplätzen der Welt, bedeutender noch als Hamburg, London und Liverpool, was die Zahl der ein- und auslaufenden Schiffe, Tonnage, Umsatz usw. betraf. Es war aber auch eine als ‚uneinnehmbar‘ geltende Festung, die von einem dreifachen Gürtel von Verteidigungsanlagen, darunter 47 gewaltige, nach modernsten Prinzipien angelegte Forts, gesichert war.“²³⁷

Die Eroberung der Scheldestadt [September/Oktober 1914], in welche sich der belgische König samt Regierung und dem Rest der Armee zurückgezogen

²³²G. Benn: Brief an A.R. Meyer v. 27.7.1914, aus: Neue Deutsche Hefte. Jg. 10 (1964), Nr. 98, S. 182-184, in: P. Raabe: Der frühe Benn und die Veröffentlichung seiner Werke anhand einiger verstreuter Briefe des Dichters 1913-1921, in: P. Raabe u.a. (Hrsg.): Gottfried Benn. Den Traum Alleine Tragen. Neue Texte, Briefe, Dokumente, Wiesbaden 1966, S. 22.

²³³H.E. Holthusen: Wie Gottfried Benn Antwerpen erstürmte, sh. Anmerkung 46, hier: S. 24.

²³⁴G. Benn: Brief an A.R. Meyer v. 27.7.1914, sh. Anmerkung 232, hier: S. 22.

²³⁵P. Raabe: Der frühe Benn und die Veröffentlichung seiner Werke anhand einiger verstreuter Briefe des Dichters 1913-1921, in: sh. Anmerkung 232, hier: S. 22.

²³⁶H. Roland: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918, sh. Anmerkung 8, hier: S. 53.

hatte, war Bestandteil des Schlieffen-Plans und zählte zu den letzten großen Siegen an der Westfront, nachdem der Bewegungskrieg mit der Niederlage der Deutschen bei der Marneschlacht [5.9.-10.9.1914] in Nordfrankreich zum Stillstand kam. Benn wurde mit dem Eisernen Kreuz 2. Klasse ausgezeichnet, doch findet seine militärische Leistung weder in seiner schriftlichen Korrespondenz noch in seiner Prosa oder seinen Gedichten ihren Niederschlag. Allein in „Epilog und lyrisches Ich“²³⁸ (1921/27) erwähnte er in einem kurzen Resümee seines Lebens mit zwei selbstironischen Worten, er „erstürmte Antwerpen“.²³⁹

Nach dieser militärischen Aktion wurde Benn in Brüssel als Oberarzt in einem Prostituiertenkrankenhaus stationiert, und er erinnerte sich rückblickend an diese Zeit:

„Ich war Arzt an einem Prostituiertenkrankenhaus, ein ganz isolierter Posten, lebte in einem konfiszierten Haus, elf Zimmer, allein mit meinem Burschen, hatte wenig Dienst, durfte in Zivil gehen, war mit nichts behaftet, hing an keinem, verstand die Sprache kaum; strich durch die Straßen, fremdes Volk; eigentümlicher Frühling, drei Monate ganz ohne Vergleich, was war die Kanonade an der Yser, ohne die kein Tag verging, das Leben schwang in einer Sphäre von Schweigen und Verlorenheit, ich lebte am Rande, wo das Dasein fällt und das Ich beginnt.“²⁴⁰

Das Prostituiertenkrankenhaus war in der Nähe der Rue Saint-Bernard, 34 Avenue Molière. Benn leitete dort eine Sonderabteilung für Haut- und Geschlechtskrankheiten. Im Frühjahr 1916 schrieb er zwei seiner berühmten *Rönne-Novellen*, und es war eben dieser Frühling, den Benn mit den Worten „drei Monate ganz ohne Vergleich“²⁴¹ benannte.²⁴²

Bezüglich seiner freundschaftlichen Verbindungen verbrachte er neben einigen Stunden Arbeit den Rest des Tages in Kinos, Parks und Cafés. Das Künstlerehepaar Carl und Thea Sternheim lernte er im Frühjahr 1917 kennen. Die beiden wohnten in „Clairecolline“, einem Haus bei Brüssel, in dem sich deutsche und belgische Intellektuelle und Literaten zwischen 1912 und 1918 gerne trafen.²⁴³ Thea Sternheim, mit der Benn noch viele Jahre seines Lebens in

²³⁷H. E. Holthusen: Wie Gottfried Benn Antwerpen erstürmte, sh. Anmerkung 46, hier: S. 26.

²³⁸G. Benn: Epilog und lyrisches Ich, sh. Anmerkung 136.

²³⁹Ebd.: S. 7.

²⁴⁰Ebd.: S. 7/8.

²⁴¹Ebd.: S. 8.

²⁴²Vgl. H. Roland: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918, sh. Anmerkung 8, hier: S. 54.

²⁴³Vgl. Ebd.: S. 26.

Kontakt stand, schilderte in ihren Tagebüchern mehrfach ihre Eindrücke von Benn. Seine offensichtliche Undurchschaubarkeit in literarischer und politischer Hinsicht findet in ihren Kommentaren Ausdruck und werden im Folgenden wiedergegeben.

Am 12. Oktober 1915 nahm Benn als Arzt an der Hinrichtung der britischen Krankenschwester Edith Cavell teil, deren Tätigkeit so zu charakterisieren ist:

„Ihre spezielle Tätigkeit hatte darin bestanden, die aus den Herbstschlachten 1914 in Nordfrankreich und Belgien zurückgebliebenen, teils verwundeten, teils flüchtigen Engländer und Franzosen zu sammeln, zu pflegen, zu verbergen und mit den wehrfähigen Belgiern zusammen nach Holland zu transportieren.“²⁴⁴

1928 veröffentlichte Benn anlässlich einer glorifizierenden Verfilmung der Taten Miss Cavells eine Schilderung ihrer Exekution. In diesem Bericht äußert er sich zu der Stadt Brüssel wie folgt:

„Eine schwache, inaktive deutsche Truppe hielt die Hauptstadt, die schöne impulsive, aufgeregte, haßerfüllte Hauptstadt; an ihrer Spitze stand ein Oberbürgermeister, der offen gegen die Verordnungen des deutschen Kommandanten handelte; die Bevölkerung von absolut unverdeckter Feindschaft; die nationalen Farben und Kokarden handteller groß an Hut und Knopfloch, an Schirm und Schlips; Überfälle nachts, Gefahr in den Straßen, Verbot für Soldaten, allein auszugehen, Angriffe auf Eisenbahnen, Sprengungen von Tunnels, Attentate auf Truppentransporte, also unsichere Lage, unentschiedener Krieg.“²⁴⁵

Die Ambivalenz der Beschreibung Brüssels als „schön“²⁴⁶ und „impulsiv“²⁴⁷ einerseits und „aufgeregt“²⁴⁸ und „haßerfüllt“²⁴⁹ andererseits lässt die Zwiespältigkeit Benns ahnen, der Emotionen nur ästhetisiert in Form von Kunst zu schätzen weiß.²⁵⁰ Die Empfindungen von Unruhe, Unsicherheit und Feindseligkeit charakterisieren das Bild der Hauptstadt Belgiens, die Benn in Worten stilisiert zum Ausdruck bringt und mit der eine sachliche Beobachtung verbunden ist. Der Oberbürgermeister Brüssels hatte tatsächlich gegen die Deutschen Widerstand geleistet und war inhaftiert worden. So erzählt

²⁴⁴G. Benn: Wie Miss Cavell erschossen wurde, sh. Anmerkung 7, hier: S. 183/184.

²⁴⁵Ebd.: S. 182/183.

²⁴⁶Ebd.: S. 182.

²⁴⁷Ebd.

²⁴⁸Ebd.: S. 182/183.

²⁴⁹Ebd.: S. 183.

²⁵⁰„Es mag auch sein, daß ich menschliches Leid nicht mag, da es nicht Leid der Kunst ist, sondern nur Leid des Herzens. Sehe ich menschlichen Gram, denke ich: nebbich; sehe ich Kunst, Erstarrtes aus Distanz u. Melancholie, aus Trauer und Verworfenheit (nicht ganz sicher zu entziffern), denke ich: wunderschön“ [G. Benn: Brief an G. Zenses, wahrscheinlich Anfang 1922, in: M. Rychner (Hrsg.): Gottfried Benn, sh. Anmerkung 35,

Margarete Graf: „Bürgermeister Adolphe Max ruft die Bürger auf, dem Feind gegenüber standhaft zu bleiben und keine unberechtigten Übergriffe zu dulden. Er wird verhaftet und interniert.“²⁵¹

Benns Bericht zur Exekution von Miss Cavell ist im nüchternen Ton verfasst und als Prosa veröffentlicht worden.²⁵² Die Nüchternheit entsprach Benns anfänglicher Forderung als Naturwissenschaftler und Arzt nach Sachlichkeit in der Kunst. Diese Forderung artikulierte er bereits 1910 in „Gespräch“,²⁵³ in dem es um einen Dialog zwischen zwei Freunden, Gert und Thom, geht. Sie unterhalten sich über die von Thom vertretene These, dass die Naturwissenschaften das Fundament für die Kunst – unter Anerkennung der Geheimnisse des Lebens – bilden sollten.

Benn postuliert in der Figur Thom eine sachliche Grundlage für die Poesie, welche sicherlich – bei aller möglichen Inspiration durch moderne Strömungen, wie sie zum Beispiel der zeitgenössische Schriftsteller Bölsche²⁵⁴ populärwissenschaftlich formuliert – von Benns Doppelexistenz als Arzt und Schriftsteller antizipiert wird.

Die Ambivalenz zwischen naturwissenschaftlicher Nüchternheit und dem Gegenentwurf zu Materialismus und Ratio, sprich der Anerkennung des Lebens als Geheimnis, dominiert auch die Prosa über die Erschießung von Edith Cavell.

Hier wird die Brutalität des Krieges mit dem Leben schlechthin gleichgesetzt, dem der Einzelne schicksalsträchtig, ohnmächtig und ergeben gegenübersteht. „Nein, die Weltgeschichte ist nicht der Boden des Glücks, und die Pfosten des Pantheons sind mit Blut bestrichen derer, die handeln und dann leiden, wie das Gesetz des Lebens es befiehlt.“²⁵⁵ Das Leben wird hier sowohl mit Geheimnis als auch – vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges – mit Brutalität verbunden. Insofern wird die Hinrichtung von Miss Cavell von Benn

hier: S. 17].

²⁵¹M. Graf, Brüssel, Köln 1998, S. 43.

²⁵²Gerhard Schuster gab den Bericht „Wie Miss Cavell erschossen wurde“ unter „Sämtliche Werke, Bd. III, Prosa 1, Stuttgart 1987“ heraus.

²⁵³G. Benn: Gespräch, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Szenen und Schriften, Frankfurt/M. 1990, S. 13-19.

²⁵⁴Bölsche hatte 1887 mit „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ die Programmschrift einer Bewegung verfasst, der unter anderen auch Gerhard Hauptmann angehörte. In diesem Schriftstück fordert Bölsche die Verbindung der Dichtung mit den Naturwissenschaften sowie eine realistische Kunst im Sinne des Naturalismus.

²⁵⁵G. Benn: Wie Miss Cavell erschossen wurde, sh. Anmerkung 7, hier: S. 187.

folgendermaßen beurteilt:

„Formell ist sie zu Recht erfolgt. Sie hatte als Mann gehandelt und wurde von uns als Mann bestraft. Sie war aktiv gegen die deutschen Heere vorgegangen, und sie wurde von diesen Heeren zermalmt. Sie war in den Krieg eingetreten, und der Krieg vernichtete sie.“²⁵⁶

Der Krieg ist hier charakterisiert als eine Welle der Gewalt, die vernichtet und der das menschliche Schicksal untergeordnet ist. Das anonyme Massensterben sowie die Erfahrung des Krieges als Automatismus ist signifikant für den Ersten sowie später für den Zweiten Weltkrieg.

Neben dieser Prosa als schriftliche Quelle schilderte Thea Sternheim in ihrem Tagebuch ihre Eindrücke von Benn sowie seine Meinung zur Exekution Miss Cavells und zu den Ereignissen in Belgien:

„Abends (der Zug hatte mehr als eine Stunde Verspätung) kommt Karl mit dem Arzt und Schriftsteller Gottfried Benn. Ein blonder, schlanker, typisch preußisch aussehender Mensch, in der Art der jungen Bredows und Unruhs. Er macht Verbeugungen beim Herein- und Hinausgehen, Verbeugungen reicht man ihm eine Hand.

Man spricht über Literatur. Ohne besondere Relation zu den Jungen schätzt er einiges von Werfel, einiges von Mann, Sternheim. Vorliebe für Hölderlin. Geringe Beziehung zum Westen, scheint mir. Entwicklung auf naturwissenschaftlicher Basis aufgebaut. Wie kommt sein Wortschatz so ins Blühen?

Der Sohn eines protestantischen Pastors in der Mark, seine Mutter Genferin, Calvinistin. Unter den Begriffen wie Gottes Zorn, Vaterland, Bereitschaft für den Staat zu sterben aufgewachsen, fragt er nicht: Wie konnte dieser schreckliche Krieg möglich werden, sondern antwortet: da er einmal da ist, muß er ausgekämpft werden. Milde ist in keiner Hinsicht am Platze.

Im Fortgang der Unterhaltung berichtete Benn von der Erschießung der englischen Spionin Edith Cavell, der er als ärztlicher Zeuge beigewohnt hatte. Frau Sternheim, deren humanitäre Einstellung ihn vielleicht dazu gereizt hatte, notierte darauf:

Benn erzählte diesen Vorgang mit der erschreckenden Sachlichkeit eines Arztes, der einen Leichnam seziiert. Alles andere, die Vorkommnisse in Louvain, in Dinant, die Fortführung und Mißhandlung der Chômeurs findet er ebenfalls richtig. Auf meine Erklärungen hin, wie wir uns für die Befreiung Hosteletts bemühen, antwortet er: Ist es nicht ganz richtig, daß man Leute, die einem schaden wollen, einsperrt? Jede Verständigung ist aussichtslos. Man rennt mit dem Kopf gegen eine Mauer.“²⁵⁷

Zur Klärung der Hintergründe sind folgende Informationen notwendig: Die Geschehnisse in Dinant, welche Benn guthieß, beziehen sich auf die Erschießung von 600 Zivilisten durch die Deutschen. Mit der „Fortführung und

²⁵⁶Ebd.: S. 185/186.

²⁵⁷T. Sternheim: Tagebuch 3.2.1917, in: L. Greve: Gottfried Benn 1886-1956, sh. Anmerkung 37, hier: S. 69/70.

Misshandlung der Chômeurs²⁵⁸ ist die Deportation vieler belgischer Arbeitsloser zur Zeit der Militärverwaltung in das Deutsche Reich gemeint. Bezüglich des Physikers Hostelet hatte sich das Ehepaar Sternheim für seine Befreiung bei verschiedenen Behörden eingesetzt und Bittgesuche mit dem Erfolg eingereicht, dass er im April 1917 freigelassen wurde.²⁵⁹

Die Sachlichkeit des Arztes Benn, die Forderung nach Strenge, der Fatalismus und die als aussichtslos beurteilte Möglichkeit der Kommunikation verweisen auf Züge, die mit der Genese des Schriftstellers im Zusammenhang stehen können. Doch es geht im Rahmen dieser Untersuchung weniger um die Psychogenese Benns als um seine Einbindung in den historischen Kontext. Die Matrix der wilhelminischen Gesellschaft war folgendermaßen geprägt:

„Eine Art psychisches Pendant zu dieser Institution des Obrigkeitsstaats bildete die Untertanenmentalität. Sie gebot, Willensakte, auch Übergriffe der Staatsgewalt passiv hinzunehmen, mit übervorsichtigem Stillschweigen auf die kleinen Schikanen des Alltags zu reagieren, dem Leutnant auf dem Bürgersteig mit gezogener Kappe auszuweichen, noch auf dem kleinen Dorfgendarmen den Abglanz des Staates ruhen zu sehen, mithin sich eher zu fügen als zu protestieren. Diese vornehmlich ostelbische Mentalität, die im freieren Rheinland oder Südwesten nicht selten Verachtung erregte, bildete das Produkt jahrhundertalter politischer und religiöser Traditionen.“²⁶⁰

Demzufolge war die Sozialstruktur an der Ostelbe – Benn war im Sellin in der Neumark aufgewachsen – zu Beginn des 20. Jahrhunderts von starken Klassengegensätzen geprägt. Als evangelischer Pfarrerssohn, der zwischen adliger Gutsherrschaft und proletarischen Landarbeitern aufwuchs, wurde Benn mit diesen konfrontiert.

„Daß in den östlichen Provinzen die reaktionärsten der herrschenden und staatstragenden Schichten des wilhelminischen Reiches zu Hause waren, darüber sind sich die Historiker einig [...] Die gesellschaftliche Distanz vom Gutsarbeiter zum adligen Gutsherrn war also extrem groß und um so unüberbrückbarer, als in der extremen dörflichen Sozialstruktur neben der bürgerlichen auch die bäuerliche Mittelschicht so gut wie fehlte.“²⁶¹

Dieses extreme soziale Klima, das Benn auch in der Schule und in der militärärztlichen Ausbildung vermittelt wurde, prägte ihn nachhaltig. Die Kunst blieb als einziger Rückzugsort übrig. „Doppelleben“²⁶² lautete der Titel

²⁵⁸Ebd.

²⁵⁹Vgl. H. Roland: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918, hier: S. 59 (einschließlich Fußnote 11).

²⁶⁰H.U. Wehler: Das deutsche Kaiserreich 1871-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 133.

²⁶¹J. Schröder: Gottfried Benn. Poesie und Sozialisation, Stuttgart u.a. 1978, S. 17/18.

²⁶²G. Benn: Doppelleben, in G. Schuster (Hrsg.): Gottfried Benn. Sämtliche Werke, Bd. V,

der autobiographischen Schrift Benns aus dem Jahr 1950. In ihr wird die bewusste Aufspaltung der Persönlichkeit in die zwei Instanzen Kunst und Leben, Geist und Macht bezeichnet. Sie wurde insbesondere vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus von Benn herausgebildet. Allerdings sind die Wurzeln für die Zwei-Reiche-Theorie schon zwei Jahrzehnte zuvor zu suchen.

Das Kunstschaffen spielte in Brüssel für Benn eine bedeutende Rolle. Neben seinen berühmten *Rönne*-Novellen, welche ein „psychologisches Unbehagen“²⁶³ widerspiegeln, schrieb er verschiedene andere Schriften wie die dramatischen Szenen betitelt „Etappe“.²⁶⁴ Von der Literatur wenig beachtet, kann „Etappe“²⁶⁵ als „brutale, aber vorübergehende Eruption und Revolte, die an die Anti-kriegsproduktion [sic] engagierter Schriftsteller erinnert“,²⁶⁶ gesehen werden. Da Benn, wie die Äußerungen gegenüber dem Ehepaar Sternheim sowie seine Schilderungen der Exekution Miss Cavells nicht auf eine pazifistische Einstellung schließen lassen, bleibt die Frage, wie „Etappe“²⁶⁷ letztlich zu werten ist. Doch zunächst folgt eine eingehende Analyse.

2.3.1. „Etappe“

*„Lange Abende mit den Gedanken an die wilde unfaßbare Verwirrung herum, den schrecklichen geistigen Zustand des eigenen Volkes, die offenbare Desorientierung und Verwirrung zu Hause. Man sucht vergeblich nach einem Sinn der Katastrophe ringsherum – sie hat keinen oder jeden, den ein jeder ihr giebt[sic]. Lächerlicher Glaube der Menschen an einen Weltsinn! Das Gestrüpp von Heuchelei, Unwissenheit, Geldinteressen, Volksbetörung, Heldentum und Idealismus – unfaßbar. Unmöglich als Zeitgenosse zu urteilen – blind mitzuhandeln das einzige. Aber auch das Handeln kein Handeln mehr in dem alten Sinn: nirgends ein Stein, der dem Meißel feste Konturen bietet, eine schlammige ungeheure Masse in Bewegung, menschlichem Zugriff nicht faßbar, zu groß, zu ungreifbar – nur versuchen auf der sausenden Lawine obenzubleiben.“*²⁶⁸ [24.1.1918, Kurt Riezler]

Prosa 3, Stuttgart 1991, S. 83-176.

²⁶³H. Roland: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918, sh. Anmerkung 8, hier: S. 61.

²⁶⁴G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

²⁶⁵Ebd.

²⁶⁶H. Roland: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918, sh. Anmerkung 8, hier: S. 250.

²⁶⁷G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

²⁶⁸K. Riezler: Tagebuch v. 24.1.1918, in: K. Riezler (= J.J. Ruedorffer): Tagebücher. Aufsätze. Dokumente. Hrsg. v. K.D. Erdmann, Göttingen 1972, S. 456.

Dieses Zitat des Zeitzeugen Kurt Riezler sei Bennis „Etappe“²⁶⁹ (1915) vorangestellt, in dem Heuchelei, Geldinteressen, Volksbetörung, Heldentum und Idealismus in „allen Schichten der [korrupten – Einfügung C.K.] Militärregierung“²⁷⁰ einer eroberten Provinz „burlesk-satirisch“²⁷¹ gezeichnet wird.

Der reale, politische Hintergrund bezüglich der eroberten Provinz ist wiederum das von deutschen Truppen besetzte Belgien, einem Land, in dem es zu starken „Übergriffen“²⁷² und „unangemessenen Gewaltakten gegen angebliche Frantireurs gekommen“²⁷³ war. „Am schlimmsten war die Erschießung von sechshundert Zivilisten in Dinant am 23. August, als Antwort auf angebliche, nie nachgewiesene Guerilla-Aktionen gegen die deutschen Truppen.“²⁷⁴ Das offensive Verhalten der Deutschen gegenüber der friedlichen belgischen Zivilbevölkerung bildete die Anfänge des Ersten Weltkrieges. Nach der Besetzung des Nachbarlandes zogen sie weiter nach Frankreich. Benn war selber – wie bereits ausgeführt – nachdem er an der Eroberung Antwerpens teilgenommen hatte, in Brüssel stationiert.

In einem Wohlfahrtsbüro des Gouvernements der eroberten Provinz versammeln sich um den Geheimrat Prof. Dr. med. Paschen neben Offizieren, Geistlichen und Ordonnanzen, der Oberarzt Dr. Olf, als weitere Mediziner Dr. Dunker, Prof. Dr. Kotschnüffel und diverse andere Figuren. Fokussiert sich die Korruption im Besonderen auf die Strategien des Geheimrats, so bildet den Gegenpol Dr. Olf. In sieben dramatischen Szenen wird die deutsche Militärregierung als moralisch haltlos und heuchlerisch dargestellt. Die einzig humane Instanz verkörpert der Künstlertyp Olf, der bezeichnenderweise am Ende, in der siebten Szene, in den „Irrenanstalten“²⁷⁵ interniert wird und nicht, um mit den Worten Riezlers zu sprechen, auf der „sausenden Lawine obenbleib[t]“.²⁷⁶

²⁶⁹G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

²⁷⁰F.W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 26.

²⁷¹Ebd.

²⁷²W.J. Mommsen: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870-1918, sh. Anmerkung 48, hier: S. 120.

²⁷³Ebd.

²⁷⁴Ebd.

²⁷⁵G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5, hier: S. 41.

²⁷⁶K. Riezler: Tagebuch v. 24.1.1918, in: K. Riezler (= J.J. Ruedorffer): Tagebücher. Aufsätze. Dokumente., sh. Anmerkung 268, hier: S. 456.

Formal betrachtet handelt es sich bei den aneinander gereihten Szenen nicht um ein Drama im strengeren Sinne; geschweige denn etwa um ein „Drama der geschlossenen Form“,²⁷⁷ welches sich an einem klassischen Dramenschema orientierte mit dem Aufbau: Exposition, Klimax/Wendepunkt, retardierendes Moment, happy ending/Katastrophe. Zudem fehlt eine Handlung, welche das Geschehen vorwärts trieb; stattdessen wird in allen Szenen und Dialogen die deutsche Militärregierung unter satirischem Blickwinkel beleuchtet. Die Dialoge finden in der Arbeitsstube Paschens statt, welche ein Balkonzimmer ist, an das sich weitere Räumlichkeiten anschließen.

Ohne dass die konkrete politische und militärische Lage als Hintergrundinformation skizziert würde, geht die erste Szene in medias res. Olf spricht ungeschminkt von „Schiebergeschmeiß“²⁷⁸ und „Blutsommerland“,²⁷⁹ wobei er direkt auf Korruption und Greuelthaten der Deutschen anspielt. Paschen, der sich selbst charakterisiert als „übrigens ich, von wegen fünfundfünfzig! Rüstiger Vierziger, Mann aus dem Volke – Ackerkrume – Erdgeruch“²⁸⁰ greift mit seiner betonten Volksnähe und Heimatverbundenheit eines der Wahrzeichen deutscher Gesinnung auf. Werbewirksam orientiert, zitiert Paschen Floskeln gängiger Kriegspropaganda, wenn er bezüglich der Eröffnung einer deutschen Strumpffabrik von einem „Abschnitt von epochaler Bedeutung, Etappensieg, gewonnene Schlacht, eine Kulturtat allerersten Ranges“²⁸¹ spricht. Die Eigenart, Vokabular aus dem militärischen Bereich wie Sieg und Schlacht im selben Atemzug mit einer „Kulturtat“²⁸² zu nennen, verweist auf eine Konnotation, welche im Bewusstsein vieler Deutscher herrschte.

Von verschiedenen Kriegsbefürwortern wurde die deutsche (höhere) Kultur der westlichen (niedereren) Zivilisation gegenübergestellt. In metaphysisch übersetzter Sprache der Kriegsredner heißt es zum Beispiel, dass die geistige deutsche Kultur angegriffen werde von einem „dunklen vulkanischen Untergrund menschlicher Torheiten und Leidenschaften, verworrener und

²⁷⁷Vgl. V. Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1962².

²⁷⁸G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5, hier: S. 29.

²⁷⁹Ebd.

²⁸⁰Ebd.: S. 30.

²⁸¹Ebd.: S. 29/30.

²⁸²Ebd.: S. 30.

schwer zu schlichtender Interessenkonflikte, tierisch-animalischer Wildheit“.²⁸³ Implizit gingen viele von der Superiorität der Deutschen aus, einem Volk, das zur Weltherrschaft berechtigt sei und das den ‚untergeordneten‘ Nachbarstaaten die Kultur brächte. So meinte Friedrich von Bernhardi bereits 1912, dass die Deutschen einen Präventivkrieg führen müssten, um die Weltgeltung der deutschen Kultur im kommenden Zeitalter der Weltreiche zu erzielen.²⁸⁴ Letztlich handelt „Etappe“²⁸⁵ unter anderem davon, wie die deutsche Militärregierung die „blutgrauen Leichenschädel“,²⁸⁶ die „zersplitterten Visagen“,²⁸⁷ die „Schreie“²⁸⁸ und den „Mord“²⁸⁹ [Dr. Olf] vor der Bevölkerung als gerechtfertigt darstellen können.

So stellt zum Beispiel in der zweiten Szene Herr Mabuse in Stichworten einen Vortrag oder auch einen Zeitungsartikel vor. Dieser ist nach dem Motto gestaltet, dass das „dauernde Siechtum“²⁹⁰ im Dienste eines „großartige[n] Aufschwung[s]“²⁹¹ stehe. Paschen, der die finanziellen Interessen des Wohlfahrtsbüros im Auge hat, reagiert mit den Worten:

„Sehn Sie, so! Schule Paschen! Mandelmilch! Wimmern muß die Bande! Gemüt, Gemüt, daß Geld fließt. Lehrstühle, Fabriken, ganze Industriegelände müssen sie hinzaubern... wie? --? Sagten Sie was ...? Mensch, markieren Sie doch kein Profil! Abgeklärte Persönlichkeiten! Die Natur hat kein Interesse an Individualitäten. Bedienen Sie den Sexus, das ist das gottgefälligste Metier.“²⁹²

Die dritte Szene setzt mit dem Thema Säugling ein. Kotschnüffel – sprechender Name – erzählt von seiner Erfindung: den Lutschtropfen „in Form einer Eichel: Germanenwälder, strotzende Urkraft, dabei hinsichtlich von Ausführung und Material hochrepräsentabel!“²⁹³ In dieser grotesken Äußerung

²⁸³E. Troeltsch: Nach Erklärung der Mobilmachung. Rede, gehalten bei der von der Stadt und der Universität einberufenen vaterländischen Versammlung am 2.8.1914, Heidelberg 1914, S. 4.

²⁸⁴Vgl. W. J. Mommsen: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870-1918, sh. Anmerkung 48, hier: S. 115.

In der Schrift Friedrich von Bernhardis „Vom heutigen Kriege, 2. Bde., Berlin 1912“ finden sich bereits in der Einleitung Kapitelüberschriften wie zum Beispiel: Gefährdete politische Lage Deutschlands, Bedeutung der militärischen Macht Deutschlands, Notwendigkeit, die geistige Überlegenheit auf dem Gebiet der Kriegskunst zu behaupten, etc.

²⁸⁵G.Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

²⁸⁶Ebd.: S. 30.

²⁸⁷Ebd.

²⁸⁸Ebd.

²⁸⁹Ebd.

²⁹⁰Ebd.: S. 31.

²⁹¹Ebd.

²⁹²Ebd.

²⁹³Ebd.: S. 32.

findet sich ein vitales Element, das sich mit technisiertem Standard verbindet. Die Berufung auf die Germanen im Sinne ‚Lebe deutsch‘ war verbreitet und zudem war der Stolz auf die starke Technisierung der Deutschen sprichwörtlich.

Im Folgenden spielt Kotschnüffel auf die sogenannte ‚Flamenpolitik‘ in Belgien an und meint, dass sich das Wohlfahrtsbüro eine Zeitlang geradezu missionarisch gesinnt geben müsse, damit es schließlich Forderungen an die Eroberten stellen könne.

„Diese taktische Orientierung der Deutschen bestand darin, die Autonomiebestrebungen der Flamen, die zu dieser Zeit die schlecht behandelte Mehrheit Belgiens bildeten, zu unterstützen, was viele flämische Intellektuelle in Verlegenheit brachte.“²⁹⁴

Die Vorstellungen Kotschnüffels kommentiert Olf mit folgenden Worten und verweist hierbei zugleich auf die Taten der Deutschen in dem von ihnen okkupierten Nachbarland.

„[E]in Schwein von robuster Geschlossenheit, aber ein neues Heer verrecken lassen, damit diese Art Säue an den Marmor pißt und den Tempel zu Ställen vermistet für sich und ihre Brut, das Gesabber ihrer Scham...?“²⁹⁵

Mit dem „[Pissen] an den Marmor und den Tempel“²⁹⁶ spielt Olf auf „die Zerstörung unersetzlicher Kulturdenkmäler, unter anderem der Bibliothek von Löwen und der Kathedrale von Reims“²⁹⁷ zu Beginn des Weltkrieges an. Nach einer weiteren Schimpfkanonade Olf's kommt er auf „[d]ie ganze geistige Geschlossenheit jeweils einer Epoche“²⁹⁸ zu sprechen. Er sieht diese als Arzt reduziert auf „drei, vier überwertige Begriffe, um die das Gefühl sich faltet: – Wahnsysteme – Hirnwindungswiesen“.²⁹⁹ Die Entmythologisierung der Welt durch eine materialistisch orientierte Zeit sowie die rasanten technischen Fortschritte und medizinischen Errungenschaften im 19. Jahrhundert lassen Olf verzweifeln. Er betrachtet den Menschen als entzaubert und als reduziert auf organische Vorgänge des Gehirns, welche er in medizinische Begriffe wie Krankheitsbilder – „Wahnsysteme“³⁰⁰ oder poetische Umschreibungen –

²⁹⁴H. Roland: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918, sh. Anmerkung 8, hier: S. 21.

²⁹⁵G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5, hier: S. 32/33.

²⁹⁶Ebd.

²⁹⁷W.J. Mommsen: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870-1918, sh. Anmerkung 48, hier: S.119.

²⁹⁸G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5, hier: S. 33.

²⁹⁹Ebd.

³⁰⁰Ebd.

„Hirnwindungswiesen“³⁰¹ – zu kleiden sucht.

Olf's Denken, der Kultur im Sinne von Humanismus und Bildung vermisst, wird der Skrupellosigkeit und Heuchelei Paschens, Kotschnüffels und anderer gegenübergestellt. Diese sind durch eine wirtschaftsorientierte und im negativsten Sinne kapitalistische Denkweise gekennzeichnet.

Paschen: Menschenskind, die Konjunktur steht auf Nächstenliebe, sei'n Sie doch nicht so rossig -- Wer macht hier neues Vaterland, Sie oder ich? (*Schlägt mit der Faust auf.*) Ich!³⁰²

Die Inbesitznahme der eroberten Provinz verweist auf eine imperialistische Denkweise. Bezüglich der Errichtung eines Herrschaftsverhältnisses in Übersee wurde pseudohuman von kultur-zivilisatorischen und religiösen Beweggründen gesprochen in dem Sinne, dass den unterentwickelten Völkern des Erdballs die Segnungen der europäischen Zivilisation gebracht würden. Zwar handelt es sich im Zusammenhang mit „Etappe“³⁰³ um ein okkupiertes Terrain im Ersten Weltkrieg und nicht explizit um Kolonialpolitik, dennoch liegt eine vergleichbare Denkweise zugrunde. Das deutsche Überlegenheitsgefühl, welches unter anderem auf der Überzeugung basierte, ein Volk geistiger Reichtümer zu sein, wird in „Etappe“³⁰⁴ lächerlich gemacht. Olf sieht das Deutsche Reich als das „verkommenste aller moralischen Systeme“³⁰⁵ wobei er die Skrupellosigkeit der Herrschenden an den Pranger stellt.

„Wie kommt das Land, das von den Wunden seiner Jugend lebt und durch die zerschossenen Lungen seiner Knaben atmet, dazu, mit dem Hotelbau Ihrer geistigen Persönlichkeit das verkommenste aller moralischen Systeme in dieses von uns eroberte Reich zu überpflanzen, in diese Stadt, deren Steine noch warm sind vom Blut der Knaben, die Sie bespeien würden?“³⁰⁶

Dem Geschichtsinteressierten stellt sich die Frage, wie sich die Herrschenden ihren Landsleuten gegenüber verhielten? Die Zusammenhänge sind komplex, und die Rolle Wilhelm II. ist sowohl im Jahr 1915 als auch bezüglich des gesamten Kriegsverlaufs folgendermaßen zu charakterisieren:

„Wilhelm II war im Verlauf des Krieges immer mehr in die Abhängigkeit jener Kreise der herrschenden Klassen geraten, die das Schicksal des deutschen Volkes skrupellos aufs Spiel gesetzt hatten [...] Durch eine wahnwitzige

³⁰¹Ebd.

³⁰²Ebd.: S. 34.

³⁰³G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

³⁰⁴Ebd.

³⁰⁵Ebd.: S. 35.

³⁰⁶Ebd.

Kriegszielpolitik, die aus seinen Weltmachtträumen erwuchs und die den maßlosen Expansions- und Profitbestrebungen der abenteuerlichsten Teile der Großbourgeoisie und des Junkertums entsprach, durch die Inthronisierung Hindenburgs und Ludendorffs als Führer der OHL [Oberste Heeresleitung – Einfügung C.K.] und durch die Entscheidung für den uneingeschränkten U-Boot-Krieg wurde er zum Friedenshindernis und zum Mitverantwortlichen für die zahllosen Opfer jenes bis dahin grausamsten Krieges in der Menschheitsgeschichte.“³⁰⁷

In der fünften Szene nennt Wildungen als ein Ziel des Krieges die „Verstaatlichung der völkischen Geistigkeit“.³⁰⁸ Und er fährt fort:

„Kommission bei der Geburt, Ausmerzung des Untauglichen, beamteter Ausschuß zur Prüfung welcher Art Schule, später welcher Beruf, Tailorsystem des Psychischen – ein Ziel, aufs innigste zu wünschen!“³⁰⁹

Der Wunsch nach Kontrolle, Beherrschbarkeit, Berechenbarkeit in einem grotesk-totalitären Staat – nach dem Ausschalten der Schicksalskomponente und des Zufalls – tritt bei Herzog Wildungen Vision deutlich zutage. Dieser Vision entspricht ein Signum der Moderne, in welcher der „Prozess der Rationalisierung der Lebenswelt“³¹⁰ durch die Errungenschaften der modernen Wissenschaft angetrieben wird. Den Hintergrund zur „Ausmerzung des Untauglichen“³¹¹ bilden in verzerrter Form die Erkenntnisse Darwins. Kotschnüffel greift den Gedankengang Wildungen auf und fordert sodann ein Paradox: Die „Freiheiten des Volkes“³¹² müssten in „sozialhygienischer Hinsicht“³¹³ gestaltet werden. Er stellt dieser Ordnung „Wildnis“³¹⁴ und „mythische Verhältnisse“³¹⁵ gegenüber. Im Deutschen Reich hatte die staatliche Sozialpolitik in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts mit der Einführung der Krankenversicherung, der Unfallversicherung und der Alters- und Invaliditätsversicherung eingesetzt.³¹⁶ Da mit dieser Etablierung auch Restriktionen einhergingen, ist der Sarkasmus für den Leser kaum zu überhören, wenn von den „Freiheiten des Volkes“³¹⁷ die Rede ist.

³⁰⁷W. Gutsche: Wilhelm II, sh. Anmerkung 47, hier: S. 185.

³⁰⁸G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5, hier: S. 36.

³⁰⁹Ebd.

³¹⁰W. J. Mommsen: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870-1918, sh. Anmerkung 48, hier: S. 82.

³¹¹G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5, hier: S. 36.

³¹²Ebd.

³¹³Ebd.

³¹⁴Ebd.

³¹⁵Ebd.

³¹⁶Vgl. K. E. Born: Von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg, sh. Anmerkung 46, hier: S. 147.

³¹⁷G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5, S. 36.

Olf kritisiert die groteske Kulturmission Wildungens, Kotschnüffels und Vichys und charakterisiert Geheimrat Paschen in der sechsten Szene mit den treffenden Worten:

„[A]ber Sie als Mann, für sich selbst die ausschließlich dekorative Bedeutung der Ethik glanzvoll repräsentierend, propagieren die Gesinnung, den inhaltlichen Wert.“³¹⁸

Den Schein des „inhaltlichen Wert[s]“³¹⁹ als „dekorative Bedeutung“³²⁰ entlarvend, folgt Olf's Traum von einer „Männer-Menschheit“³²¹ als Verkörperung des geistigen Prinzips, die „nur noch in Formen denkt, tangential, funktionell, mit ausgehöhltem Begriff und abgelassenem Wort“.³²² Die Form wird im späteren Werk noch ein Schlüsselbegriff Benns, wenn es um die Formgebung des Künstlers in seinem Werk geht oder um die Form im nationalsozialistischen Staat. In „Etappe“,³²³ in der die Heuchelei der Militärregierung thematisiert wird, beinhaltet die Vision Olf's einer „ausgehöhlte[n]“³²⁴ Form ein anzustrebendes Ideal der Klarheit im Denken und Empfinden.

Paschen macht sich lustig über Olf's Traum, stellt seine Männlichkeit in Frage und meint zudem: „Fünfhundert Millionen Menschheit säubert sich im Krieg, und Sie Schnösel –“.³²⁵ Ein Topos der Kriegspropaganda war die Vorstellung einer Läuterung durch die Erfahrung der Ganzheit der Individuen im Kriegsgeschehen nach dem Erlebnis der Aufsplitterung in Kleinstaaten. So lautet der Titel einer Kriegsrede Rudolf Euckens³²⁶: Die sittlichen Kräfte des Krieges.³²⁷ Diesen Topos der reinigenden Kraft greift Paschen hier offensichtlich auf. Die Inhumanität Paschens registrierend, spottet Olf der Materialisierung der Seele als eine „Komponente aus Luftdruck und Peristaltik“³²⁸ und stellt ebenso den Kampf der Soldaten für den ‚heiligen

³¹⁸Ebd.: S. 38.

³¹⁹Ebd.

³²⁰Ebd.

³²¹Ebd.: S. 38/39.

³²²Ebd.

³²³G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

³²⁴Ebd.: S. 38.

³²⁵Ebd.: S. 39.

³²⁶Rudolf Eucken (1846-1926) war „der repräsentativste Philosoph des Kaiserreichs“ [K. Flasch: Die geistige Mobilmachung, sh. Anmerkung 49, hier: S. 16].

³²⁷R. Eucken: Die sittlichen Kräfte des Krieges, Leipzig 1914.

³²⁸G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5, hier: S. 39.

Krieg‘ – „ergriffen bis zur Wehmut von ihrem aufrechten Gang“³²⁹ – an den Pranger. Die „Himmelfahrt des Kotes in die Erde“³³⁰ als „letzte Transzendenz“³³¹ beschreibend, wird der menschenverachtende Irrsinn des Krieges deutlich.

Nachdem zu Beginn der letzten, siebten Szene im Dialog zwischen Paschen, Kotschnüffel, Wildungen in Gegenwart der „Exzellenz“³³² kein weiterer nennenswerter neuer Aspekt auftaucht, folgt der zweite Traum Olf's:

Olf: Ich sehe den Zug der Welt sich teilen vor einem Haus, unumstellt von allen Zwecken und sich niederlegen um eine Halle, vor der nie verging das südliche Meer...

Paschen: Exzellenz, er ist krank. Heute morgen schon fieberte er sehr...

Olf: Darin Jagden von Faunen, erlöst zu ihren Leibern, lachende Gebilde mit soviel Glücken zwischen Trauben und Frau'n; Leiber, schön rauschend um ihre Scham; Anemonenwälder der Liebe; Schlachten zwischen Heeren berstender Gebärden; ein Urwald aus Daseinen, vergöttert zur Form und gespannt gehalten von einem unversieglichen Blut -- Wollt Ihr noch immer kaltes Land erobern?³³³

Ein „vitalistischer Irrationalismus und Sensualismus“³³⁴ spricht aus diesen Worten Olf's, der sich dem pragmatischen Nützlichkeitsdenken entzieht und sich dem „südliche[n] Meer“³³⁵ gegenüber öffnet. Der Südkomplex bei Benn beinhaltet den Wunsch, sich von intellektueller Bewusstheit abzuwenden „bis zur Überhöhung oder bis zum Verlöschen im Außersich des Rausches und des Vergehens“.³³⁶ Auch in Olf's Traum findet sich wiederum der Gedanke der Transzendenz der Form, das heißt der Bündelung der irrationalen Elemente, die das Leben bedingen, zur Kunst. Paschen hält ihn für schwer krank und zu guter Letzt, provoziert durch die verlogene missionarische Gesinnung der Exzellenz, Paschens und Kotschnüffels, bricht Olf in einen Hassausbruch aus. Am Ende wird er in die „reorganisierten Irrenanstalten“³³⁷ abgeführt.

Wie die Analyse dieser „burlesk-satirisch[en]“³³⁸ Persiflage auf die deutsche

³²⁹Ebd.

³³⁰Ebd.

³³¹Ebd.

³³²Ebd.: S. 40.

³³³Ebd.

³³⁴F.W. Wodtke: Die Antike im Werk Gottfried Benns, Wiesbaden 1963, S. 23.

³³⁵G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5, hier: S. 40.

³³⁶G. Benn: Schöpferische Konfession, in: G. Schuster (Hrsg.), Gottfried Benn. Sämtliche Werke Bd. III, Prosa 1, Stuttgart 1987, S. 109.

³³⁷G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5, hier: S. 41.

³³⁸F.W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 26.

Militärregierung gezeigt hat, ist diese antithetisch aufgebaut. Der sensible, in menschlicher Hinsicht gebildete Olf wird der Korruption, Skrupellosigkeit und Inhumanität Paschens, Kotschnüffels und anderer gegenübergestellt. Charakteristika der Letzteren wie das deutsche Überlegenheitsgefühl, die Überschätzung der deutschen Kultur und die imperialistischen Züge werden in den sieben dramatischen Szenen unter anderem durch das Stilmittel der Groteske lächerlich gemacht. Äußerungen aus den großen, 1915 noch virulenten Kriegsreden wie der Gedanke der reinigenden Kraft des Krieges, der Beifall für das Heldentum sowie die Rede vom „großartige[n] Aufschwung“,³³⁹ welcher das „Siechtum“³⁴⁰ rechtfertigt, werden als heuchlerisch bezeichnet. Die geistige Mobilmachung im Ersten Weltkrieg oszillierte offensichtlich zwischen Volksbetörung/Kalkül und tatsächlicher Überzeugung. Der eingangs zitierte Riezler spricht in diesem Zusammenhang am 8. Mai 1917 von „der Psychose der Intellektuellen“.³⁴¹ Es mag an der Konfrontation mit den Realitäten des Krieges liegen, dass Benn in diesen dramatischen Szenen jedes Wort Paschens und seiner Befürworter der Verlogenheit anheim stellt.

Neben Kapitalismus, Industrialisierung, Technisierung und naturwissenschaftlichen Errungenschaften bildet den geistigen Hintergrund von „Etappe“³⁴² eine materialistische Epoche mit dem Wunsch nach Kontrolle des Individuums. Olf, der sich gegen all dies sowie gegen die Korruption Paschens und der anderen wendet, kann sich bezeichnenderweise nicht durchsetzen. Vielleicht aus kompensatorischen Gründen flieht er in sensualistische, künstlerische Träume, die ihre Kompensation in einer Transzendenz der Form suchen; diese Träume werden von seiner Umgebung als krankhaft gewertet. Seinem Ekel vor den Machenschaften des Geheimrats, seiner Ärztekollegen und anderer wird prinzipiell Unverständnis entgegengesetzt. Trotz Olf's Anklage bleibt ihm jegliche Einflussnahme in menschlicher sowie politischer Hinsicht verwehrt.

„Etappe“³⁴³ umfasst nun mehrere dramatische Szenen, ist insofern Kunst und infolgedessen von der persönlichen Situation des Autors deutlich zu

³³⁹G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5, hier: S. 31.

³⁴⁰Ebd.

³⁴¹K. Riezler: Tagebuch 8.5.1917, sh. Anmerkung 268, hier: S. 431.

³⁴²G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

³⁴³Ebd.

unterscheiden. Wie äußerte sich Benn gegenüber dem Ehepaar Sternheim zum Krieg?

Er vertrat den Standpunkt des deutschen Militärs, er war der sachliche Arzt, der fatalistisch jede Möglichkeit der Kommunikation mit den Gegnern als aussichtslos bewertete. Es stellt sich dem Leser die Frage, welche Möglichkeit der Einwirkung auf das Kriegsgeschehen hatte der Oberarzt Benn in Brüssel? Die Antwort lautet: Wie Millionen andere machte er die Erfahrung von Ohnmacht und erfuhr den Krieg als Automatismus, der nur leidend zu ertragen war und in den sich der Einzelne einzufügen hatte. Diese Haltung wurde unterstützt durch die Matrix der wilhelminischen Gesellschaft, die auch Benn prägte.

Rückblickend beschrieb Benn in einem Brief an den Importkaufmann Dr. Oelze seine Naivität 1915:

„Zum Wiegenfest eine drollige Gabe, ein verschollenes Werk. April 1915 in Brüssel; recht direkt u. grob. Sandte es damals zusammen mit der Novelle die ‚Reise‘ an Schickele, der in der Schweiz die ‚Weissen Blätter‘ herausgab. Die ‚Reise‘ kam an. Die ‚Etappe‘ nicht. Sicher bei der Grenzbriefkontrolle angehalten. Dass man mich nicht herausgeholt u. erschossen hat, ist mir heute schleierhaft. Wie naiv muss ich gewesen sein!“³⁴⁴

Sicherlich hat Benn im künstlerischen Sinn häufig wesentlich subtiler gearbeitet, als es in „Etappe“³⁴⁵ der Fall ist. Dennoch sollte hervorgehoben werden, dass „Etappe“³⁴⁶ Emotionen und Zweifel einer Kriegsgeneration in Belgien skizziert.

Wie ist nun die tatsächliche Meinung Benns zum Ersten Weltkrieg einzuschätzen? Auf konkrete Ereignisse bezogen wären die Geschehnisse in Dinant zu erwähnen, die Erschießung von 600 Zivilisten durch die Deutschen, welche Benn einerseits im Gespräch mit den Sternheims guthieß und welche er andererseits in „Etappe“³⁴⁷ als allgemeine Grausamkeiten an den Pranger stellte. Es ist ein deutlicher Widerspruch zu konstatieren. Als widersprüchlich und undurch-schaubar erschien er schon seinen Zeitgenossen wie Thea Sternheim. „Kommt der Dr. Benn. Sitzt eine Weile mit uns auf der Terrasse. Trinkt Tee. Geht zeitig. Was er denkt, so politisch literarisch oder menschlich,

³⁴⁴G. Benn: Brief an F.W. Oelze v. 2.1.1936, in: H. Steinhagen u.a. (Hrsg.), Gottfried Benn, sh. Anmerkung 35, hier: S. 94.

³⁴⁵G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

³⁴⁶Ebd.

³⁴⁷Ebd.

wird mir immer noch nicht klar!“³⁴⁸ H. Roland wertet „Etappe“³⁴⁹ als eine „vorübergehende Eruption und Revolte“,³⁵⁰ die als solche nicht sonderlich ernst zu nehmen sei, da Benn nicht eine grundsätzlich pazifistische Haltung einnahm.

Letztlich bleibt zu konstatieren: War im Jahr 1910, als Benn das „Gespräch“³⁵¹ zwischen den zwei Freunden Gert und Thom über die naturwissenschaftliche Basis der Poesie schrieb, der wilhelminische Bürger in einem starken, nach Weltherrschaft strebenden Deutschen Reich noch so frei, sich für die Geheimnisse des Lebens zu interessieren, so herrschte fünf Jahre später ein verheerender Krieg, welcher den Einzelnen determinierte. Was blieb, war nicht ein Aufbegehren, sondern die Deutschen bewiesen – nicht zuletzt aufgrund gesellschaftlicher Strukturen – ein enormes Durchhaltevermögen. Frei war allein – trotz Grenzbriefkontrolle und anderer regulierender Maßnahmen – die Kunst und das innere Leben.

2.4. Zwischenfazit I

Die Analyse der politischen Haltung Benns und Beckmanns zum Ersten Weltkrieg ergibt bei allen Divergenzen zunächst eine grundsätzliche Gemeinsamkeit: Beide sahen den Krieg als eine unabänderliche Tatsache, welche ihr Leben determinierte. Sowohl der Arzt und Schriftsteller Benn als auch der Maler Beckmann übten keinerlei politischen Einfluss aus, sondern mussten sich mit den Gegebenheiten arrangieren. Einflusslos wie sie waren, übernahm für beide die Kunst eine ausgleichende Funktion. Beckmann gab die Malerei ein Gefühl von Ruhe und Sicherheit; Benn entwickelte in der Figur des Dr. Olf in „Etappe“³⁵² einen Sensualismus, welcher dem nicht geschätzten und übergangenen Dr. Olf vielleicht als Kompensation diente. Zwar ist Dr. Olf eine literarische Schöpfung Benns, dennoch basierte die anklagende Wucht der

³⁴⁸T. Sternheim, 21.5.1917, in: T. Sternheim, Tagebuch. Manuskript. Deutsches Literaturarchiv Marbach, wiederabgedruckt in: H. Roland: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918, sh. Anmerkung 8, hier: S. 61.

³⁴⁹G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

³⁵⁰H. Roland: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918, sh. Anmerkung 8, hier: S. 250.

³⁵¹G. Benn: Gespräch, sh. Anmerkung 253.

³⁵²G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

grotesken „Etappe“³⁵³ gegenüber der deutschen Militärregierung in Belgien auf realen Hintergründen und Slogans der gängigen Propaganda: Da ist die Konnotation von Sieg und Schlacht mit der Kulturtat zu nennen, das deutsche Überlegenheitsgefühl, die imperialistische Denkweise, der Stolz auf die Technik, die Skrupellosigkeit der Herrschenden und der Glaube an eine Läuterung durch die Kriegserfahrung. Benn formulierte eine vehemente Anklage, die von der Literatur als eine vorübergehende Revolte bewertet wird, da sie keinerlei Konsequenzen im Sinne einer pazifistischen Denkweise auf das Leben Benns ausübte. Stattdessen stellte er sich gegenüber dem Ehepaar Sternheim auf die Seite des deutschen Militärs und betrachtete die Kommunikation mit den Gegnern als aussichtslos. Dieses grundsätzliche Ohnmachtsgefühl teilte er mit Beckmann. Beide versuchten, ihre Einstellung zu dem Unabänderlichen zu finden:

Beckmann stand – inspiriert von Nietzsches „Also sprach Zarathustra“³⁵⁴ – dem Krieg fasziniert gegenüber und zeigte einen regelrechten Genuss an den optischen und akustischen Eindrücken. Eine ‚Faszination des Grauens‘ brach bei ihm hervor, welche in christlichen Emblemen ihren Niederschlag fand.

Benn hingegen blendete den Krieg sowie seine eigene aktive Teilnahme an der Eroberung Antwerpens aus seinem schriftstellerischen Werk weitgehend aus. Allein „Etappe“³⁵⁵ enthüllt eine vehemente und überraschende Anklage.

Von der spezifisch ostelbischen Mentalität geprägt, in der noch eine strenge ‚Kastenordnung‘ herrschte und die Matrix der wilhelminischen Gesellschaft – dem Obrigkeitsstaat und der Untertanenmentalität – in extremer Form zum Tragen kam, bewahrte Benn gegenüber dem Ehepaar Sternheim eine kaisertreue Haltung. Allein die Kunst galt ihm als Möglichkeit der geistigen Flexibilität und der Aussprache. So enthüllt „Etappe“³⁵⁶ Zweifel und Emotionen einer Kriegsgeneration in Belgien.

Während Benn die heroische Gesinnung der Deutschen in „Etappe“³⁵⁷ an den Pranger stellte, war Beckmann zu Beginn von der Bewegung seiner Generation mitgerissen: Seine anfängliche Bewunderung für Hindenburg war kein

³⁵³Ebd.

³⁵⁴F. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, sh. Anmerkung 204.

³⁵⁵G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

³⁵⁶Ebd.

³⁵⁷Ebd.

vereinzeltes Phänomen, und sein Stolz und Selbstbewußtsein als Deutscher waren nicht geheuchelt. Doch seine Euphorie wich – bereits im April 1915 – sarkastischen und ernüchterten Äußerungen. 1917 schien er – wie viele andere – kriegsmüde.

Beckmann behielt sich zum Krieg einen Künstlerstandpunkt vor, der eine Außenseiterrolle implizierte und der Politik ein weitgehendes Desinteresse zollte. Als Maler emanzipiert, war er auch während des Krieges künstlerisch tätig, zum Beispiel mit der Dekoration der Badeanstalt an der Front. Beckmann konnte seinen Lebensunterhalt als anerkannter und etablierter Maler zeit seines Lebens mit seiner künstlerischen Tätigkeit unterhalten, während Benns schriftstellerische Anerkennung erst nach 1945 eintrat und er sein ganzes Leben von seinem Arztberuf finanzieren musste. Den Status als Künstler hatte Benn insofern nie inne; die Kunst war ihm stets – auch während des Krieges – ein Ort des Abseits. Als Schriftsteller in den Jahren zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg kaum anerkannt, war er als Arzt bürgerlichen Zwängen und Anforderungen unterworfen, welche sicherlich seine Thesen zum „Doppelleben“³⁵⁸ mit begünstigten. Stets behielt er Rollenspiele bei, die ihn – wie auch die Äußerungen Thea Sternheims zeigen – zu einem undurchdringlichen Maskenträger stigmatisierten.

Nach einem erschütternden Fronterlebnis erlitt Beckmann einen Nervenzusammenbruch und wurde im Herbst 1915 nach Frankfurt am Main zur Rehabilitation entlassen. Auch Benn kehrte vor Kriegsende 1917 von Brüssel in seine Heimat nach Berlin zurück. Die Gründe für die frühzeitige Entlassung bleiben spekulativ.

Beide äußerten sich nicht zu den brisanten politischen Entwicklungen 1918/19 wie die Niederlage der Deutschen, die sogenannte ‚Novemberrevolution‘, den Versailler Vertrag und die beginnende Weimarer Republik. Beckmann nahm zwar an Versammlungen des Spartakusbundes teil, behielt sich aber einen unabhängigen Künstlerstandpunkt vor. Bietet sich als Schlussfolgerung weitgehendes politisches Desinteresse beider Künstler an, so sei diese Vermutung durch die Tatsache untermauert, dass bei Beckmann in reichhaltiger, bei Benn in spärlicher schriftlicher Korrespondenz ihre geistigen Interessen und ihr Privatleben thematisiert werden.

Auf naturwissenschaftlicher Basis aufbauend, forderte Benn 1910 unter Anerkennung der Geheimnisse des Lebens Sachlichkeit in der Kunst. Diese Prämisse war auch für seine Prosa „Wie Miss Cavell erschossen wurde“³⁵⁹ (1915/28) bezeichnend, wobei das Leben vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges mit einer brutalen, übergeordneten Macht gleichgestellt war. Die satirische Grotteske „Etappe“³⁶⁰ spiegelte eine Vielfalt von Emotionen wider, welche der Künstlertyp Dr. Olf zu einer Transzendenz der Form zu bündeln wünschte. Präzision und Nüchternheit waren die künstlerischen Prämissen Bennis, die er mit Beckmann teilte, der schon 1912 in „Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst“³⁶¹ und 1918 in „Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘“³⁶² (1918/20) den Ruf nach Sachlichkeit artikulierte.³⁶³ Die Bündelung irrationaler Elemente, die das Vorkriegs- und Kriegesleben determinierten zu Präzision und Form in der Kunst, war sowohl eine Prämisse Bennis als auch Beckmanns.

³⁵⁸G. Benn: Doppelleben, sh. Anmerkung 262.

³⁵⁹G. Benn: Wie Miss Cavell erschossen wurde, sh. Anmerkung 7.

³⁶⁰G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

³⁶¹M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11.

³⁶²M. Beckmann: Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘, sh. Anmerkung 15.

³⁶³Ebd.: S. 89.

3. *Einordnung in die expressionistische Bewegung*

„Eine Welt brach zusammen [...] Eine tausendjährige Kultur bricht zusammen. Es gibt keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, die nicht zersprengt worden wären. Kirchen sind Luftschlösser geworden. Überzeugungen, Vorurteile. Es gibt keine Perspektive mehr in der moralischen Welt. Oben ist unten, unten ist oben. Umwertung aller Werte fand statt. Das Christentum bekam einen Stoß. Die Prinzipien der Logik, des Zentrums, Einheit und Vernunft wurden als Postulate einer herrschsüchtigen Theologie durchschaut. Der Sinn der Welt schwand.“³⁶⁴
[Hugo Ball, Zürich 1917]

3.1. **Gottfried Benn**

3.1.1. **„Einleitung zu ‚Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts‘“**

Benn schrieb 1955 die „Einleitung zu ‚Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts‘.“³⁶⁵ Im Hinblick auf die kunsthistorische Debatte über die Berechtigung der sogenannten ‚Ismen‘ sei hervorgehoben, dass Benn die Bezeichnung Expressionismus „unkritisch in dem ihr seit vier Jahrzehnten zugewachsenen Sinn verwend[et]“,³⁶⁶ das heißt, er spricht von der künstlerischen Avantgarde in dem Jahrzehnt 1910-1920.

Benns Rückblick auf die expressionistische Generation bietet einen hervorragenden Ansatzpunkt, die Bewegung als Ganzes und Benn als spezifischen Bestandteil dieses Ganzen zu erfassen. Es soll im Folgenden deutlich unterschieden werden zwischen Benns persönlichen Prämissen und der allgemeinen „konstruktiven Unruhe in Europa“³⁶⁷ zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Allerdings beschränkt Benn diese auf einige ausgewählte Künstler „diese fünf bis sechs Maler und Bildhauer, diese fünf bis sechs Lyriker und Epiker, diese zwei bis drei Musiker“,³⁶⁸ welche im Laufe seiner Ausführungen zum Teil – einschließlich der Vorläufer des expressionistischen

³⁶⁴H. Ball: Kandinsky. Vortrag, gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7.4.1917, in: H.B. Schlichting (Hrsg.): Hugo Ball. Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften, Frankfurt/M. 1984, S. 41.

³⁶⁵G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10.

³⁶⁶Ebd.: S. 417.

³⁶⁷Ebd.: S. 415.

Stils – namentlich zitiert werden wie zum Beispiel in der Musik Richard Wagner, in der Literatur Friedrich Hölderlin, Carl Hauptmann, Hermann Conradi, James Joyce, Marcel Proust, Hans Henny Jahnn und in der Malerei Paul Cézanne, Vincent van Gogh und Eduard Munch.³⁶⁹

Es fällt auf, dass Benn seine persönlichen literarischen Bekanntschaften aus der Brüsseler Zeit 1914-1917 wie Carl Sternheim und Carl Einstein in die Namensnennung nicht einbezieht, obgleich er nachhaltig und nachweislich von beiden Schriftstellern geprägt war. Wie Rainer Rumbold in seiner Untersuchung zu „Gottfried Benn und der Expressionismus“³⁷⁰ (1982) und Hubert Roland zu „Die deutsche ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918“³⁷¹ (1999) feststellen, bildeten die drei ein Gespann aus eigenwilligen und eigenständigen Individualitäten, die mit ihrem Sprachskeptizismus eine Spitzenposition innerhalb des deutschen Expressionismus einnahmen.³⁷²

Benn erwähnt persönliche Beziehungen und literarische Verwandtschaften nicht und verleiht somit der expressionistischen Bewegung eine allgemeingültige Note. Es fällt ihm in dieser „Einleitung“³⁷³ zunächst schwer, den expressionistischen Stil zu definieren. Nach dem Studium vielfältiger Werke wie „F.J. Schneider, *Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart*; Paul Fechter, *Deutsche Literaturgeschichte*; H.E. Jacob, *Verse der Lebenden*“³⁷⁴ und anderen findet er keine definitive Antwort auf die Frage, wie

³⁶⁸Ebd.: S. 420.

³⁶⁹Vgl. Ebd.: S. 418.

³⁷⁰R. Rumold: Gottfried Benn und der Expressionismus. Provokation des Lesers. Absolute Dichtung, Königsstein/Ts. 1982.

³⁷¹H. Roland: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914 –1918, sh. Anmerkung 8.

³⁷²Die Kritik an der bürgerlichen Begriffsideologie und an der begrifflichen Sprache findet sich bei allen drei Schriftstellern. H. Roland verweist zum Beispiel auf Sternheims ‚Kampf der Metapher‘ und Clichés; diesem ‚Kampf‘ schloss sich Benn an. Beide Schriftsteller strebten eine elementare Sprache an, welche die Essenz der Welt widerspiegeln sollte. Sie betrachteten die Metapher „mehr als ein bloßes Stilmittel; sie wird zum ideologischen Verschleierungsinstrument, das die Gesellschaft in ihrer Erstarrung bewahrt“ [Ebd.: S. 226/227]. Diesbezüglich konstatiert auch R. Rumbold: „Sternheims insbesondere in der Komödie *Die Hose* (1909/10) dichterisch, dann in ‚Kampf der Metapher‘ (1917) und den späteren autobiographischen Essays zum Thema erhobene Problematik der bürgerlichen Begriffsideologie hat Benn stets fasziniert [...] Benn widmete auch Carl Einstein ein Gedicht, das 1925 entstandene ‚Meer und Wandersagen‘, in welchem auf den gemeinsamen Zweifel an der begrifflichen Sprache und mimetischer Darstellung angespielt wird [...]“ [R. Rumold: Gottfried Benn und der Expressionismus, sh. Anmerkung 370, hier: S. 50/51].

³⁷³G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10.

³⁷⁴Ebd.: S. 413.

der Expressionismus zu charakterisieren sei. Er verweist zunächst auf die Tatsache, dass der expressionistische Stil als Ausdruck eines Zeitgeists zu werten ist und als eine singuläre Erscheinung. Dennoch lässt er deutliche Bezüge zu anderen Epochen wie Barock oder auch Sturm und Drang gelten. Die Beziehung zu Letzterem skizziert er wie folgt:

„Ich würde eher sagen, daß sich im Verlauf einer Kulturperiode innere Lagen wiederholen, gleiche Ausdruckszwänge wieder hervortreten, die eine Weile erloschen waren – so wiederholte sich im Expressionismus zwar Sturm und Drang, aber ohne eine bewußte Beziehung auf Klopstock und Hölderlin.“³⁷⁵

Trotz Affinitäten zu Klopstock und Hölderlin sind diese demnach nicht von den Expressionisten bewusst rezipiert worden, sondern der Expressionismus ist als eine eigenständige Bewegung – eingebettet in einem spezifischen historischen Kontext – zu werten.

In Bezug auf internationale parallele Kunstströmungen verweist Benn auf den italienischen Futurismus, wobei das Manifest von Marinetti, welches im Februar 1909 im Pariser „Figaro“ erschien, Aspekte beinhaltet, welche „der deutsche Expressionismus unabhängig von Marinetti spontan und autochthon in seinen Produktionen zelebrierte“.³⁷⁶ Ob die deutsche Kunstbewegung 1910 als unabhängig von der internationalen Avantgarde betrachtet werden kann, wird zum Beispiel von Hansgeorg Schmidt-Bergmann untersucht, der konstatiert, dass „[r]ezeptionsgeschichtlich [...] mit der Anverwandlung des italienischen Futurismus [...] die ‚Kunstwende‘ auch in Deutschland unwiderruflich eingeleitet [wurde]“.³⁷⁷

Wie interaktiv die Beziehungen auch waren, Benn skizziert das Anliegen der Expressionisten in Deutschland nun mit folgenden Worten:

„Zunächst möchte ich darauf hinweisen, daß dieser Stil – der in anderen Ländern Futurismus, Kubismus, später Surrealismus genannt wurde, in Deutschland die Bezeichnung Expressionismus behaltend, vielfältig in seiner empirischen Abwandlung, einheitlich in seiner inneren Grundhaltung als Wirklichkeitszertrümmerung, als rücksichtsloses An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen bis dorthin, wo sie nicht mehr individuell und sensualistisch gefärbt, gefälscht, verweichlicht verwertbar in den psychologischen Prozeß verschoben werden können, sondern im akasalen Dauerschweigen des absoluten Ich der

³⁷⁵Ebd.: S. 415.

³⁷⁶Ebd.: S. 414.

³⁷⁷H. Schmidt-Bergmann: Futurismus und Expressionismus, sh. Anmerkung 52, hier: S. 473.

seltenen Berufung durch den schöpferischen Geist entgegensehen –, dieser Stil schon seine Vorankündigung im ganzen neunzehnten Jahrhundert hatte.“³⁷⁸

In diesem Zitat werden vielschichtige Aspekte des Expressionismus genannt. Die „Grundhaltung als Wirklichkeitszertrümmerung“³⁷⁹ wurzelte – wie Silvio Vietta und Hans Georg Kemper in ihrer Analyse des literarischen Expressionismus eingehend dargelegt haben – in vielgestaltigen Aspekten der Welt und ihrer Wahrnehmung, welche die Idee einer Erneuerung des Menschen hervorbrachte.

„[Diese lässt sich nicht – Einfügung C.K.] isolieren von der tiefgreifenden Erfahrung der Verunsicherung, ja Dissoziation des Ich, der Zerrissenheit der Objektwelt, der Verdinglichung und Entfremdung von Subjekt und Objekt, Erfahrungen, die ebenfalls und in dieser Radikalität literaturgeschichtlich zum ersten Male im Expressionismus zur Darstellung kommen.“³⁸⁰

Die Verunsicherung stand im kausalen Zusammenhang mit dem rapiden Wandel der gesellschaftlichen, sozialen und industriellen Wirklichkeit, der in den vorhergehenden Jahrzehnten stattgefunden hatte. Die vielfältigen Zusammenhänge sind komplex. Seit der Reichsgründung 1871 hatte die rapide fortschreitende Industrialisierung zu einer Entwicklung von Ballungszentren und Großstädten geführt.³⁸¹ In zunehmendem Maße bildete sich die Arbeiterschaft aus. Schwere soziale und politische Spannungen traten schon in der Ära Bismarck auf, der zum Beispiel mit dem sogenannten ‚Sozialistengesetz‘ auf die beginnenden Forderungen der Sozialdemokraten reagierte. Die Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit im Deutschen Reich, die mit der Entwicklung von einer dominant agrarischen zu einer industriellen Nation einhergingen, verhinderten nicht, dass die Deutschen auf wissenschaftlicher Ebene bis zum Ausbruch des Krieges im Jahr 1914 Weltgeltung erlangten. Insbesondere die Naturwissenschaften stellten

³⁷⁸G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 417.

³⁷⁹Ebd.

³⁸⁰S. Vietta u.a.: Expressionismus, sh. Anmerkung 52, hier: S. 21.

³⁸¹„Man muß sich ja vergegenwärtigen, daß in Deutschland die ökonomische Umwälzung von der dominant agrarischen zur industriellen Nation, die damit verbundene Konzentration in Industriezentren und Ballungen im großstädtischen Lebensraum mit einer gegenüber England und Frankreich großen Verzögerung einsetzt. Erst die Reichsgründung von 1871, das Ende der Kleinstaaterei, das neue nationalpolitische Selbstbewußtsein und die Reparationszahlungen Frankreichs geben der Wirtschaft Impulse, die dann allerdings zu einer rasanten, geradezu atemberaubenden Produktionssteigerung im industriellen Sektor führen“ [Ebd.: S. 35/36].

allerdings „die traditionelle Ordnung des Seienden mehr und mehr radikal in Frage“³⁸².

„Mit zunehmendem Wissensumfang und bei wachsender methodischer Differenzierung entwickelten und verselbständigten sich immer mehr Einzelwissenschaften, die teilweise den Kontakt miteinander verloren. Sie legitimierten sich als Einzelwissenschaften dadurch, daß sie einen kleinen und damit überschaubaren Teilbereich des Wissens bis in Einzelheiten hinein durchforschten und beherrschten. Damit gingen zunehmend übergreifende Sinn- und Wertkategorien verloren.“³⁸³

Dieser Verlust wurde auf dem Gebiet der Philosophie von Nietzsche initiiert, der seine Idee vom Nihilismus als Umkehrung der Werte in metaphysischer Obdachlosigkeit propagierte. Freud und Bergson entwickelten ihre Denkansätze zur Eigengesetzlichkeit psychischer Vorgänge. So resümiert auch Benn: „Andere weisen auf Bergsons Intuitionismus und Husserls Phänomenologie hin als innere Grundlage der konstruktiven Unruhe in Europa.“³⁸⁴

Außerdem brachte – wie bereits ausgeführt – die Matrix der wilhelminischen Gesellschaft einen Bürger hervor, der stark in Konventionen lebte. Schon Nietzsche stand dem sogenannten „Bildungsphilister“³⁸⁵ kritisch gegenüber sowie „de[m] verlogenen wilhelminischen Überbau, seiner Verdrängungs- und Rationalisierungsmechanismen [...]“³⁸⁶

„In einer Zeit, da die überkommenen Begriffe von Realität, Moral, Religion selbst wanken, hat er [der Bildungsphilister – Einfügung C.K.] sich in den sicher gewählten Ruinen dieser Normen häuslich eingerichtet. Das u.a. macht den Fassadencharakter seiner eigenen Existenz aus.“³⁸⁷

Die eingangs zitierte tiefgreifende Verunsicherung resultierte also aus einem komplexen Zusammenspiel ökonomischer und gesellschaftlicher Prozesse sowie wissenschaftlichen und philosophischen Erkenntnissen. Die Erfahrung der Ichdissoziation sowie die Entfremdung von Subjekt und Objekt sind nur einige Stichwörter, welche den Horizont des deutschen Intellektuellen zu Beginn des 20. Jahrhunderts skizzieren. Die forcierte Einheit eines nach Weltmacht strebenden Deutschen Reiches überspielte die allgemeine

³⁸²Ebd.: S. 263.

³⁸³Ebd.

³⁸⁴G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 415.

³⁸⁵S. Vietta u.a.: Expressionismus, sh. Anmerkung 52, hier: S. 178.

³⁸⁶Ebd.

³⁸⁷Ebd.

Unsicherheit, welche die Errungenschaften der Industrie, Wissenschaft und Philosophie mit sich brachten. Das Bedürfnis der Expressionisten nach „Wirklichkeitszertrümmerung“³⁸⁸ ist als Antwort auf diese tief greifenden Entwicklungen zu werten. Inspiriert von Nietzsche, Freud und Bergson entsprach dieses Bedürfnis einer psychologischen Unterwanderung der porös gewordenen wilhelminischen Realitäten – seien sie theologischer, philosophischer oder gesellschaftlicher Art. Zudem gab es ein Bedürfnis nach essentiellen Wahrheiten. Der ersatz-religiöse Zug ist nicht zu überhören, wenn Benn im Namen der von ihm geschätzten Expressionisten eine Transzendierung der Welt im „akausalen Dauerschweigen des absoluten Ich“³⁸⁹ sucht. Bezogen auf seine eigene Biographie hatte er selber, als evangelischer Pfarrerssohn, in Anlehnung an Nietzsches ‚Artistenevangelium‘ den Ausgleich transzendenter Bedürfnisse nicht in der Religion, sondern in der Kunst gefordert. Seine Ablehnung des „individuell und sensualistisch [G]efärbt[en], [G]efälscht[en], verweichlicht [V]erwertbare[n] in den psychologischen Prozeß [V]erschoben[en]“³⁹⁰ verweist auf seine überzeitliche, ahistorische Auffassung vom Menschen, bei welcher die Psychologie als unzulänglich für die Erfassung des Lebens gilt.. Die Abwertung sensualistischer Tendenzen kann zudem eine Kritik an Kunststilen beinhalten, die dem Expressionismus vorhergingen. Benn hatte selber in seinen lyrischen Anfängen mit diesen experimentiert. So in seinem Gedicht „Rauhreif“³⁹¹ aus dem Jahr 1910:

Rauhreif

Etwas aus den nebensatten
Lüften löste sich und wuchs
über Nacht als weißer Schatten
eng um Tanne, Baum und Buchs.

Und erglänzte wie das Weiche
Weiße, das aus Wolken fällt,
und erlöste stumm in bleiche
Schönheit eine dunkle Welt.

³⁸⁸G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 417.

³⁸⁹Ebd.

³⁹⁰Ebd.

³⁹¹G. Benn: Rauhreif, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Gedichte, Frankfurt/M. 1982, S. 20.

Benn setzte schon zwei Jahre später mit seiner berühmten „Morgue“ (Leichenschauhaus), dieser impressiven, weichen und symbolischen Form von Dichtung ein radikales Ende. Stattdessen leistete er dem sogenannten expressionistischen Stil Vorschub, deren Anfänge er selbst verklärte.³⁹² Er hatte in diesen Jahren Kontakt mit den Literatur- und Künstlerkreisen in Berlin aufgenommen, welche die revolutionäre Bewegung des Expressionismus trugen.³⁹³

Nachdem der Expressionismus und seine Entstehungsbedingungen skizziert wurden, erfolgt nun eine tiefer gehende Darstellung der einzelnen Aspekte.

Benn bezeichnet das Jahrzehnt 1910-1920 als eine „untergangsgeweihte Welt“³⁹⁴ und erwähnt in dieser „Einleitung“³⁹⁵ den Ersten Weltkrieg nur am Rande: „Stramm, Stadler, Lichtenstein, Marc, Macke, Rudi Stephan, Lotz, Engelke, Sorge fielen, Trakl wurde ein freiwilliges Opfer des Krieges“.³⁹⁶ Da der Krieg nur peripher genannt wird, empfindet Benn offensichtlich diese zurückliegenden Jahre aus viel weit reichenderen Gründen als apokalyptisch. So erfährt der Leser:

„[J]a, diese weiße Rasse lief von alleine: verarmt, aber maniakalisch; unterernährt, aber hochgestimmt; mit zwanzig Mark in der Hosentasche gewannen sie Distanz zu Sils Maria und Golgatha und kauften sich Formeln im Funktionsprozeß.“³⁹⁷

Benn verweist hier auf die Europäer und insbesondere auf die Deutschen. Diese vier Zeilen umschreiben den allgemeinen geistigen Zustand im Jahrzehnt 1910-1920 aus der Perspektive Benns.

³⁹²Benn äußerte sich selber zum Entstehen der „Morgue“ folgendermaßen: „Als ich die ‚Morgue‘ schrieb, mit der ich begann und die später in so vielen Sprachen übersetzt wurde, war es abends, ich wohnte im Nordwesten von Berlin und hatte im Moabiter Krankenhaus einen Sektionskurs gehabt. Es war ein Zyklus von 6 Gedichten, die alle in der gleichen Stunde aufstiegen, sich heraufwarfen, dawaren, vorher war nichts von ihnen da; als der Dämmerzustand endete, war ich leer, hungernd, taumelnd und stieg schwierig hervor aus dem großen Verfall“ [G. Benn: Lebensweg eines Intellektualisten. in: G. Schuster (Hrsg.): Gottfried Benn. Sämtliche Werke, Bd. IV, Prosa 2, Stuttgart 1989, S. 177/178].

³⁹³Vgl. F.W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 13.

³⁹⁴G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 420.

³⁹⁵Ebd.: S. 413-424.

³⁹⁶Ebd.: S. 422.

³⁹⁷Ebd.: S. 420.

Mit dem „Funktionsprozeß“³⁹⁸ meint er Systeme im Staat und in der Gesellschaft – seien sie zum Beispiel politischer oder ökonomischer Art – die sich verselbständigt hatten. So beklagt er die Desorientierung des Einzelnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Teil einer Maschinerie, in der „selbst die konkretesten Mächte wie Staat und Gesellschaft substantiell gar nicht mehr zu fassen [waren], immer nur der Betrieb an sich, immer nur der Prozeß als solcher“.³⁹⁹ Anstatt sich gegen das Bewusstsein von Entfremdung und Verdinglichung des Subjekts zur Wehr zu setzen, wurden – nach Benn – Prozesse, die den Anspruch erhoben, wissenschaftlich, rational und logisch zu sein, von dem Einzelnen bedient. Das Subjekt war funktionalisiert und fungierte als Teil in einem Uhrwerk, dessen Inneres es nicht kannte. Als konkretes Beispiel wäre die Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg zu nennen, die Millionen Menschen mobilisierte, welche die politischen Zusammenhänge nicht durchschauten. Zudem trat – nach Benn – an die Stelle von Transzendenz zum einen der Materialismus und zum anderen: „humanitäre, soziale oder pazifistische Makulaturen [...] eine Wirtschaft als solche, Sinn und Ziel waren imaginär, gestaltlos, ideologisch [...]“⁴⁰⁰

So waren die Deutschen in zweifacher Hinsicht „unterernährt“⁴⁰¹ und „verarmt“.⁴⁰² (1) Weite Kreise der Bevölkerung hatten vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges in finanziellem Wohlstand gelebt; im Krieg selbst aber kam es zu starken Lebensmittelrationierungen. (2) Auch der geistige Zustand der Deutschen 1910–1920 war durchaus kritisierbar, denn die wilhelminisch-bürgerliche Konzeption hatte – was die kulturelle Tradition betraf – an Boden verloren. Stattdessen wurde sie auf deutschnationale Konzepte reduziert. „Der einmal unter größter Gedankenanstrengung erarbeitete Freiheits- und Versöhnungsbegriff eines Friedrich Schiller geriet ihm so zur Harmonieschablone, mit der die Konflikte verkleistert wurden.“⁴⁰³ Die Substanzlosigkeit der deutschen Nationalgüter, die nicht kreativ weitergedacht wurden, waren schon Zielscheibe der Kritik bei Nietzsche. Und auch Benn kreidet den geistigen Zustand der Deutschen in der wilhelminischen Ära an,

³⁹⁸Ebd.

³⁹⁹Ebd.

⁴⁰⁰Ebd.

⁴⁰¹Ebd.

⁴⁰²Ebd.

wenn er die Substitute für ein sogenanntes ‚sinnvolles‘ Leben als Makulaturen entlarvt.

Einen Teilaspekt in diesem Gefüge bildeten die Wissenschaften, deren Erfolge bereits Erwähnung fanden. Was Benn diesen explizit vorwirft, zeigt die folgende Frage und die anklagende Antwort:

„Wer fragte denn sonst noch eigentlich nach dem Menschen? Etwa die Wissenschaft, diese monströse Wissenschaft, in der es nichts gab als unanschauliche Begriffe, künstliche abstrahierte Formeln, das Ganze eine im Goetheschen Sinne völlig sinnlose konstruierte Welt?“⁴⁰⁴

Goethe war lange Zeit ein Leitbild Benns. In seinen Augen steht Goethe bildhaft für die Einheit von Idee und Realität als harmonisch gedachte Totalität. Nach Goethes ‚Tod‘ kam es in den folgenden Jahrzehnten zu einer Zersplitterung dieser Harmonie, bei der – wie Benn meint – die Wissenschaften in ihrer aufklärerischen Funktion eine tragende Rolle spielten. Doch nicht nur den Vormarsch der Vernunft klagt Benn an, sondern seine Worte verweisen auch auf den Überdruß, den die Konfrontation mit „künstliche[n] abstrahierte[n] Formeln“⁴⁰⁵ hervorrief.

Das Verhältnis der literarischen Moderne zur Wissenschaft charakterisiert Walter Müller-Seidel treffend: „Die literarische Moderne [...] ist in dem Augenblick da, in dem sich die Literatur aus ihrer Umklammerung durch die Naturwissenschaft löst und sich von ihrer Herrschaft befreit.“⁴⁰⁶

Einen Zweig der Wissenschaften bildeten die Entdeckungen der Psychologie Freuds, welche sich in die „Zwangswelt des zwanzigsten Jahrhunderts“⁴⁰⁷ einordneten, „in seinen Zug, das Unbewußte bewußt zu machen, das Erlebnis nur noch als Wissenschaft, den Affekt als Erkenntnis, die Seele als Psychologie und die Liebe nur noch als Neurose zu begreifen“.⁴⁰⁸ Offensichtlich bedauert Benn hier – wie so viele andere – die Entzauberung des Menschen durch wissenschaftliche Erkenntnisse und führt zum 20. Jahrhundert weiter aus, dass

⁴⁰³S. Vietta u.a.: Expressionismus, sh. Anmerkung 52, hier: S. 177.

⁴⁰⁴G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 421.

⁴⁰⁵Ebd.

⁴⁰⁶W. Müller-Seidel: Wissenschaftskritik und literarische Moderne. Zur Problemlage im frühen Expressionismus, in: T. Anz u.a. (Hrsg.): Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart u.a. 1994, S. 22.

⁴⁰⁷G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 421.

in ihm „immer eindringlicher jenes ‚Es‘ bloß[ge]leg[t] [wurde], das noch bei Goethe, Wagner, Nietzsche gnädig bedeckt war mit Nacht und Grauen.“⁴⁰⁹

Das ‚Es‘ wird in Freuds Dreischema Es-Ich-Überich als unbewusste Triebansprüche luzid gemacht. Benn klagt über die Objektivierung des Gefühlslebens durch die Psychoanalyse, deren Ambition es ist, die Geheimnisse des Lebens zu lüften. Ihm scheint hierbei nicht das Konkurrenzverhältnis zwischen der Psychoanalyse Freuds und der literarischen Moderne bewusst zu sein, welche dieselben Interessen und Ziele miteinander verbanden: Die Suche nach der Wahrheit im Unbewußten.⁴¹⁰

Literaturgeschichtlich ging dem Expressionismus der Naturalismus voraus. Das Ausklingen der letzteren Periode fiel zeitlich mit dem Auftreten des Nietzschekults in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts zusammen.⁴¹¹ Charakteristisch für den Naturalismus war eine spezifische Wissenschaftsgläubigkeit und ein damit einhergehender Realitätsbegriff, der als positivistisch zu bezeichnen ist. Diese Wirklichkeitsauffassung im Sinne der Gültigkeit der Erkenntnis als das erfahrungsmäßig Gegebene fand ihren Niederschlag in der naturalistischen Kunst – minutiöse Genrezeichnungen sind nur ein Indiz hierfür. Benn äußert sich wie folgt:

„Ganz primitiv wäre es, diese Bewegung als Opposition gegen den vorangegangenen naturalistischen Stil zu sehen. Dieser naturalistische Stil war ihr vollkommen gleichgültig, aber die *W i r k l i c h k e i t*, diese sogenannte Wirklichkeit, die stieß ihr auf. Es gab sie ja gar nicht mehr, es gab nur noch ihre Fratzen. Wirklichkeit, das war ein kapitalistischer Begriff. Wirklichkeit, das waren Parzellen, Industrieprodukte, Hypothekeneintragung, alles, was mit Preisen ausgezeichnet werden konnte bei Zwischenverdienst.“⁴¹²

Benn kritisiert im Namen der expressionistischen Generation zum einen die wissenschaftsgläubige Realitätsauffassung der Naturalisten und zum anderen den pragmatischen Materialismus der Deutschen als Auswirkung der zunehmend kapitalistischen Zustände.

⁴⁰⁸Ebd.

⁴⁰⁹Ebd.

⁴¹⁰Vgl. T. Anz: Die Seele als Kriegsschauplatz – Psychoanalyse und literarische Moderne, sh. Anmerkung 52, hier: S. 496.

⁴¹¹In den letzten zehn Jahren seines Lebens war Nietzsche bereits zum „Mittelpunkt eines schaurigen Kultus“ geworden, den er in den Jahren des Siechtums nicht mehr genießen konnte [P. Volz: Nietzsches Krankheit, sh. Anmerkung 60, hier: S. 58].

⁴¹²G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 419.

Welchen Stellenwert – fragt sich der Rezipient – hat Nietzsche in Bezug auf die expressionistische Generation? Benn scheint den Philosophen primär als Künstler verehrt zu haben. Zwar verweist er auf Goethes *Faust* und auf Kleists *Penthesilea* als Werke, in denen „nicht ein Thema geschlossen vorgeführt [wird], sondern innere Erregungen, magische Verbindungszwänge rein transzendenter Art den Zusammenhang her[stellen]“, ⁴¹³ dennoch bezeichnet er als direkten Ahnen der expressionistischen Generation eben: Nietzsche.

„Sein inneres Wesen mit Worten zu zerreißen, der Drang sich auszudrücken, zu formulieren, zu blenden, zu funkeln auf jede Gefahr und ohne Rücksicht auf Ergebnisse, das Verlöschen des Inhalts zugunsten der Expression – das war ja seine Existenz.“⁴¹⁴

Aber auch – wie eingangs bereits zitiert – die Schriftsteller Hölderlin, Conrad, Joyce, Proust, Johann und die Maler Cézanne, van Gogh und Munch partizipierten in Benns Augen an der Prämisse einer Ausdruckskunst.

Liest der Rezipient diese Charakterisierung Benns des expressionistischen Stils, so fragt er sich, welcher Sinn und welche Bedeutung der Kunst im Jahrzehnt 1910-1920 zugeschrieben wurde. Und er erfährt:

„W i e i s t G e s t a l t u n g m ö g l i c h? Gestaltung, das war kein artistischer Begriff, sondern hieß: Was für ein Rätsel, was für ein Geheimnis, daß der Mensch Kunst macht, daß er der Kunst bedürftig ist, was für ein einziges Erlebnis innerhalb des europäischen Nihilismus!“⁴¹⁵

In einer modernen Welt, dominiert von Aufklärung, Wissenschaft und Ratio, bildete demnach die Kunst den Gegenpol, denn sie barg das Geheimnis des „besondere[n] Worterlebnis[ses]“, ⁴¹⁶ „die persönlichen Farbenglücke“⁴¹⁷ in sich. Zudem sei auf Nietzsches ‚Artistenevangelium‘ hingewiesen, welches propagierte, dass die Kunst die letzte metaphysische Tätigkeit innerhalb des abendländischen Untergangs sei.

„Die Kunst soll als Wall gegen die vernichtenden Tendenzen der Erkenntnis, als Ersatz der Religionen und der Metaphysik und als Schutz vor den zerstörerischen Konsequenzen der Wissenschaften und damit als Stelle des Göttlichen und des Transzendenten fungieren.“⁴¹⁸

⁴¹³Ebd.: S. 418.

⁴¹⁴Ebd.

⁴¹⁵Ebd.: S. 420.

⁴¹⁶Ebd.: S. 421.

⁴¹⁷Ebd.

⁴¹⁸E. Kuhn: Nihilismus, sh. Anmerkung 60, hier: S. 294.

Das Phänomen des Nihilismus ist nach Nietzsche breit gefächert und wird von ihm in sehr umfassendem Sinne verstanden. Grundsätzlich kann Folgendes festgehalten werden:

„Nietzsches sich von Ende 1872 an abzeichnende Umdeutung der traditionellen Auffassungen der Erkenntnis und der Erkenntnistheorie in die Perspektivenlehre der Affekte stellt insofern seine erste Ursprungsbestimmung der Erscheinung des Nihilismus dar, als diese Umbesetzung vom Illusorischwerden des überkommenen Wahrheitsbegriffs, d.h. von der Selbst-Zerstörung des höchsten Wertes der Wahrheit, ausgeht. Vom Sommer 1886 an zieht Nietzsche gegenüber der Erkenntnis und der Erkenntnistheorie die Moral und die Moralphilosophie als erste Ursprungsbestimmung des Phänomens des Nihilismus vor, die das Illusorischwerden der moralischen Welt-Interpretation, d.h. die Selbst-Zersetzung der moralischen Welt-Auslegung, auslösen.“⁴¹⁹

Nietzsche entlarvte demnach eine ethische Auslegung der Welt als „Illusorischwerden“⁴²⁰ und meinte den überkommenen Wahrheitsbegriff notwendigerweise der „Selbst-Zerstörung“⁴²¹ anheim stellen zu müssen. Von dieser Philosophie der Umkehrung der Werte waren viele Expressionisten berührt, so schreibt Benn: „[U]nd inmitten dieses grauvollen Chaos von Realitätszerfall und Wertverkehrung zwanghaft, gesetzlich und mit ernstesten Mitteln [rang der Expressionist] um ein neues Bild des Menschen.“⁴²²

Nach diesen Reflexionen zu der sinnstiftenden Aufgabe der Kunst sowie zu den historischen Entstehungsbedingungen des Expressionismus aus der zurückblickenden Perspektive Benns folgt nun seine Charakterisierung der künstlerischen Avantgarde in Antithese zu den Realitäten ihrer Zeit. Nach Benn kehrte sich der Expressionist von diesen ab.

„Er wandte sich seiner inneren Wirklichkeit zu, seinem Sein, seiner Biologie, seinem Aufbau, seinen Durchkreuzungen physiologischer und psychologischer Art, seiner Schöpfung, seinem Leuchten. Die Methode, dies zu erleben, sich dieses Besitzes zu vergewissern, war Steigerung seines Produktiven, etwas indisch, war Ekstase, eine bestimmte Art von innerem Rausch.“⁴²³

Das euphorische Glücksgefühl eines kreativ Schaffenden findet in diesen Worten Ausdruck. Es ist ein Spezifikum Benns, dass gerade er sich aufgrund seiner Ausbildung als Arzt mit seiner Physiologie und seiner eigenen

⁴¹⁹Ebd.: S. 293.

⁴²⁰Ebd.

⁴²¹Ebd.

⁴²²G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 421.

⁴²³Ebd.: S. 419.

biologischen Beschaffenheit beschäftigte. So verquickt sich in seiner autobiographischen Schrift „Epilog und lyrisches Ich“⁴²⁴ (1921/27) die Selbstanalyse mit der Umschreibung seines psychischen Zustandes.⁴²⁵ Außerdem schwingt bei der Hinwendung zur „inneren Wirklichkeit“⁴²⁶ eine gewisse Egozentrik mit, welche für viele Expressionisten kennzeichnend war. Diese Egozentrik wurde durch die Tatsache gefördert, dass die expressionistischen Autoren überwiegend aus gutbürgerlichen Verhältnissen stammten und eine solide Ausbildung hatten, die ihnen einen finanziellen Wohlstand ermöglichte. Da ihre Existenz insofern gesichert war und keine Not herrschte, war die ichbezogene Beschäftigung mit sich selbst und ihrer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom finanziellen Standpunkt aus möglich.

„Der – meist unreflektierte – Widerspruch von bürgerlicher Herkunft, akademischer Bildung und Beruf sowie einem antibürgerlichen kulturellen Habitus war nicht auflösbar, hielt aber eine Zeitlang eine produktive Spannung in der Medienkultur aufrecht.“⁴²⁷

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges änderte sich die äußere Situation radikal, und die künstlerische Produktivität wurde entweder eingestellt oder aber unter den miserablen Verhältnissen geradezu forciert wie im Falle Benns. Mit der Hinwendung zur „inneren Wirklichkeit“⁴²⁸ ist ein seismographisches Erfassen der Tendenzen der Epoche gemeint, die in der Kunst einen mimetischen Widerhall finden. “[...] aber auch h i e r war Natur, die Natur von 1910 bis 1920, ja, hier war mehr als Natur, hier war Identität zwischen dem Geist und der Epoche“.⁴²⁹

Dem ersatz-religiösen Impetus der Expressionisten sowie ihrer mangelnden Anerkennung im Deutschen Reich verleiht Benn in den folgenden Worten Ausdruck:

⁴²⁴G. Benn: Epilog und lyrisches Ich, sh. Anmerkung 136.

⁴²⁵„Wie soll man da leben? Man soll ja auch nicht. Vasomotorisch labil, neurotisch inkontinent, ecce am Kadaver und ecce an der Apokalypse, Schizothymien statt Affekte, statt Fruchtbarkeit Aborte in alle Himmelsstriche, autopsychisch solitär, faulig monokol, polyphemhaft an den Hammelstücken, die ihre Beute unten tragen“ [Ebd.: S. 11].

⁴²⁶G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 419.

⁴²⁷W. Haefs: Zentren und Zeitschriften des Expressionismus, sh. Anmerkung 52, hier: S. 438.

⁴²⁸G. Benn, Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 419.

⁴²⁹Ebd.

„[D]iese Gläubigen einer neuen Wirklichkeit und eines alten Absoluten, und hielten mit einer Inbrunst ohnegleichen, mit der Askese von Heiligen, mit der todsicheren Chance, dem Hunger und der Lächerlichkeit zu verfallen, ihre Existenz dieser Zertrümmerung entgegen.“⁴³⁰

Industrielle und gesellschaftliche Umwälzungen sowie das Bewusstsein von Auflösungsprozessen politischer, ökonomischer, sozialpsychologischer, wahrnehmungpsychologischer, weltanschaulicher und erkenntnistheoretischer Art bestimmten nach Benn das moderne Bewusstsein, welches er als „Zertrümmerung“⁴³¹ umschreibt. Demgegenüber soll das „alte Absolute“⁴³² die vergangenen Jahrhunderte bezeichnen, „in denen es [das] eine unbezweifelbare gab“,⁴³³ das heißt, eine solide Weltordnung, deren Basis das Christentum war.

Die Interdependenz zwischen der „neuen Wirklichkeit“⁴³⁴ und dem „alten Absoluten“⁴³⁵ steht in deutlicher Analogie zu dem Gefühl der Ichdissoziation und der zukunftsorientierten ‚Vision eines neuen Menschen‘, die das Absolute ersetzen sollte. Am deutlichsten und profansten trug der sogenannte ‚messianische Expressionismus‘ diese Zusammenhänge in sich.⁴³⁶ Es ist eine Beobachtung Bennis bezüglich des Zeitgeists 1910-1920, dass eine jahrhundertealte Weltordnung, basierend auf dem Christentum, im Niedergang war und der Dienst des Einzelnen an Substituten wie zum Beispiel Staat und Gesellschaft von Orientierungslosigkeit und Wahrheitsverlust geprägt. Der Bezug zu Nietzsche ist in diesem Zusammenhang offensichtlich, der meinte: „Der Wahrheits- bzw. Gottesverlust bildet den Grund für die Richtungslosigkeit der Moral und der sich auf diese stützenden Konzeptionen der Politik und der Ökonomie.“⁴³⁷

⁴³⁰Ebd.: S. 420.

⁴³¹Ebd.

⁴³²Ebd.

⁴³³Ebd.: S. 419.

⁴³⁴Ebd.: S. 420.

⁴³⁵Ebd.

⁴³⁶„Beide Aspekte: Strukturkrise des Ich und der Versuch einer Erneuerung des Menschen gehören aber wesensmäßig zusammen. Erst die ‚Dialektik‘ von Ichdissoziation und Icherneuerung kennzeichnet die Signatur dieser Epoche in ihrer ganzen Komplexität. Erst die Grundlagenkrise des modernen Subjekts führt zu den typischen expressionistischen Aufbruchs- und Erneuerungsversuchen.“ Die Aufbruchsversuche sahen im ‚messianischen Expressionismus‘ folgendermaßen aus: „Die innere Wandlung und Einkehr, zu der viele Expressionisten im Ton heilbringender Propheten aufrufen, vollzieht sich nach dem Muster religiöser Erweckungs- und Bekehrungserlebnisse, am deutlichsten im ‚expressionistischen Verkündigungsdrama‘“ [S. Vietta u.a.: Expressionismus, sh. Anmerkung 52, hier: S. 186/187].

⁴³⁷E. Kuhn: Nihilismus, sh. Anmerkung 60, hier: S. 294.

Zudem hatten einige Autoren wie Sternheim und Einstein – vorbereitet durch die Erkenntniskritik Nietzsches – die radikale Form der ‚absoluten Prosa‘ entworfen. Deren Prämisse lautete nach Einstein, dass die Sprache nicht einen Gegenstand bezeichnet, sondern die Sprachschöpfung selber thematisiert werden solle unter Ausschluss des sprechenden Subjekts. Dieses Postulat versuchte Einstein in seinem Roman „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“ (1912) zu verwirklichen. Der Versuch, der sich gegen jegliches stringente, psychologische und anekdotische Erzählen wandte, war zum Scheitern verurteilt.⁴³⁸ Bei dieser Konzeption der ‚absoluten Dichtung‘ spielte Einsteins Einsicht, dass das Streben des Menschen nach göttlicher Vollkommenheit niemals an das Ziel gelange, eine tragende Rolle. Diese Einsicht inspirierte auch Benn.⁴³⁹ In dem egozentrischen, kreativen Akt einer Spracherneuerung sollte die biblisch überlieferte Schöpfung Gottes nachvollzogen werden.

Weitere Aspekte des Expressionismus wie die tiefe Empfindungsfähigkeit ihrer Protagonisten und ihre politische Stellungnahme bietet Benn in folgendem Zitat an.

„[Die Haltung der expressionistischen Künstler war – Einfügung C.K.] echte Bereitschaft, echtes Erlebnis eines neuen Seins, radikal und tief, und sie [die Frage: Wie ist Gestaltung möglich? – Einfügung C.K.] führte ja auch im Expressionismus die einzige geistige Leistung herbei, die diesen kläglich gewordenen Kreis liberalistischen Opportunismus‘ verließ, die reine Verwertungswelt der Wissenschaft hinter sich brachte, die analytische Konzernatmosphäre durchbrach und jenen dunklen Weg nach innen ging zu den Schöpfungsschichten, zu den Urbildern, zu den Mythen [...]“⁴⁴⁰

Diesen Sätzen unterliegt eine deutliche Vernunftfeindlichkeit, die eine typische Reaktion der künstlerischen Avantgarde 1910-1920 auf den totalitären Machtanspruch der Ratio und der Technik beinhaltete. So ist Folgendes eine grundlegende These von S. Vietta und H.G. Kemper:

„[G]erade der Expressionismus mit seinem geschärften Sinn für metaphysische Denkformen und ihren Substanzverlust [war imstande] das versteckte Fortleben von Metaphysik im totalitären Anspruch moderner Technologie und

⁴³⁸Vgl. R. Rumbold: Gottfried Benn und der Expressionismus, sh. Anmerkung 370, hier: S. 70-76.

⁴³⁹Vgl. Ebd.: S. 100.

⁴⁴⁰G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 421.

technologischer Rationalität einerseits, in surrogathaften Weltanschauungen andererseits aufzudecken.⁴⁴¹

Auch Benn und Nietzsche hatten – wie bereits analysiert – diese Zusammenhänge erkannt und die Dominanz von Technologie und Rationalität abgelehnt.

Eine Folge dieser Ablehnung war, dass sich einige Expressionisten „den Schöpfungsschichten, [...] den Urbildern, [...] den Mythen“⁴⁴² zuwandten. Als tragendes Beispiel sei auf die mythischen Personen- und Großstadtallegorien bei Georg Heym verwiesen.⁴⁴³ Bei Benn finden sich Regressionsphantasien, wie sie zum Beispiel in seinem Gedicht „Gesänge“⁴⁴⁴ aus dem Jahr 1913 deutlich werden. Es beginnt mit dem Vierzeiler:

Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären.
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.
Leben und Tod, Befruchten und Gebären
Glitte aus unseren stummen Säften hervor.

Die Hinwendung zu den Schöpfungsschichten steht in engem Zusammenhang mit Benns bereits erläuterten ahistorischem und überzeitlichem Menschenbild. Einige Jahre nach dem Entstehen dieses Gedichts – ca. 1921 – stellte C.G. Jung seine Archetypenlehre auf. Jung sprach ebenfalls von ‚Urbildern‘ und ging davon aus, im kollektiven Unbewussten seien vererbte Urbilder von menschlichen Vorstellungsmustern enthalten. Benn gilt als inspiriert von Jung und wird 1950, als er die „Einleitung zu ‚Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts““⁴⁴⁵ schrieb, dessen Thesen gekannt haben. Inwieweit andere Künstler außer Benn und Heym im Jahrzehnt 1910-1920 sich den Themen Mythos und Regression zuwandten, wäre im Einzelfall zu untersuchen.

⁴⁴¹S. Vietta u.a.: Expressionismus, sh. Anmerkung 52, hier: S. 153.

⁴⁴²G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 421.

⁴⁴³Es seien die ersten zwei Strophen von Heyms „Der Gott der Stadt“ zitiert: Auf einem Häuserblocke sitzt er breit./Die Winde lagern schwarz um seine Stirn./Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit/Die letzten Häuser in das Land verirren.//Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal,/Die großen Städte knien um ihn her./Der Kirchenglocken ungeheure Zahl/Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer [G. Heym: Der Gott der Stadt, in: K.L. Schneider (Hrsg.): Georg Heym. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe 4 Bde., Bd.1 Lyrik, Hamburg u.a. 1964, S. 192].

⁴⁴⁴G. Benn: Gesänge, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Gedichte, Frankfurt/M. 1982, S. 47.

⁴⁴⁵G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10.

Politisch gesehen hatte Benn selber – soweit bekannt – am Kreis des demokratischen Liberalismus nie partizipiert. Für andere Intellektuelle der expressionistischen Generation war es typisch, dass sie sich nach anfänglicher Kriegsbegeisterung auf eine pazifistische Haltung besannen oder auf der Seite der sozialistischen Bewegung agierten. Letzteres hatte teilweise dilettantische Züge, denn: „Weder folgten die Massen dem Glauben an die Möglichkeit des Übergangs von der ‚bürgerlichen‘ zur ‚sozialistischen‘ Revolution, noch gelang es, die Bürgerklasse zu einer ‚Revolution des Geistes‘ zu bewegen.“⁴⁴⁶ Im Fall Einsteins mündete die pazifistische Einstellung in einer radikalen politischen Position. Er „[stand] schon seit den revolutionären Bestrebungen um 1918 dem Kommunismus nahe und [kämpfte] Mitte der dreißiger Jahre sogar auf Seiten der antifaschistischen Bewegung in Spanien.“⁴⁴⁷ Wenn Benn also vom Verlassen des „Kreis[es] liberalistischen Opportunismus“⁴⁴⁸ der Expressionisten spricht, so blieb als Folge entweder eine radikale politische Position oder die Haltung des Unpolitischen übrig.

Neben ichbezogenem, rauschhaftem Kunstschaffen mit gleichsam religiösem Impetus, Regressionstendenzen, Vernunftfeindlichkeit und vielem mehr verkörpert der Expressionismus in den Augen Benns eine kraftvolle Revolte.

„[D]er Aufstand begann. Ein Aufstand mit Eruptionen, Ekstasen, Haß, neuer Menschheitssehnsucht, mit Zerschleuderung der Sprache zur Zerschleuderung der Welt [...] Sie kondensierten, filtrierte, experimentierten, um mit dieser expressiven Methode sich, ihren Geist, die aufgelöste, qualvolle, zerrüttete Existenz ihrer Jahrzehnte bis in jene Sphären der Form zu erheben, in denen über versunkenen Metropolen und zerfallenen Imperien der Künstler, er allein, seine Epoche und sein Volk der menschlichen Unsterblichkeit weiht.“⁴⁴⁹

In diesen Zeilen wird die Dialektik zwischen dem qualvollen Leben und ‚jene[n] Sphären der Form‘⁴⁵⁰ zum Ausdruck gebracht, wobei Letzterem Geist zugeordnet werden kann, der im Spannungsverhältnis zum Dasein steht. Die Problematik dieser Dialektik wird in Bezug auf Benns persönliches Schicksal vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus noch forciert werden, da Schreibverbot (1938) und Vereinsamung als Militärarzt sein Leben leidvoll

⁴⁴⁶M. Stark: Literarischer Aktivismus und Sozialismus, sh. Anmerkung 52, hier: S. 575.

⁴⁴⁷R. Rumold: Gottfried Benn und der Expressionismus, sh. Anmerkung 370, hier: S. 47/48.

⁴⁴⁸G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 421.

⁴⁴⁹Ebd.: S. 422.

⁴⁵⁰Ebd.

werden lassen. Zur expressionistischen Generation 1910-1920 kann der Leser nur konstatieren, dass die Biographien hervorragender Künstler wie zum Beispiel der Lebensweg E.L. Kirchners, erschütternde Berichte darstellen.

„[Sie verdeutlichen – Einfügung C.K.] unter welchen psychischen Spannungen und Opfern die Entwicklung der bildenden Kunst um die Jahrhundertwende von der gegenstandsbezogenen zur Konstitution einer ‚abstrakten‘, d.h. vornehmlich ihre eigenen Darstellungsmittel darstellenden Malerei erkaufte war.“⁴⁵¹

Das Komplement zu dem qualvollen Leben bildete die Sakralisierung des Ich, von dem Bennis spricht, wenn er dem Künstler die Weihe seiner Epoche zuspricht. Eine Inspiration vom ‚Künstler-Gott‘ aus Nietzsches „Die Geburt der Tragödie im Geiste der Musik“⁴⁵² (1872) ist anzunehmen.⁴⁵³ In einer erhebenden Bewegung über daniederliegende Metropolen und Imperien lässt Bennis dem Künstler und seinem Werk die „menschliche Unsterblichkeit“⁴⁵⁴ zuteil werden. Dieses Oxymoron zeigt, dass allein der Kunst das Überleben von Generationen zugeschrieben wird.

Wie ordnete sich die so charakterisierte expressionistische Generation in das bürgerliche Leben 1910-20 ein? Der Leser findet nur einen lapidaren Hinweis Benns: „Arm und rein, nie am bürgerlichen Erfolg beteiligt, am Ruhm, am Fett des schlüpfenden Gesindes.“⁴⁵⁵ In diesen Zeilen kommt zunächst Benns persönliche Kunstauffassung zum Tragen, welche sich vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges und des Nationalsozialismus immer deutlicher herauskristallisiert hatte. Der Reinheitsanspruch an die Kunst beinhaltete bei Bennis, dass Kunst die gesellschaftliche und politische Wirklichkeit in keiner Weise widerspiegeln, sondern fernab der Realitäten inselgleich ihre Autonomie wahren solle. In dieser Auffassung stimmte er mit anderen unpolitischen Literaten überein.

„Die Unpolitischen unter den Schriftstellern sahen in der Politisierung des Schriftstellers einen Verrat an der dichterischen Berufung oder verwarfen, wie Thomas Mann (1875-1955) im Ressentiment seiner *Betrachtungen eines*

⁴⁵¹S. Vietta u.a.: Expressionismus, sh. Anmerkung 52, hier: S. 49 (Fußnote 6).

⁴⁵²F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19.

⁴⁵³Nietzsches ‚Künstler-Gott‘ ist ethisch gesehen in die Kategorie des Unmoralischen einzuordnen. Ob sich Bennis bezüglich dieses Aspekts an Nietzsche anlehnt, geht nicht aus der „Einleitung zu ‚Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts‘“ hervor.

⁴⁵⁴G. Bennis: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 422.

⁴⁵⁵Ebd.: S. 423.

Unpolitischen (1918), den Aktivismus der ‚Zivilisationsliteraten‘ als kunstfremde Intellektualisierung, Radikalisierung und Demokratisierung Deutschlands [...]“⁴⁵⁶

Benns sogenannte ‚reine‘ Kunst stand im krassen Gegensatz zu den Prämissen der politisierten oder auch sozial engagierten Kunst. Dem Reinheitsanspruch an die Kunst wird – nach Benn – explizit das Armutsgelübde zugeschrieben. In Anbetracht seiner bescheidenen Doppelsexistenz als Arzt und Schriftsteller trifft die Tatsache des finanziellen Notstands auf ihn selbst ebenso zu wie auf verschiedene andere Künstler des expressionistischen Jahrzehnts, die sich trotz bürgerlicher Herkunft und solider Ausbildung zwischen den Jahren 1910-1920 radikal ihrer Kunst verschrieben hatten. Es sind zum Beispiel die ‚Brücke‘-Künstler Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner und Bleyl zu nennen.⁴⁵⁷

Die Wucht der expressionistischen Revolte kommt in folgenden abschließenden Worten nochmals zum Ausdruck:

„Also der Expressionismus und das expressionistische Jahrzehnt [...] Stieg auf, schlug seine Schlachten auf allen katalaunischen Gefilden und verfiel. Trug seine Fahne über Bastille, Kreml, Golgatha, nur auf den Olymp gelangte er nicht oder auf anderes klassisches Gelände.“⁴⁵⁸

„Bastille, Kreml, Golgatha“⁴⁵⁹ sind Sinnbilder für menscheitsgeschichtliche Ereignisse von höchstem Rang, welche eine Neuerung – seien sie gesellschaftspolitischer Art wie die Verkündung der Menschen- und Bürgerrechte von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit in der Französischen Revolution (26.8.1789) oder die Begründung der christlichen Religion mit der Begräbnisstätte Jesu – verkörpern. Für den Leser ist zu bemerken, dass das Ziel dieses expressionistischen Sturms im Diffusen bleibt und als ein Reflex auf die Komplexität der modernen Welt zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu werten ist. Den tiefen Ernst dieser Bewegung erkennend, endet Benns Essay mit den Worten: „Du stehst für Reiche, nicht zu deuten, und in denen es keine Siege gibt.“⁴⁶⁰ Aus dem täglichen Daseinskampf und der Kriegserfahrung wurde eine

⁴⁵⁶M. Stark: Literarischer Aktivismus und Sozialismus, sh. Anmerkung 52, hier: S. 571.

⁴⁵⁷„Dabei ist nicht zu übersehen, daß die Künstler, abgesehen von vereinzelt etablierten Malern und Bildhauern, im kaiserlichen Deutschland eine äußerst schwierige Existenz am Rande der Gesellschaft führten und auch dann, wenn sie Einzelausstellungen hatten oder an den großen Projekten beteiligt waren, zumeist ein bescheidenes, ja oft kümmerliches Dasein fristeten“ [A. Zweite: „Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur“, sh. Anmerkung 53, hier: S. 48].

⁴⁵⁸G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10, hier: S. 423.

⁴⁵⁹Ebd.

⁴⁶⁰Ebd.: S. 424.

Kunst geschaffen, die als autonom, transzendent und unsterblich zu charakterisieren ist. Für diese Dialektik ist Benn selbst ein tragendes Beispiel. So berichtet der Importkaufmann Dr. F.W. Oelze, mit dem Benn seit 1932 in reger schriftlicher Korrespondenz stand, Benn habe in Brüssel 1915 eine „große Wandlung“⁴⁶¹ erlebt. Dieses „förmliche ‚Urerlebnis‘ existentieller Art“⁴⁶² ist gezeichnet durch Folgendes:

„[D]em Mit- und Gegeneinander, ja der absoluten Entgegensetzung des Phänomens der Kunst oder künstlerischen Idee und Gestaltung auf der einen Seite und der Erfahrung eines weltweiten, als heftigste und aufgewühlteste Verwirklichung des wirr tobenden Geschichtsprozesses verstandenen Krieges auf der anderen.“⁴⁶³

3.2. Max Beckmann, Franz Marc und Wassily Kandinsky in der Vorkriegszeit

3.2.1. Problemstellung

Benns Definition des Expressionismus als eine autonome, transzendente und intellektuelle Bewegung, die in ihrem spezifischen historischen Kontext verstanden werden muss, soll im Folgenden überprüft werden. Benn blickt in seiner „Einleitung zu ‚Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts‘“⁴⁶⁴ aus der zurückblickenden Distanz von vier Jahrzehnten auf die expressionistische Bewegung. Diesem ‚Fernblick‘ wird nun eine ‚Nahsicht‘ gegenübergestellt. Briefe, Dokumente und aufgezeichnete Gespräche Beckmanns und anderer – wie Franz Marcs und Wassily Kandinskys – aus der unmittelbaren Vorkriegszeit werden untersucht und auf ihre Inhalte geprüft. Marc arbeitete im theoretischen Bereich eng mit Kandinsky zusammen, und sie gaben den Almanach „Der blaue Reiter“ heraus. Beckmann hatte mit Marc im März 1912 eine heftige Kontroverse, welche in ‚Pan‘ veröffentlicht wurde.⁴⁶⁵ So bietet sich eine vergleichende Untersuchung dieser drei Künstler in der Vorkriegszeit an.

⁴⁶¹F. W. Oelze: Erinnerung an Gottfried Benn (Vorwort), in: H. Steinhagen u.a. (Hrsg.): Gottfried Benn. Briefe an F.W. Oelze 1932-1945, Bd. 1, Frankfurt/M. 1979, S. 12.

⁴⁶²R. Grimm: Im Auge des Hurrikans. Brüssel 1916: Gottfried Benns Urerlebnis, in: Die neue Rundschau, Nr. 103, Heft 4, 1992, S. 131.

⁴⁶³Ebd.

⁴⁶⁴G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10.

⁴⁶⁵F. Marc: Die neue Malerei; M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst; F. Marc: Anti-Beckmann (Auszug), alle: sh. Anmerkung 11.

3.2.2. Skizzierung der ersten Expressionismusgeneration und Einordnung Max Beckmanns

Die Bestrebungen der sogenannten ersten Expressionismusgeneration – als Vertreter seien die „Brücke“ (1905-1913) und der „Blaue Reiter“ (1911-1914) genannt – charakterisierte ein subjektives Ringen um Authentizität in der Wilhelminischen Ära. Sie wollten mit neuen/alten künstlerischen Mitteln und Formen andere – als die akademisch vorgegebenen – Ausdrucksmöglichkeiten finden. Die Suche nach Wahrheit, nicht „im Sinne von homoiosis, der cartesianischen ‚Richtigkeit‘, sondern im Sinne von alätheia, ‚Unverborgenheit‘“⁴⁶⁶ initiierte das Kunstwollen der ‚klassischen Moderne‘. Insofern sind die Ziele der ersten Expressionismusgeneration als Ausdruck der Emanzipation von dem Naturvorbild⁴⁶⁷ und von dem akademischen Kanon zu werten. Letzterer war repräsentativ für den gesellschaftspolitischen Zustand in der Wilhelminischen Ära. Es kommt den Bestrebungen der künstlerischen Avantgarde eine zivilisationskritische Komponente zu, die sich in einem Ruf nach einer menschlicheren Gesellschaft („Brücke“) und nach der Vergeistigung der Gesellschaft („Blauer Reiter“) artikuliert.

In Bezug auf die künstlerischen Prämissen bedeutete dies, dass sich die „Brücke“-Künstler in ihrem Anspruch auf „Freiheit malerischen Handelns [...] von der Motivfarbe zugunsten des Eigenwerts von Farbe“⁴⁶⁸ lösten, ohne dass das „Motivische [...] gänzlich gelöscht w[u]rd[e]“⁴⁶⁹ und „[d]er Gegenstand allerdings in einen anderen Raum ein[tauchte]“.⁴⁷⁰ Franz Marc und Wassily Kandinsky zielten als Vertreter des „Blauen Reiter“ auf eine Vergeistigung der Kunst. Bei allen Differenzen⁴⁷¹ zwischen den Bestrebungen der „Brücke“ und der „Blauen Reiter“ teilten sie als Gemeinsamkeit die abstrahierenden

⁴⁶⁶B. Wyss: Der Wille zur Kunst, sh. Anmerkung 54, S. 49.

⁴⁶⁷Vgl. W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, sh. Anmerkung 12, hier: S. 114.

⁴⁶⁸T. Belgin: ‚Expressionistisch‘ oder ‚expressiv‘. Die Kunst der ‚Brücke‘ und des ‚Blauen Reiter‘, sh. Anmerkung 53, hier: S. 12.

⁴⁶⁹Ebd.

⁴⁷⁰Ebd.

⁴⁷¹„Sensualismus statt Intellektualismus, Leben statt Geist, subjektives Empfinden statt objektivem Streben – auf derartige Begriffe ließe sich, stark vereinfacht, der Unterschied zwischen ‚Brücke‘ und ‚Blauem Reiter‘ bringen“ [A. Zweite: „Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur“, sh. Anmerkung 53, hier: S. 50].

Tendenzen in der Kunst, welche Kandinsky ca. 1911 zum endgültigen Durchbruch brachte.

Weder der Name Marcs, Kandinskys noch der Beckmanns fehlen in den Überblickswerken zum malerischen Expressionismus 1910-1925.⁴⁷² Doch Beckmann nahm in dieser Generation – wie zum Beispiel auch Otto Dix – eine Sonderstellung ein.

Als sich die Künstlervereinigungen „Der blaue Reiter“ und die „Brücke“ formierten – sei es als eine Gruppe ausgebildeter Künstler unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher Erfahrung und ebenso unterschiedlicher Herkunft („Blaue Reiter“) oder als eine Gruppe junger Autodidakten („Brücke“)⁴⁷³ – blieb Beckmann ein Einzelgänger. Er wurde 1906 Mitglied der avantgardistischen „Berliner Sezession“ und 1910 in den Vorstand gewählt. Dennoch stand er den Neigungen zur ungegenständlichen Kunst seiner progressiven Zeitgenossen ablehnend gegenüber.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts blieb er Künstlern wie „Rembrandt, Tintoretto, Greco, Rubens“⁴⁷⁴ oder auch „den vier großen Malern männlicher Mystik: Müleßkirchner, Grünewald, Breughel und van Gogh“⁴⁷⁵ verpflichtet. Letzterer gilt als Referenzfigur, auf welche sich die gesamte ästhetische Moderne bezog. „Van Gogh war die entscheidende Mittlerfigur bei ihrer Rezeption der modernen französischen Malerei. Seinem Einfluss waren sie zunächst nahezu alle erlegen [...]“⁴⁷⁶ Beckmann sah – wie auch Franc Marc – in Cézanne (1839-1906) einen Vorläufer der künstlerischen Avantgarde um 1910, und beide verehrten den französischen Maler aus Aix-en-Provence als „Genie“⁴⁷⁷ bzw. als „Mittler zweier Zeiten“.⁴⁷⁸ Im Jahr 1905 schrieb Beckmann an seinen Freund Caesar Kunwald bezüglich seiner künstlerischen Orientierung aus Berlin:

⁴⁷²W.-D. Dube: Die Expressionisten, Frankfurt/M. u.a. 1973; S. Barron (Hrsg.): Expressionismus, sh. Anmerkung 56, D. Elger: Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution. Hrsg. v. I. F. Walther, Köln 1988.

⁴⁷³Vgl. W. Henze: Ernst Ludwig Kirchner und die Künstlergruppe ‚Brücke‘, sh. Anmerkung 53, hier: S. 63.

⁴⁷⁴Vgl. M. Beckmann: Tagebuch 6.1.1909, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 25.

⁴⁷⁵M. Beckmann: Vorwort zum Graphik-Katalog J.B. Neumann, Berlin November 1917, Ebd.: S. 88.

⁴⁷⁶D. Elger: Expressionismus, sh. Anmerkung 472, hier: S. 10.

⁴⁷⁷M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 39.

⁴⁷⁸F. Marc: Die neue Malerei, sh. Anmerkung 11, hier: S. 28.

„Ich stehe jetzt nach vielerlei Stylproben entgültig zwischen Cézanne und van Gogh [...] Du kennst mich genug, daß wenn ich schreibe zwischen Cézanne u.v.G. ich damit nicht meine dass ich mir nun aus den Produkten dieser beiden eine eigene Stylart zurecht geschmiedet habe, sondern ich bin auf eigenem, ganz logischem Wege zu denselben Erkenntnissen gelangt wie sie und will nun aber noch über sie hinaus.“⁴⁷⁹

Doch trotz vergleichbarer Wurzeln und Präferenzen, die Beckmann mit seinen modernen Zeitgenossen teilte, hielt er unbeirrt an seinen eigenen künstlerischen Prämissen fest.

3.2.2.1. Max Beckmann

3.2.2.1.1. Mitgliedschaft in der „Berliner Sezession“

Die Jahre vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges waren kulturpolitisch von Kaiser Wilhelms II. Vorstellungen geprägt. Anlässlich der Einweihung der neuen Gebäude für die königliche Hochschule der bildenden Künste und der Musik in der Hardenstrasse in Charlottenburg am 2.11.1902 formulierte der Kaiser seine Meinung zu den Aufgaben der Kunst. Diese solle volksnah und idealistisch sein in dem Sinne, dass sie das Volk moralisch aufzubauen habe.

„Seien Sie sich allzeit der großen Kulturmission bewusst, welche die von Gott begnadeten Jünger und Träger der Kunst zu erfüllen haben: durch ihre Arbeit das Volk in allen seinen Schichten aus dem Getriebe des alltäglichen Lebens zu den Höhen der Kunst zu erheben und das den germanischen Stämmen besonders eigene Schönheitsgefühl und den Sinn für das Edle zu hegen und zu stärken.“⁴⁸⁰

Diese offiziell geforderte Kunst fand ihren Widerhall im Stil des Historismus. Dass die „aufgeklärte, liberal gesonnene und kulturbewusste Öffentlichkeit“⁴⁸¹ für diese Äußerungen des Kaisers häufig nur „Spott“⁴⁸² übrig hatte, sollte nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass der Kaiser „der überwiegenden Mehrheit des Volkes aus dem Herzen sprach“.⁴⁸³ Die erbauliche Kunst, die er forderte, stand im krassen Gegensatz zu den rebellierenden Tendenzen der

⁴⁷⁹M. Beckmann: Brief an C. Kunwald v. 14.8.1905, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, S. 39/40.

⁴⁸⁰J. Penzler (Hrsg.): Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1901 – Ende 1905, 3. Teil, Leipzig 1907, S. 132.

⁴⁸¹A. Zweite: „Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur“, sh. Anmerkung 53, hier: S. 24.

⁴⁸²Ebd.

⁴⁸³Ebd.

ästhetischen Moderne, welche – zumindest teilweise – auf die Komplexität und Problematik der gesellschaftlichen Realitäten reagierte, zu denen auch die Existenz eines Kaisers zählte sowie „die Folgen der industriellen Ausweitung, [die] Kapitalkonzentration, [die] Proletarisierung weiter Bevölkerungsschichten und der daraus resultierenden Arbeitskämpfe“.⁴⁸⁴

In Antithese zu Kaiser Wilhelms II. Kulturprogramm entstanden verschiedene Künstlervereinigungen, so 1893 die „Berliner Sezession“, deren Mitglied Beckmann – wie bereits erwähnt – 1906 wurde. Die Protagonisten der „Berliner Sezession“ waren der Maler Max Liebermann und der Kunsthändler Paul Cassirer, deren Aktivitäten zu Beginn des 20. Jahrhunderts folgendermaßen zu beschreiben sind:

“1901 zeigte die Sezession Arbeiten von van Gogh, und Paul Cassirer provozierte mit einer Cézanne-Ausstellung heftige Angriffe des Kaisers. 1902 war Munch mit 72 Bildern in der Sezession vertreten, während Cassirer die erste Kubin-Ausstellung zeigte.“⁴⁸⁵

Das verbindende Element innerhalb der „Berliner Sezession“ – die Ablehnung der offiziell anerkannten Kunst – hielt bis 1910, und es wurden als Gäste „die Fauves, die Brücke, Mitglieder der Neuen Künstlervereinigung München und ab 1911 auch Braque, Dufy und Picasso“⁴⁸⁶ eingeladen. Die Wahl Beckmanns in den Vorstand 1910 veranlasste allerdings die erste Krise.

In Beckmanns Tagebüchern aus den Jahren 1908/1909 findet sich bereits die „Idee mit der neuen Sezession“,⁴⁸⁷ zu deren Gründung es zwei Jahre später am 21.4.1910 durch die Initiative Max Pechsteins tatsächlich kam.⁴⁸⁸ Außerdem äußerte Beckmann hier seine Meinung zu dem Kunsthändler Cassirer:

„Alle waren wir einig in dem Gefühl des Widerwillens und der Unmöglichkeit für die Entwicklung unserer deutschen Kunst bei dieser gänzlichen Herrschaft des kaufmännischen Interesses von Cassirer, bei seiner Indolenz und Blasiertheit. Morgen Nachmittag soll bei Schocken weiter darüber beraten werden. Vorläufig glaub ich noch nicht an eine Ausführung der Idee [der Gründung einer neuen Sezession – Einfügung C.K.] für dieses Jahr. Aber lange wird es nicht mehr dauern.“⁴⁸⁹

⁴⁸⁴I. Bartsch: „Spiel der Widersprüche – Lust des Einklangs“, sh. Anmerkung 53, hier: S. 92.

⁴⁸⁵W.-D. Dube: Die Expressionisten, sh. Anmerkung 472, hier: S. 158.

⁴⁸⁶Ebd.: S. 159.

⁴⁸⁷M. Beckmann: Tagebuch 27.12.1908, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 20.

⁴⁸⁸Vgl. A. Zweite: „Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur“, sh. Anmerkung 53, hier: S. 40.

⁴⁸⁹M. Beckmann: Tagebuch 27.12.1908, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 20.

Unzufrieden mit dem geschäftstüchtigen Cassirer, den er offensichtlich auch „Kassierer“⁴⁹⁰ nannte, schätzte Beckmann 1906 die Ehre, bei eben diesem ausstellen zu dürfen. So schrieb er an seinen Künstlerkollegen und Freund Caesar Kunwald: „Ich weiß nicht ob Dir die Bedeutung klar ist, wenn jemand bei Cassirer ausstellen darf. Sie ist ziemlich groß.“⁴⁹¹ Cassirer, ein vielbeschäftigter Kunsthändler, zeigte allerdings „absolute Indifferenz“,⁴⁹² als Beckmann bei ihm ein gutes Wort für seinen Malerkollegen Kunwald einlegte. Doch nicht nur die undurchsichtige Art Cassirers führte zu ständigen Streitereien und Querelen in der „Berliner Sezession“, sondern es war das Auswahlverfahren der Jury, welches zu Unzufriedenheit Anlass gab. Beckmann bezeichnete die „Cassirerclique“⁴⁹³ als „wirklich zu ekelhaft“.⁴⁹⁴ Doch bei allem Mitgefühl, das Beckmann mit den von Cassirer abgelehnten Künstlern hatte und das er zum Beispiel gegenüber seinem Freund Kunwald äußerte, war er als Maler auf den Kunsthändler angewiesen und hielt die geschäftliche Beziehung zu diesem noch 1913, als die „Berliner Sezession“ sich bereits mehrfach gespalten hatte, aufrecht. Das Gerangel in der „Berliner Sezession“ war symptomatisch für die allgemeine Lage der ‚modernen‘ Künstler.

„Das ständige Überlagern und Wechseln von persönlichen Vorlieben, Freundschaften bzw. Feindschaften, von künstlerischen Wertschätzungen oder Abneigungen, strategischen Überlegungen, kunstpolitischen Zielen und merkantilen Interessen bestimmen das Bild einer in sich verstrickten Moderne, ohne klare und eindeutige Frontbildungen.“⁴⁹⁵

Persönliche Animositäten und Interessenkonflikte sind auch bei Beckmann offensichtlich, der – wie andere Künstler auch – auf die Möglichkeit und Gelegenheit hoffte, seine Bilder ausstellen zu können. So war für die Mitglieder der „Brücke“ und des „Blauen Reiter“ die Vermarktung ihrer Bilder und die Präsentation auf Ausstellungstourneen⁴⁹⁶ von großer Bedeutung. Bezüglich Beckmann ist zu konstatieren, dass ihm die Gelegenheit, seine Bilder der Öffentlichkeit vorzustellen, von Cassirer geboten wurde. „Cassirer

⁴⁹⁰M. Beckmann: Brief an C. Kunwald v. 9.6.1906, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 44.

⁴⁹¹Ebd.

⁴⁹²M. Beckmann: Brief an C. Kunwald v. 8.od.9.[11.] 1906, Ebd.: S. 50.

⁴⁹³M. Beckmann: Brief an W. Rösler v. [1911], Ebd.: S. 65.

⁴⁹⁴Ebd.

⁴⁹⁵A. Zweite: „Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur“, sh. Anmerkung 53, hier: S. 44.

macht Mitte Januar [sic] eine große Ausstellung von mir die ein möglichst umfassendes Bild meiner bisherigen Produktion geben soll.“⁴⁹⁷ Es war im Jahr 1912 sogar von einem Buch über Beckmann die Rede, das – vermutlich der Vetter von Paul Cassirer – der Verleger Bruno Cassirer, Gründer der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ (1902), herausgeben wollte. Doch mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges scheint der Kontakt zu den Cassirers abgebrochen zu sein, und in der Nachkriegszeit gewannen andere Galeristen für Beckmann an Bedeutung wie Günther Franke und Israel Ber Neumann, die er allerdings schon 1912 kennen lernte.

3.2.2.1.2. Die politische Einstellung und eine rückblickende Wertung der Vorkriegsjahre

In diesen Vorkriegsjahren lassen Beckmanns Tagebücher und seine schriftliche Korrespondenz auf ein reges Privat- und Künstlerleben schließen, und politische Äußerungen sind – außer diffuser „Revolutionsideen“⁴⁹⁸ – rar gesät. Als es im Gespräch mit Freunden beim Mittagessen nach dem Besuch einer chinesischen Ausstellung im Jahr 1909 auf das Thema Krieg kam, waren alle Anwesenden einer Meinung:

„Martin meint es gibt [sic] Krieg. Rußland England Frankreich gegen Deutschland. Wir wurden einig daß es für unsere heutige ziemlich demoralisierte Kultur gar nicht schlecht wäre, wenn die Instinkte und Triebe alle wieder mal an ein Interesse gefesselt würden.“⁴⁹⁹

Beckmann war bekannt mit dem Sozialisten Gustav Landauer (1870-1919), der einen radikalen, aber undoktrinären Sozialismus sowie den Rätegedanken verfocht und nach dem Sturz der Räterepublik im Gefängnis ermordet wurde. Eines Januarnachmittags im Jahr 1909 besuchte Landauer mit seiner Frau den Maler Beckmann, um sich seine Bilder anzuschauen. Beckmann brachte beim Nachmittagskaffee das Thema auf die politischen Ansichten Landauers und notierte anschließend skeptisch in seinem Tagebuch:

⁴⁹⁶Vgl. T. Belgin: 'Expressionistisch' oder 'expressiv'? sh. Anmerkung 53, hier: S. 15.

⁴⁹⁷M. Beckmann: Brief an M. Sauerlandt [vor d. 6.1.1913], in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, S. 79.

⁴⁹⁸M. Beckmann: Tagebuch 30.12.1908, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 22.

⁴⁹⁹M. Beckmann: Tagebuch 9.1.1909, Ebd.: S. 29.

„Beim Kaffee brachte ich ihn dann auf seinen Socialismus [sic]. Seine Theorie erscheint mir wie ich schon erwartet habe zu idealistisch nicht genug mit dem banalen Durchschnitt gerechnet, sondern nur immer an Ausnahmemenschen gedacht.“⁵⁰⁰

Neben dieser skeptischen Feststellung sind in seiner schriftlichen Korrespondenz und in seinem Tagebuch keine politischen Äußerungen zu finden. Da stattdessen Beckmanns Künstlerleben thematisiert wird, schien er der Politik wenig Aufmerksamkeit zu widmen.

Trotz der brisanten politischen Ereignisse um 1912⁵⁰¹ bezeichnete Beckmann die Vorkriegsjahre im Gespräch mit Reinhard Piper 1919 rückblickend als „stumpf und satt“.⁵⁰² Diesbezüglich sei Alfred Döblins Beurteilung der expressionistischen Bewegung hier angeführt.

„Vielleicht hängt diese Bewegung, nicht nur zeitlich, mit anderen Bewegungen im Leben der europäischen Nationen zusammen: mit dem Erstarren der ganzen Volkskörper im letzten Jahrzehnt, dem Anschwellen des Nationalgefühls; wirtschaftliche Parallelvorgänge sind wahrscheinlich. Ich habe das Gefühl, daß diese Bewegung aus keiner Not, sondern einem Überfluß stammt; Stolz ist ihr charakteristisches Grundgefühl.“⁵⁰³

Materieller und finanzieller Wohlstand waren Grundlage und Voraussetzung für die geistige Revolte, die mit dem Entstehen der expressionistischen Kunst einhergingen.⁵⁰⁴ So beschrieb Kurt Pinthus, der Herausgeber der Anthologie „Menschheitsdämmerung“⁵⁰⁵ (1920) plastisch die Zusammenhänge, die in

⁵⁰⁰M. Beckmann: Tagebuch 4.1.1909, Ebd.: S. 24.

⁵⁰¹Die allgemeine Krisenlage um 1912 war geprägt durch verschiedene Imponderabilien. Zu innenpolitischen Spannungen gesellte sich das Scheitern der deutsch-englischen Verständigung aufgrund einer Bewilligung der Flottennovelle im April 1912 auf Seiten der Deutschen. Zudem kam es im Sommer dieses Jahres zu einem der Balkankriege, der im November/Dezember zu einem europäischen Krieg auszufernen drohte. Aufgrund der Kriegsgefahr zwischen Rußland und Österreich-Ungarn im Spätherbst 1912, begann das Wettrüsten zwischen den vier Großmächten: England, Frankreich, Deutschland und Rußland“ [Vgl. K.E. Born: Von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg, sh. Anmerkung 46, hier: S. 245-258].

⁵⁰²M. Beckmann: Gespräch m. R. Piper, Juli 1919, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 94.

⁵⁰³A. Döblin: Von der Freiheit eines Dichtermenschen, in: Die neue Rundschau. 29. Jg. (1918) Bd. 2, wiederabgedruckt in: O.F. Best (Hrsg.): Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1976, S. 28.

⁵⁰⁴Es sei in diesem Zusammenhang auf die ‚Bedürfnispyramide‘ des Psychologen A. Maslow (1908-1970) verwiesen, welcher postuliert, dass der Mensch sich nach der Befriedigung niedrigerer Bedürfnisse wie Nahrung, Schlaf etc. zu immer höheren Ebenen wie Selbstverwirklichung, Ästhetik etc. bewegt.

⁵⁰⁵K. Pinthus: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Rowohlt's Klassiker der Literatur und Wissenschaft, Deutsche Literatur, Bd. 4. Hrsg. v. E. Grassi, Berlin 1920.

Benns „Einleitung zu ‚Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts‘“⁵⁰⁶ bereits analysiert wurden:

„Aus der strotzenden Blüte der Zivilisation stank ihnen der Hauch des Verfalls entgegen, und ihre ahnenden Augen sahen bereits als Ruinen eine wesenlos aufgedunsene Kultur und eine ganz auf dem Mechanischen und Konventionellen aufgetürmte Menschheitsordnung [...] Das Chaotische der Zeit, das Zerschneiden der alten Gemeinschaftsformen, Verzweiflung und Sehnsucht, gierig fanatisches Suchen nach neuen Möglichkeiten des Menschheitslebens offenbart sich in der Dichtung dieser Generation mit gleichem Getöse und gleicher Wildheit wie in der Realität..., aber wohlgekannt: nicht als Folge des Weltkriegs [sic], sondern bereits vor seinem Beginn, und immer heftiger während seines Verlaufs.“⁵⁰⁷

3.2.2.2. Wassily Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ als Beispiel für die Krisenlage 1912

Vor dem Hintergrund dieser Umschreibung Pinthus' soll nun Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“⁵⁰⁸ gelesen werden.

Diese Schrift erschien im April 1912 und muss als Dokument eines „landläufigen Irrationalismus“⁵⁰⁹ betrachtet werden. In der damaligen Zeit viel diskutiert,⁵¹⁰ traf „Über das Geistige in der Kunst“⁵¹¹ den Nerv der Zeit. Der Irrationalismus der Künstler und Intellektuellen basierte auf einer Ablehnung der Ratio nach einem positivistisch, materialistisch und wissenschaftsgläubig orientierten 19. Jahrhundert. Diese Ablehnung lässt sich bezüglich des „Blauen Reiter“ konkretisieren und in eine geisteswissenschaftliche Tradition stellen:

„[V]on der klassizistisch-romantischen Epoche, über den französischen Symbolismus und der russischen Mystik, Wagner und Nietzsche, Freuds

⁵⁰⁶G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10.

⁵⁰⁷K. Pinthus: Zuvor (Berlin, Herbst 1919), in: K. Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, sh. Anmerkung 505, hier: S. 26/27 und 28/29.

⁵⁰⁸W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, sh. Anmerkung 12.

⁵⁰⁹A. Zweite: „Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur“, sh. Anmerkung 53, hier: S. 38.

⁵¹⁰„Die vollständige Loslösung vom Naturvorbild, wie sie ebenfalls schon 1911 von Frank Kupka, 1913 von Kasimir Malewitsch und von Piet Mondrian erreicht wurde, ist möglicherweise auf Kandinskys Buch zurückzuführen, denn sein Inhalt wurde damals viel diskutiert. Doch wenn diese drei Pioniere der Neuen Kunst das Buch nicht gekannt haben sollten, so ist es ebenso interessant, sich vorzustellen, dass fast gleichzeitig, an verschiedenen Stellen: in München, Paris und Moskau, ähnliche Ideen sich realisierten, wie sie Kandinsky in seiner Schrift vorbereitet und in seiner Malerei verwirklicht hat“ [M. Bill: Einführung, in: W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, sh. Anmerkung 12, hier: S. 15].

⁵¹¹W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, sh. Anmerkung 12.

Tiefenpsychologie, Husserls Lehre von der ‚Wesensschau‘ bis hin zur Philosophie Bergsons vom ‚élan vital‘ [...]“⁵¹²

Kandinsky gilt als stark beeinflusst von der Theosophie und war 1907 in München Rudolf Steiner begegnet, der sein theoretisches Denken prägte.⁵¹³

Die Schrift Kandinskys ist ein schwer lesbares und wissenschaftlich nicht fundiertes Werk, in welchem unter anderem eine Farbenlehre postuliert wird, welche die Einseitigkeit des Autors deutlich hervortreten lässt. So erfährt der Leser zur Farbe Rot, sie habe in der Malerei als materieller Tonwert subjektive Eigenschaften, welche durch die Abgrenzung von einer anderen Farbe einen objektiven Beiklang erhalte.⁵¹⁴ Solcherart gestaltete Postulate durchziehen das gesamte Werk, welche für den Leser schwierig nachzuvollziehen sind. Dennoch kommt ein Hauptgedanke zum Ausdruck, der im Folgenden kurz skizziert wird.

Durchdrungen von mystischen Vorstellungen, bildet die „innere Notwendigkeit“⁵¹⁵ des Künstlers einen zentralen Begriff. Folgende Äußerung Kandinskys dient der Explikation.

„Die innere Notwendigkeit entsteht aus drei mystischen Gründen. Sie wird von drei mystischen Notwendigkeiten gebildet: 1. hat jeder Künstler, als Schöpfer, das ihm Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element der Persönlichkeit), 2. hat jeder Künstler, als Kind seiner Epoche, das dieser Epoche Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element des Stiles im inneren Werte, zusammengesetzt aus der Sprache der Epoche und der Sprache der Nation, solange die Nation als solche existieren wird), 3. hat jeder Künstler, als Diener der Kunst, das der Kunst im allgemeinen Eigene zu bringen (Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen, welches durch alle Menschen, Völker und Zeiten geht, im Kunstwerke jedes Künstlers, jeder Nation und jeder Epoche zu sehen ist und als Hauptelement der Kunst keinen Raum und keine Zeit kennt).“⁵¹⁶

Der Schwerpunkt von Kandinskys Schrift liegt „auf dem Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen“,⁵¹⁷ wobei der Künstler zu einem Medium wird, durch den das Objektive hervortritt und dessen künstlerische Umsetzung von der subjektiven Disposition und der zeitgeschichtlichen Gebundenheit des Künstlers abhängt – Kandinsky postuliert den „kosmischen Ursprung“⁵¹⁸ der Kunst. Diesem kann der Topos zweier altgriechischer Gottheiten, Apollon und

⁵¹²T. Belgin: ‚Expressionistisch‘ oder ‚expressiv‘? sh. Anmerkung 53, hier: S. 20.

⁵¹³Vgl. Ebd.: S. 16.

⁵¹⁴Vgl. W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, sh. Anmerkung 12, S. 67/68.

⁵¹⁵Ebd.: S. 80.

⁵¹⁶Ebd.

⁵¹⁷E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, hier: S. 12.

⁵¹⁸A. Zweite: „Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur“, sh.

Dionysos, zugrunde gelegt werden, denen Nietzsche in seinem Frühwerk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“⁵¹⁹ (1872/73) die Symbolik der künstlerischen Disziplin (Apollon) und des rauschvollen Lebens (Dionysos) zuschreibt.

„In der Entstehung des Werks kommt es zur scheinbaren Versöhnung des Widerspruchs zwischen der Inspiration aus dem Unbewußten und dem höchst bewußt eingesetzten Metier. Der Künstler ist Subjekt, das sich im Schaffen aufgibt, um kraft seiner apollinischen Könnerschaft Medium des Dionysos zu werden.“⁵²⁰

Für Kandinsky gibt es zwei ‚moderne‘ Wege, wie der Schritt zur Malerei vollzogen werden kann unter der Prämisse, der Künstler wolle einen bedeutenden Inhalt zum Ausdruck bringen. Es stehen im polaren Spannungsverhältnis: die Realistik/Phantastik und die Abstraktion/Ornamentik, denn: „Heute ist der Tag einer Freiheit, die nur zur Zeit einer keimenden großen Epoche denkbar ist.“⁵²¹

Die „keimende große Epoche“⁵²² kann auf die Entwicklungen der ‚modernen‘ Kunst in kritischer Reflexion der Wilhelminischen Ära bezogen werden, einer Ära, welcher deutliche Großmachtbestrebungen zugrunde liegen. Diese politischen Ziele können allerdings unterschwellig auch auf den skeptischen Künstler anspornend wirken. Doch dergleichen Parallelen scheint sich Kandinsky nicht bewusst zu sein, wenn er über den Zeitbezug seines Schaffens nachdenkt.

„Wenn die Religion, Wissenschaft und Moral (die letzte durch die starke Hand Nietzsches) gerüttelt werden, und wenn die äußeren Stützen zu fallen drohen, wendet der Mensch seinen Blick von der Äußerlichkeit ab und *sich selbst zu*.“⁵²³

Es kommt eine intellektuelle Desorientierung und Irritation zum Ausdruck, welche die Introversion, die Abwendung von der Realität, zur Folge hat. So dokumentiert „Über das Geistige in der Kunst“⁵²⁴ eine Wirklichkeitsferne, der das Wilhelminische Reich in zweifacher Hinsicht den Nährboden bot: Das relativ liberale Klima in der Vorkriegszeit griff zum einen nicht determinierend in das Leben des Einzelnen ein. Zum anderen wurden auch gesellschaftliche

Anmerkung 53, hier: S. 35.

⁵¹⁹F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19.

⁵²⁰B. Wyss: Der Wille zur Kunst, sh. Anmerkung 466, hier: S. 34.

⁵²¹W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, sh. Anmerkung 12, hier: S. 127.

⁵²²Ebd.

⁵²³Ebd.: S. 43.

Restriktionen einer erstarrten Gesellschaftsordnung erlebt, welche wiederum im Falle Kandinskys und Marcs eine Geste des Aufbruchs und eine Hinwendung zur Spiritualität hervorriefen.

Den gesellschaftskritischen Aspekt dieser Spiritualität sprach der pragmatische August Macke in warnenden Worten an Marc aus, nachdem Macke im Januar 1912 die Ausstellung der „Blauen Reiter“ besucht hatte.

„Meine ganze Schimpferei beruht auf Gegenseitigkeit, d.h., ich bin von Dir aus dem Privatleben und aus den Redaktionszetteln (in Gemeinschaft mit Kandinsky) gewohnt, hohe Worte wie ‚neue Zeit, Falsches entlarven, sooo [sic] minder, Umwälzung etc.‘ gewöhnt, daß ich immer das Gefühl habe, Ihr mutet Euch zu viel zu. Und nun sah ich, daß ich Dich warnen mußte, als blauer Reiter zu sehr an das Geistige zu denken.“⁵²⁵

3.2.2.3. Wassily Kandinskys, Franz Marcs und Max Beckmanns Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘

Zu dem kulturpolitischen Ereignis des sogenannten ‚Vinnen-Streits‘ bezogen neben 45 Galerieleitern, Sammlern, Schriftstellern und Künstlern auch Marc, Kandinsky und Beckmann Stellung.⁵²⁶ Es ging um einen deutsch-nationalen Protest von Seiten Vinnens gegen den Ankauf eines Bildes Vincent van Goghs aus der Kollektion Henry van de Veldes durch die Kunsthalle Bremen (Gustav Pauli).⁵²⁷

„[Dieser Ankauf veranlasste – Einfügung C.K.] Vinnen und seine Mitstreiter, unter ihnen immerhin Käthe Kollwitz, Franz von Stuck, Wilhelm Trübner u.a. das, was sie als modische Exzesse begriffen, ins Visier zu nehmen und den angeblich so großen Einfluß von Kunstkritikern, Händlern und Spekulanten zu geißeln sowie selbstverständlich den übermächtigen Einfluß Frankreichs zu kritisieren.“⁵²⁸

Beckmann, Marc und Kandinsky gaben ihrer ablehnenden Haltung gegenüber dem nationalkonservativen Vinnen Ausdruck. Ihre Argumentationen sind unter dem Aspekt der politischen und künstlerischen Einstellung zu einem kulturpolitischen Ereignis im Deutschen Reich aufschlussreich. Insofern

⁵²⁴W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, sh. Anmerkung 12.

⁵²⁵A. Macke: Brief an F. Marc v. 23.1.1912, in: A. Hüneke (Hrsg.): Der blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung, Leipzig 1989³, S. 94.

⁵²⁶M. Beckmann; F. Marc; W. Kandinsky, in: Im Kampf um die Kunst, alle: sh. Anmerkung 11.

⁵²⁷Vgl. D. Schubert: Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: ‚Sachlichkeit‘ versus ‚innerer Klang‘, sh. Anmerkung 55, hier: S. 176/177.

⁵²⁸A. Zweite: „Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur“, sh.

werden zunächst ihre divergierenden Argumentationen kurz in Paraphrase wiedergegeben.

3.2.2.3.1. Wassily Kandinsky

Nach einem materialistisch orientierten 19. Jahrhundert spricht Kandinsky dem Beginn des 20. Jahrhunderts Innerlichkeit zu, wobei er keine nationalen Grenzen anerkennt, sondern von den „Jungen‘ oder ‚Wilden‘ aller geistig großen Länder“⁵²⁹ spricht.

„Das ‚verlorene‘ und wieder ‚gefundene‘ innere Leben bringt die schon vorhandene ‚neue‘ Kunst zum verlorenen Gleichgewicht der beiden Elemente: des inneren und des äusseren. Es entsteht eine ‚neue‘ Harmonie oder Schönheit, die, wie immer, erst Disharmonie (Hässlichkeit) genannt wird. Diese Harmonie wird das vollkommene Anpassen oder in weiterer Folge Unterordnen des Äusseren (der Form) dem Inneren (dem Inhalt) sein mit Verzicht auf alle übrigen Rücksichten. Also auch auf die des ‚Naturellen‘.“⁵³⁰

Dieser Standpunkt Kandinskys wird sich in der abstrakten Kunst realisieren, der er Innerlichkeit sowie einen internationalen Charakter zuspricht. Seine Worte erscheinen wenig realitätsbezogen, da er keine Aspekte der gesellschaftlichen und politischen Realität, dem „[Ä]usseren“,⁵³¹ benennt.

3.2.2.3.2. Franz Marc

Marc äußert sich kaum zu den politischen Hintergründen, die bei einem deutsch-nationalen Konzept Vinnens auf der Hand liegen, doch er macht sich lustig über die Vorurteile der Künstler, welche die „Fahne des Deutschtums“⁵³² und der „Heimatkunst“⁵³³ schwingen. Diese Künstler nennen den Ausländer „Seelenräuber, Giftmischer und Falschmünzer“⁵³⁴ und sind von einer „materielle[n] Beziehung“⁵³⁵ zur Kunst gekennzeichnet. Der ‚Protest deutscher Künstler‘ hatte auch den finanziellen Aufwand verurteilt. Ansonsten

Anmerkung, 53, hier: S. 26.

⁵²⁹W. Kandinsky, in: Im Kampf um die Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 75.

⁵³⁰Ebd.: S. 74/75.

⁵³¹Ebd.: S. 75.

⁵³²F. Marc, in: Im Kampf um die Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 75.

⁵³³Ebd.

⁵³⁴Ebd.: S.75/76.

⁵³⁵Ebd.: S. 78.

argumentiert Marc primär auf künstlerischer Ebene und plädiert ebenfalls für die Internationalität der ‚neuen‘ Kunst.

„Ein starker Wind weht heute die Keime einer neuen Kunst über ganz Europa und wo gutes, unverbrauchtes Erdreich ist, geht die Saat auf nach natürlichem Gesetz. Der Ärger einiger Künstler der deutschen Scholle, dass gerade Westwind geht, wirkt wirklich komisch. Sie bevorzugen Windesstille. Den Ostwind mögen sie nämlich auch nicht, denn von Russland her weht es denselben neuen Samen.“⁵³⁶

In Bezug auf die künstlerische Qualität schätzt Marc die ‚moderne‘ französische Kunst, die er „so ungleich künstlerischer und innerlicher [findet], dass die deutschen Bilder sofort leer und von äusserlicher Mache erscheinen“.⁵³⁷ Die deutschen Zeitgenossen haben der französischen Leistung nichts entgegensetzen, doch die älteren Deutschen wie „beispielsweise [...] Kobell, Runge, Bürkel“⁵³⁸ und andere wertet er als Meister einer Innerlichkeit, die neben den ‚modernen‘ Franzosen bestehen können. Die „Pseudokunst“⁵³⁹ einer äußerlichen „Manier“⁵⁴⁰ der zeitgenössischen deutschen Künstler klagt er an und charakterisiert die Bestrebungen der Avantgarde, zu der er sich selbst zählt, wie folgt:

„Dieser Tatsache gegenüber bedeutet unsere, mit begreiflichem Unverständnis aufgenommene Bestrebung ein Zurückbesinnen auf den Urgrund künstlerischen Erlebens und Schaffens; wir fühlen uns hierin verwandt mit einigen französischen Kollegen und reichen ihnen lediglich darum unsere Hand.“⁵⁴¹

Mit dem „Zurückbesinnen auf den Urgrund künstlerischen Erlebens und Schaffens“⁵⁴² meint er die Hinwendung zur Kunst der ‚Primitiven‘, ein „tief sehnsüchtige[r] Traum, das längst vergessene einfache Verhältnis vom Menschen zur Kunst wiederherzustellen“.⁵⁴³

⁵³⁶Ebd.: S. 76.

⁵³⁷Ebd.: S. 77.

⁵³⁸Ebd.

⁵³⁹Ebd.

⁵⁴⁰Ebd.

⁵⁴¹Ebd.: S. 78.

⁵⁴²Ebd.

⁵⁴³Ebd.

3.2.2.3.3. Max Beckmann

Beckmann teilt in keiner Weise dieses Zusammengehörigkeitsgefühl mit den jungen Franzosen und der internationalen ‚modernen‘ Kunstrichtung.

Ihn interessiert allein die Qualität eines Bildes und er meint, dass sowohl ältere als auch moderne internationale Kunst – soweit sie qualitativ gut sei – vom deutschen Kunsthandel gekauft werden müsse.

„Ich finde, dass die besten Werke eines Géricault, Delacroix, Courbet, Daumier, Renoir, van Gogh ebenso gekauft werden müssen, wie Signorelli, Grünwald, Cranach und Tizian, Tintoretto, Greco, Velasquez, Goya und die alten Holländer.“⁵⁴⁴

Er betont, dass keine „[r]ein künstlerische[n] Gründe den Protest [...] [motivieren]“.⁵⁴⁵ Er selbst argumentiert artistisch, wenn er auf die „Überschätzung intelligenter Epigontalente wie Matisse, Othon Friesz, Puy etc.“⁵⁴⁶ verweist, gegen die er niemals „feierlich [...] Protest [...] erheben“⁵⁴⁷ würde, da sie ihm als zu unbedeutend erscheinen. Er verweist in seinem Überlegenheitsgefühl auf die Nachahmer ‚guter‘ Kunst einer „Anzahl talentloser Leute“,⁵⁴⁸ die es – so ist zu schlussfolgern – in jedem Land gibt. Im Grunde hält er von der jungen französischen Kunst an „Einfluß“⁵⁴⁹ und „Absatz“⁵⁵⁰ in Deutschland wenig und befindet sie keiner Aufregung wert.

3.2.2.3.4. Resümee

Während Marc und Kandinsky sich als Vertreter der international entstandenen neuen ‚modernen‘ Kunst verstehen, die sie implizit als wertvoll einschätzen, behält sich Beckmann eine kritische Distanz zu dieser ‚neuen‘ Kunstrichtung vor. Ein Schlüsselbegriff bei Marc und Kandinsky ist die sogenannte „[I]nnerlich[keit]“⁵⁵¹ ihrer Kunst, die mit einer Regression und mit der Hinwendung zu den ‚Primitiven‘ einhergeht und die Aufnahme von Elementen außereuropäischer Kulturen beinhaltet. Die Aneignung des Exotischen ist nicht

⁵⁴⁴M. Beckmann, in: Im Kampf um die Kunst, sh. Anmerkung 11, S. 37.

⁵⁴⁵Ebd.

⁵⁴⁶Ebd.

⁵⁴⁷Ebd.

⁵⁴⁸Ebd.

⁵⁴⁹Ebd.

⁵⁵⁰Ebd.

nur ein prägendes Stichwort bei Marc, sondern auch bei den „Brücke“-Künstlern, die sich im Völkerkundemuseum Dresden und im Zoologischen Garten exotische Darbietungen anschauten. Entgegen der Annahme, die Sympathie für den Primitivismus sei eine Form von „Ethos: Parteinahme für die unterjochten Gebiete seiner Selbst“⁵⁵² ist bezüglich der „Brücke“-Künstler zu konstatieren:

„Sie nahmen als Zeitgenossen die rassistischen, kolonialistischen Hintergründe dieser Menschausstellungen nicht wahr. Ebensowenig interessierten sie sich für die ursprünglichen Nutzungs- und Bedeutungszusammenhänge der ‚primitiven‘ Kunst, aus der sie formal schöpften, um an deren Lebenskraft teilzuhaben.“⁵⁵³

Diesen Tendenzen steht Beckmann ablehnend gegenüber. Allen drei Malern – Kandinsky, Marc und Beckmann – gemeinsam ist allerdings das Suchen nach neuen Wegen der Kunst vor dem gegebenen historischen Hintergrund erstarrter Gesellschaftsformen, die der nationalkonservative Vinnen repräsentiert. Alle drei argumentieren auf künstlerischer Ebene und plädieren für eine Öffnung zur internationalen Kunst. Selbst Beckmann, der die Leistung der internationalen ‚modernen‘ Kunst nicht anerkennt, akzeptiert ausländische Kunstwerte, wenn sie seiner Meinung nach qualitativ hochstehend sind.

Die divergierenden Argumentationen Marcs, Beckmanns und Kandinskys als Antworten auf den ‚Protest deutscher Künstler‘ lösten die Kontroverse zwischen Beckmann und Marc im März 1912 aus, welche in ‚Pan‘ veröffentlicht wurde.⁵⁵⁴

3.2.2.4. Die Max Beckmann-Franz Marc-Kontroverse im März 1912

Durch die Publizierung ihrer kunsttheoretischen Kontroverse in ‚Pan‘ traten Beckmann und Marc an die Öffentlichkeit. Im Folgenden sei in Paraphrase Beckmanns Stellungnahme, seine „Gedanken über zeitgemäße und

⁵⁵¹F. Marc, in: Im Kampf um die Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 77.

⁵⁵²B. Wyss: Der Wille zur Kunst, sh. Anmerkung 54, hier: S. 15.

⁵⁵³I. Kähler: „Einsamkeit ist das beste, was man hat“. Zu Erich Heckels Sommeraufenthalten 1907-1913, in: M.M. Moeller (Hrsg.): Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus. Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin. Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Kiel 31.1.1999-21.3.1999 u.a., München 1999, S. 34.

⁵⁵⁴F. Marc: Die neue Malerei; M. Beckmann, Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst; F. Marc, Anti-Beckmann (Auszug), alle: sh. Anmerkung 11.

unzeitgemäße Kunst“⁵⁵⁵ in Anspielung auf Nietzsches frühe Kulturkritik⁵⁵⁶ und als Erwiderung auf Marcs Artikel „Die neue Malerei“⁵⁵⁷ wiedergegeben. Diese Kontroverse ist als Dokument der Expressionismusdebatte von Interesse.

Beide – sowohl Beckmann als auch Marc – benennen als ihren Ahnherrn: Cézanne. Während Marc dem Maler aus Aix-en-Provence „neue Mittel [zuspricht – Einfügung C.K.], tiefer in die organische Struktur der Dinge zu blicken und letzten Endes ihren inneren, geistigen Sinn zu geben“,⁵⁵⁸ bezeichnet Beckmann als grundsätzliche Problematik Cézannes seinen qualvollen Kampf um Plastizität und Räumlichkeit. Zum einen vermochte Cézanne – nach Beckmann – „auf eine *neue* Weise die mysteriöse Weltempfindung“⁵⁵⁹ und „ewige Menschlichkeitswerte“⁵⁶⁰ darzustellen; zum anderen musste er sich – in seinen schwächeren Arbeiten – vor der „Gefahr kunstgewerblicher Verflachung [...] bewahren“.⁵⁶¹ Trotz einer vergleichbaren Sichtweise Cézannes gibt es grundsätzliche Diskrepanzen zwischen Marc und Beckmann, welche sowohl auf der Ebene der Realisation im Bild liegen als auch im Gedanklichen.

Spricht Marc von „unsern pleinairfremden Konstruktionsideen“,⁵⁶² so wertet diese Beckmann als das „Schwächliche“⁵⁶³ und „zu Ästhetische“,⁵⁶⁴ deren Wirkung er mit dem „Anblick einer schönen Tapete“⁵⁶⁵ vergleicht. Er formuliert seinen Anspruch an ein Bild in dem „individuelle[n], organische[n] Weltganze[n]“,⁵⁶⁶ das dieses repräsentieren solle und fordert zu „künstlerische[r] Sinnlichkeit, verbunden mit der künstlerischen Gegenständlichkeit und Sachlichkeit der darzustellenden Dinge“⁵⁶⁷ auf. Während Beckmanns kunsttheoretischer Standpunkt im weitesten Sinne

⁵⁵⁵M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11.

⁵⁵⁶Vgl. E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, hier: S. 14-16;
D. Schubert: Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912, sh. Anmerkung 55, hier:
S. 179/180.

⁵⁵⁷F. Marc: Die neue Malerei, sh. Anmerkung 11.

⁵⁵⁸Ebd.: S. 29.

⁵⁵⁹M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11,
hier: S. 39.

⁵⁶⁰Ebd.

⁵⁶¹Ebd.

⁵⁶²F. Marc: Die neue Malerei, sh. Anmerkung 11, hier: S. 29.

⁵⁶³M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11,
hier: S. 40.

⁵⁶⁴Ebd.

⁵⁶⁵Ebd.

⁵⁶⁶Ebd.

realitätsbezogen ist,⁵⁶⁸ vertritt Marc die transzendente Position einer inneren Wesensschau – wie auch immer diese vorzustellen ist. Erwähnt Marc im positiven Sinne als Vertreter der ‚neuen‘ Bewegung Namen wie zum Beispiel Gauguin, Matisse und Munch, kritisiert Beckmann, dass Gauguin Motive aus Tahiti als ästhetische Arabeske übernehme, ohne den volkstümlichen, religiösen Hintergrund zu beachten. In seinen Augen stellt sich Gauguin nicht der europäischen modernen Welt. In einem Atemzug nennt er Matisse als „ein noch traurigerer Vertreter dieser Völkerkunde-Museumskunst, Abteilung Asien“,⁵⁶⁹ der allerdings schon wieder „aus zweiter Hand von Gauguin und Munch nimmt“.⁵⁷⁰ Beckmann zählt sich zu den „*neue[n] Persönlichkeiten*“,⁵⁷¹ welche künstlerischen Traditionen treu bleiben. Insofern schafft er eine „unzeitgemäße“⁵⁷² Kunst, die seit ehedem von den „jeweiligen ‚modernen‘ Kollegen erdrückt wurde“.⁵⁷³

3.2.2.4.1. Der Hintergrund zu Max Beckmanns Standpunkt

Mit Beckmanns Ruf nach Sachlichkeit, Gegenständlichkeit und Sinnlichkeit in der Kunst lief er den seinerzeit ‚modernen‘ Abstraktionstendenzen zuwider, welche in seinen Augen kein individuelles Lebensgefühl vermittelten und insofern blutleer waren. Im Gegensatz zu Kandinsky, der sich ab ca. 1911 ganz der Abstraktion verschrieb, verhaftete Marc in seinem künstlerischen Werk stärker am gegenständlichen Motiv, doch seine theoretischen Äußerungen verteidigten die neuesten Entwicklungen in der ‚modernen‘ Kunst.

Beckmanns Standpunkt hatte sich im Laufe der vorhergehenden Jahre herangebildet. So schrieb er in seinem Tagebuch 1909:

„Die Matisseschen Bilder mißfielen mir höchstlich. Eine unverschämte Frechheit nach der andern [...] Merkwürdig, daß sich diese doch sonst so intelligenten Franzosen nicht sagen können, daß nach der Vereinfachung der

⁵⁶⁷Ebd.

⁵⁶⁸Vgl. E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, hier: S. 14.

⁵⁶⁹M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 41.

⁵⁷⁰Ebd.

⁵⁷¹Ebd.

⁵⁷²Ebd.

⁵⁷³Ebd.

van Goghs und Gauguins wieder zur Vielfältigkeit zurückgekehrt werden muß.⁵⁷⁴

Nachdem er in demselben Jahr – im Januar 1909 – an einem Sonnabend eine chinesische Ausstellung besucht hatte, äußerte er sich zu seinen eigenen künstlerischen Intentionen:

„Mein Herz schlägt mehr nach einer roheren gewöhnlicheren vulgärerem 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.“⁵⁷⁵

Die Prämisse einer lebensnahen Kunst durchdringt sein gesamtes Tagebuch aus dem Jahr 1908/09 und stand hinter seiner verärgerten Kritik gegenüber anderen Künstlern, denen er „ästhetische Abgesondertheit vom Leben“⁵⁷⁶ oder auch „ästhetische Faxerei“⁵⁷⁷ zum Vorwurf machte.

Die ‚neue‘ Malerei Marcs und Kandinskys betrachtete er als eine künstlerische Richtung, die seit Jahrhunderten immer wieder zum Vorschein kam. So konstatierte er:

„Es giebt [sic] meiner Meinung nach zwei Richtungen in der Kunst. Eine, die ja augenblicklich wieder mal im Vordergrunde steht, ist die flache und stilisierend dekorative, die andere ist die raumtiefe Kunst. Das Prinzip Byzanz, 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 nahezukommen.“⁵⁷⁸

Er selbst zählte sich zu der letzteren Tendenz, denn er wollte mit Plastizität und Räumlichkeit die empirische Realität in ihrer ganzen Absurdität zum Ausdruck bringen.

⁵⁷⁴M. Beckmann: Tagebuch 7.1.1909, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 26/27.

⁵⁷⁵M. Beckmann: Tagebuch 9.1.1909, Ebd.: S. 28.

⁵⁷⁶M. Beckmann: Tagebuch 6.1.1909, Ebd.: S. 25.

⁵⁷⁷M. Beckmann: Tagebuch 2.1.1909; Ebd.: S. 24.

3.2.2.4.2. Zusammenfassung der Positionen Max Beckmanns, Franz Marcs und Wassily Kandinskys

Marc vertritt in seinem Artikel „Die neue Malerei“⁵⁷⁹ vergleichbares Gedankengut wie es in Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“⁵⁸⁰ zu finden ist. Die prinzipielle Gemeinsamkeit der Bestrebungen Marcs und Kandinskys liegt in den subjektiven Fiktionen ihrer Kunst,⁵⁸¹ wenn sie von dem Inneren der Dinge sprechen.

Die Introversion Kandinskys als Folge einer intellektuellen Desorientierung und Irritation wurde bereits aufgezeichnet. Die historische Grundlage teilt Beckmann mit dem russischen Künstler und mit Marc, doch wählt Beckmann nicht den Rückzug in die Innerlichkeit als Reaktion auf die zeitgenössische Welt, sondern in seinem Bezug zur Gegenständlichkeit und Sinnlichkeit bleibt er – bei aller Freiheit der Komposition eines Bildes – der Realität verpflichtet. Der Akzent in Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“⁵⁸² liegt „auf dem Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen“,⁵⁸³ das seiner und Marcs Hinwendung zur Abstraktion zugrunde liegt. Der Vermutung Fischers als auch Güses, Beckmann habe lediglich eine andere Konzeption von Malerei als Marc,⁵⁸⁴ ist nicht zuzustimmen, denn Beckmann teilt in der Vorkriegszeit deren spirituelles Konzept nicht. Zwar lobt Beckmann die Darstellung der „mysteriöse[n] Weltempfindung“⁵⁸⁵ und der „ewige[n] Menschlichkeitswerte“⁵⁸⁶ Cézannes und hierin liegt eine deutliche Analogie zu dem „Rein- und

⁵⁷⁸M. Beckmann: Beitrag zu: Das neue Programm, 1914, Ebd.: S. 43.

⁵⁷⁹F. Marc: Die neue Malerei, sh. Anmerkung 11.

⁵⁸⁰W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, sh. Anmerkung 12.

⁵⁸¹Vgl. D. Schubert: Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912, sh. Anmerkung 55, hier: S. 176.

⁵⁸²W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, sh. Anmerkung 12.

⁵⁸³E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, hier: S. 12.

⁵⁸⁴Vgl. Ebd.: S. 14 und F.W. Fischer: „Beckmann hat 1912 in der Zeitschrift ‚Pan‘ eine scharfe Kontroverse mit Franz Marc ausgefochten und dabei gerade die Verblasenheit ihrer Ziele und Ansichten hart kritisiert. Eine solche Kritik, berechtigt oder unberechtigt, wirft freilich wiederum die Frage auf, woher der Maler seine Sicherheit eigentlich bezog. Vielleicht war Beckmann konservativ? Vielleicht hatte er auch nur einen anderen Begriff von Malerei! Kurz und gut, die Ideen der deutschen Avantgarde ließen ihn damals kalt“ [F.W. Fischer: Der Maler Max Beckmann, Köln 1990, S. 8].

⁵⁸⁵M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 39.

⁵⁸⁶Ebd.

Ewig-Künstlerischen“⁵⁸⁷ Kandinskys, doch spricht Beckmann der Kunst keinerlei ‚kosmischen Ursprung‘ zu.

3.2.2.5. Exkurs I: Die Max Beckmann- Franz Marc-Kontroverse und Wilhelm Worringers „Abstraktion und Einfühlung“

Dietrich Schubert,⁵⁸⁸ der Ernst-Gerhard Güses Gedankenansätze⁵⁸⁹ weiter ausführt, verweist auf Wilhelm Worringers „Abstraktion und Einfühlung“⁵⁹⁰ aus dem Jahr 1908. Schubert skizziert die kontroversen Positionen Marcs und Beckmanns in Bezug zu Worringers Werk. Hierbei werden Marc die Stigmata der ‚Abstraktion‘ und Beckmann die der ‚Einfühlung‘ zugeordnet. Worringers grundsätzliche These lautet:

„Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinen, allgemein gesprochen, in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit.“⁵⁹¹

Sicherlich lassen sich Stichworte wie das „Organisch-Lebenswahre“,⁵⁹² „Wechselspiel des Seins“,⁵⁹³ „Willkür des Organischen“,⁵⁹⁴ „Verkürzung“,⁵⁹⁵ „Schatten“,⁵⁹⁶ „sinnliches Objekt [...] vom Raum abhängig“⁵⁹⁷ auf Beckmanns Position beziehen und „geistige Raumscheu“,⁵⁹⁸ Annäherung an den „absoluten Wert“,⁵⁹⁹ „strenge Unterdrückung der Raumdarstellung“⁶⁰⁰ und andere auf die Position Marcs. Dennoch sollte darauf hingewiesen werden, dass Worringers Werk keinen Bezug zur ‚modernen‘ Malerei bieten will, sondern bei den prähistorischen Zeiten Europas und Ägyptens ansetzt und über

⁵⁸⁷E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, S. 12.

⁵⁸⁸Vgl. D. Schubert: Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912, sh. Anmerkung 55, hier: S. 183.

⁵⁸⁹Vgl. E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, S. 12/13.

⁵⁹⁰W. Worringer: Abstraktion und Einfühlung, sh. Anmerkung 13.

⁵⁹¹Ebd.: S. 37.

⁵⁹²Ebd.: S. 47.

⁵⁹³Ebd.: S. 51.

⁵⁹⁴Ebd.: S. 55.

⁵⁹⁵Ebd.: S. 57.

⁵⁹⁶Ebd.

⁵⁹⁷Ebd.

⁵⁹⁸Ebd.: S. 49.

⁵⁹⁹Ebd.: S. 51.

⁶⁰⁰Ebd.: S. 56.

die alte griechische Kultur, die byzantinische Kunst bis zur nordischen Vorrenaissancekunst führt.⁶⁰¹

Worringer behauptet, dass die große, frühe Kunst mit der Abstraktion begann und – besonders deutlich in der Renaissance hervortretend – dem Einfühlungsdrang und der Hinwendung zum Organischen wich.⁶⁰²

Er argumentiert auf psychologischer Ebene, wenn er dem Abstraktionsdrang Transzendenz, „Gesetz“⁶⁰³ und „Notwendigkeit“⁶⁰⁴ zuordnet, „wo sonst überall die Willkür des Organischen herrscht“.⁶⁰⁵ Demgegenüber ist der Einfühlungsdrang „kraft [des] geistigen Erkennens mit der Erscheinung der Außenwelt befreundet und [hat] zu ihr ein Vertrauensverhältnis gewonnen“.⁶⁰⁶

Da nach Worringer die großen Epochen der abstrakten Kunst mit der Renaissance ein Ende fanden, äußert er ein bedauerndes Schlusswort:

„Wer annähernd empfunden hat, was alles in dieser Unnatürlichkeit liegt, der wird bei aller Freude über die neuen Glücksmöglichkeiten, die die Renaissance schuf, sich mit großer Trauer dessen bewußt bleiben, was mit diesem Sieg des Organischen, des Natürlichen an großen durch eine ungeheure Tradition geweihten Werten auf immer verloren ging.“⁶⁰⁷

Wird Marcs Position nun mit der Abstraktion im Sinne Worringers als Ruhepol, „Gesetz“⁶⁰⁸ und „Notwendigkeit“⁶⁰⁹ identifiziert und Beckmanns Position mit einem „Vertrauensverhältnis“⁶¹⁰ zur Außenwelt, so ist dies eine grundsätzlich irreführende Behauptung.

⁶⁰¹Worringers künstlerische Thesen sind von Rassentheorien durchzogen, die einen durchaus deutschümelnden Beiklang haben und für den heutigen Rezipienten befremdend wirken.

⁶⁰²In diesem Zusammenhang sei auf die Lesart Beat Wyss' von Worringers „Abstraktion und Einfühlung“ verwiesen, der in seiner provokativen Polemik mit Vorsicht gegenübergetreten werden muss. So meint Wyss: „Der ‚nordisch‘ verstandene Expressionismus hat etwas Verschwitztes; sein zerquältes Ringen um Abstraktion riecht nach durchwachten Nächten überhitzter Pubertät, die den Ansturm eines unbekanntes Lebenwollens mit selbstaufgelegter, inbrünstiger Zucht zähmen möchte“ [B. Wyss: Der Wille zur Kunst, sh. Anmerkung 54, hier: S. 248].

⁶⁰³W. Worringer: Abstraktion und Einfühlung, sh. Anmerkung 13, hier: S. 55.

⁶⁰⁴Ebd.

⁶⁰⁵Ebd.

⁶⁰⁶Ebd.: S. 52.

⁶⁰⁷Ebd.: S. 168.

⁶⁰⁸Ebd.: S. 55.

⁶⁰⁹Ebd.

⁶¹⁰Ebd.: S. 52.

3.2.2.6. Exkurs II: Die Wurzeln der missionarischen Aufgaben der Kunst im 19. Jahrhundert

Der hohe Anspruch an die missionarischen Aufgaben der Kunst hatte eine weit zurückreichende Tradition, welche deutlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der arts-and-craft Bewegung in England zum Tragen kam. Die führenden Köpfe dieser englischen Bewegung waren der Schriftsteller, Maler und Sozialreformer John Ruskin (1819-1900) und der Künstler, Handwerker, Unternehmer und Schriftsteller William Morris (1834-1896).

Morris vertrat die soziale Komponente einer Entwicklung, die Mitte des 19. Jahrhunderts in England eingesetzt hatte. Es sollte nicht ein kleiner, ausgewählter Kreis durch die Kunst angesprochen, sondern ein breites Publikum in Bewegung gesetzt werden. Seit der Romantik war der Künstler in eine isolierte Position hineingeraten, aus der ihm nun durch eine neue ‚Bestimmung‘ herausgeholfen werden sollte.

Diese sozialetische Komponente inspirierte unter anderem auch deutsche und belgische Künstler wie Henry van de Velde (1863-1957), der bestimmend auf die Bewegung des Jugendstils wirkte. Auch er wollte über Kunst auf die Gesellschaft wirken und ihr die Augen für das ‚Schöne‘ öffnen. Diese Bestrebungen standen allerdings im Gegensatz zum herrschenden Zeitgeist, der geprägt war durch wirtschaftliche Expansion und sich ständig weiterentwickelnde technische Errungenschaften. Die künstlerische Stilrichtung, welche mit der Industrialisierung konform lief, war der Historismus. Der Begriff Historismus wurde im 19. Jahrhundert geprägt als Versuch, die geistigen und sittlichen Vorstellungen vergangener, möglichst heroischer Epochen besonders in die neuen Aufgaben (Museum, Denkmal, Staatsarchitektur, Bahnhöfe) zu integrieren. Eine der wichtigsten Stilströmungen war die Neugotik (auch Neogotik), die weit ins 18. Jahrhundert zurückreichte und die in England, Deutschland und Frankreich zum ‚nationalen Stil‘ erhoben wurde.

Der Rückgriff auf längst vergangene Stilrichtungen war also populärer als die Öffnung zu einem neuen Stil, in diesem Falle dem Jugendstil. Die

lebensreformerischen Impulse des Jugendstils bildeten den Ausgangspunkt für verschiedene ‚moderne‘ Künstler wie Kirchner⁶¹¹ und Kandinsky⁶¹².

In der unmittelbaren Vorkriegszeit gipfelte die sozialetische und ersatzreligiöse Haltung – insbesondere der „Blauen Reiter“ – offensichtlich in einer emphatischen Haltung. So widersprüchlich es erscheint, war diese von einem elitären Bewusstsein geprägt.

„In der Neuzeit verlaufen religiöse Inhalte und künstlerische Konzeptionen parallel in jenem dogmatisch-ästhetischen Zweiklang, der in der Moderne in das Unisono der autonomen Kunstreligion mündet.“⁶¹³

Der sozialpolitische Auftrag vieler sogenannter expressionistischer Künstler scheiterte in den ersten Jahren der Weimarer Republik – wie noch auszuführen sein wird – und auch vor dem Ersten Weltkrieg kam die künstlerische Avantgarde nicht aus ihrer isolierten Position heraus. Eine sicherlich einfache Erklärung für ihre elitäre Haltung ist die Tatsache, dass die ‚moderne‘ Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht durch Kaiser Wilhelm II. gefördert wurde. Die künstlerische Außenseiterposition blieb somit erhalten, und die elitären Emotionen hatten entweder kompensatorische Züge oder entsprachen einem Gefühl des Stolzes, von dem Döblin sprach.

⁶¹¹ „Ausgehend vom Jugendstil und den lebensreformerischen Impulsen lagen in Kirchners Auseinandersetzung mit den französischen Avantgarden und vor allem in seiner intensiven Beschäftigung mit den Zeugnissen außereuropäischer Kulturen wesentliche Voraussetzungen, um einen eigenen unverwechselbaren Stil auszubilden“ [A. Zweite: „Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur“, sh. Anmerkung 53, hier: S. 31].

⁶¹² Kandinsky machte „entschieden Front gegen den Ästhetizismus einer raffinierten Schönlinigkeit seiner eigenen Jugendstilphase, um sich neue, vermeintlich reine Quellen von Kreativität zu erschließen“ [Ebd.: S. 38].

⁶¹³ B. Wyss: Der Wille zur Kunst, sh. Anmerkung 54, hier: S. 24.

3.3. *Ende des Ersten Weltkrieges und Nachkriegszeit*

3.3.1. **Max Beckmann und die zweite Expressionismusgeneration**

Ebenso wie Benn benutzte Beckmann den Begriff Expressionismus in der schlagwortartigen Bedeutung, die 1911 aufkam.⁶¹⁴ Ohne der Bewegung in irgendeiner Form eine charakteristische Kontur zu verleihen, äußerte sich Beckmann in einem Brief an Reinhard Piper am 8.2.1918 über den „Expressionismus“ wie folgt:

„Neulich hielt Worringer hier einen Vortrag und erklärte zum Entsetzen des versammelten Publikums, der Expressionismus sei in eine Sackgasse geraten und verlief aussichtslos. Hier, in einem Verein, der extra zur Pflege des Expressionismus gegründet ist!

Es ist recht interessant für mich, grade [sic] jetzt hier zu sein, denn Frankfurt ist eben eine Hochburg des Expressionismus. Trotzdem ist es mir gelungen, gerade hier eine Anzahl von Menschen durch meine Bilder zu der Einsicht zu bringen, daß die expressionistische Angelegenheit doch mehr eine dekorativ literarische ist, die mit lebendigem Kunstgefühl nichts zu tun hat. Ich kann jetzt durch meine Bilder und Graphik beweisen, dass man neu sein kann, ohne Expressionismus oder Impressionismus zu machen. Neu auf dem alten Gesetz der Kunst: die Rundheit in der Fläche.“⁶¹⁵

Wenn Beckmann von „einem Verein, der extra zur Pflege des Expressionismus gegründet ist“⁶¹⁶ sprach, so hatte die Bewegung 1918 ihren anfänglich innovativen und revolutionären Charakter eingebüßt und sich gesellschaftlich etabliert. Ein Grund für diese Etablierung war, dass die expressionistische Bewegung viele ‚Trittbrettfahrer‘ hatte und Hunderte von Künstlern den Status, ein Expressionist zu sein, für sich in Anspruch nahmen. Da das Publikum mit

⁶¹⁴O.F. Best beschreibt die Entstehung des Begriffs folgendermaßen:

„1911 April bis Spätsommer: Im Zusammenhang mit der 22. Ausstellung der ‚Berliner Sezession‘ wird der Begriff ‚Expressionismus‘ zur Bezeichnung der Bilder junger französischer Maler (u.a. Braque, Derain, Dufy, Picasso, Vlaminck) gebraucht; von Rezensenten übernommen“ [O.F. Best: Zur Genese eines Begriffs, in: O. F. Best (Hrsg.): Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1976, S. 3].

Eine subtile und differenzierte Untersuchung zur Entstehung des Stil- und Periodenbegriffs ‚Expressionismus‘ liefert Ron Manheim [R. Manheim: ‚Expressionismus‘ - Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffs, in: T. Belgin (Hrsg.): Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905-1914. Ausstellungskatalog Museum am Ostwall Dortmund, 15.9.-15.12.1996, Heidelberg 1996, S. 94-103].

⁶¹⁵M. Beckmann: Brief an R. Piper v. 8.2.1918, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 88.

⁶¹⁶Ebd.

„Entsetzen“⁶¹⁷ auf die Todsprechung des Expressionismus reagierte, schien Worringer mit dieser Äußerung Erwartungen zu enttäuschen. Dem Leser stellt sich die Frage, welche Anforderungen das malerisch und literarisch interessierte Publikum im Februar 1918 an den Expressionismus stellte.

Stefanie Barron unterscheidet in „Der Ruf nach einer neuen Gesellschaft“⁶¹⁸ zwischen der ersten und der zweiten expressionistischen Generation, wobei letztere ca. 10 Jahre jünger war als erstere und eine deutliche Zäsur der Erste Weltkrieg bildete. „Verglichen mit dem Werk der ersten Generation legt die Kunst der zweiten stärkere Betonung auf den Inhalt und wendet sich häufiger sozialen und politischen Themen zu.“⁶¹⁹ Während die erste Generation – als Protagonisten seien wiederum die „Brücke“ und der „Blaue Reiter“ genannt – primär auf künstlerisch-ästhetischer Ebene Vorschub leisteten, „[schien] die zweite Generation [...] von einer Hoffnung auf eine utopische Gesellschaft erfüllt, eine[r] Gesellschaft, in der der Kunst eine wichtige Rolle zukommen würde“.⁶²⁰ Zwar plädierten auch schon die „Brücke“-Mitglieder für eine menschliche Kultur und die „Blauen Reiter“ für eine Durchgeistigung der Gesellschaft, doch es ist die zweite Expressionismusgeneration, die starke humanitäre Ambitionen hatte. Wie die Korrespondenz und die Tagebücher Beckmanns der Vorkriegszeit gezeigt haben, ist die Beobachtung Barrons zu bestätigen, denn die Betonung menschlicher Werte wie Mitleid findet sich erst im Jahr 1918. Es ist auf die Erfahrung im Ersten Weltkrieg zurückzuführen, dass viele Künstler am Kriegsende und in den Wirren der Weimarer Republik stärkeres soziales und politisches Engagement zeigten, da sie die unabdingbare Notwendigkeit erkannten und Hunger, Not, Krankheit und Leid erlebt hatten. Ende 1918 bildete sich die „Novembergruppe“⁶²¹ und der „Arbeitsrat der Kunst“ als Reflex auf den politischen Umsturz in Deutschland nach dem

⁶¹⁷Ebd.

⁶¹⁸S. Barron: Der Ruf nach einer neuen Gesellschaft, sh. Anmerkung 56.

⁶¹⁹Ebd.: S. 11.

⁶²⁰Ebd.: S. 13.

⁶²¹„Die ‘Novembergruppe’ wurde von César Klein, Moriz Melzer, Max Pechstein, Heinrich Richter-Berlin und Georg Tappert gegründet; Pechstein und Tappert gehörten zur ersten Generation der Expressionisten. Der Schwerpunkt dieser Gruppe lag weniger in der Architektur als auf dem Gebiet der bildenden Künste. Sie wandte sich an alle Kubisten, Futuristen, Expressionisten und forderte Schriftsteller, Dichter, Maler, Architekten und Komponisten zur Mitarbeit auf [...] Ursprünglich unterstützte sie die offizielle Regierungspolitik und gestaltete Plakate für den ‚Rat der Volksbeauftragten‘, wie die neue Koalitionsregierung aus Sozialdemokraten und Unabhängigen Sozialdemokraten sich nannte“ [Ebd.: S. 15].

verlorenen Ersten Weltkrieg. Der Umsturz begann mit der Marinerevolte, welche die Ausrufung der Republik in Bayern, die Abdankung Kaiser Wilhelms II. und die Ausrufung der Republik in Deutschland zur Folge hatte.

Der Impetus der „Novembergruppe“ war tonangebend in Deutschland, und in der Provinz akzeptierten Gruppen wie „Der Wurf“ in Bielefeld oder die „Hallische Künstlergruppe“ in Halle und viele andere mehr die Forderung der „Novembergruppe“ und propagierten dieselben Ideen. Diese Ideen sind in wenigen Worten zusammenzufassen. So ist bezüglich Halle zu konstatieren:

„Auch in Halle glaubte man an das expressionistische Konzept, dass die Kunst den Menschen und damit schließlich auch die Gesellschaft ändern könne. Wie die ‚Novembergruppe‘ und der ‚Arbeitsrat für Kunst‘, forderte auch die ‚Künstlergruppe‘ eine Reform der Kunstschulen, die Beteiligung der Künstler an der staatlichen Kulturpolitik und die Gleichstellung der modernen Kunst mit der sogenannten etablierten Kunst.“⁶²²

So war es in den Wirren der Novemberrevolution und bereits vorher – in den letzten Monaten des Ersten Weltkrieges – ein Anliegen der Expressionisten, die gesellschaftliche Anerkennung der ‚modernen‘ Künstler in der staatlichen Kulturpolitik zu befürworten. Der sozialistisch-revolutionäre Zug der Expressionisten ging Hand in Hand mit dem Aufschrei gegen Hunger, Leid und der Illusion, mit dem Ende des Ersten Weltkrieges würde eine neue gesellschaftliche Ordnung etabliert, in welcher der Kunst ein hoher und prägender Stellenwert zugeordnet würde. Solcherlei Erwartungen hegte das künstlerisch und literarisch interessierte Publikum im Februar 1918 und war somit über die Todspredigt des Expressionismus durch Worringer enttäuscht.

Beckmann interessierte sich weder in der Vorkriegszeit für den spirituellen Ansatz Marcs und Kandinskys noch für die kulturpolitischen Ziele der zweiten Expressionismusgeneration in der Nachkriegszeit. So verneinte er jede politische Parteinahme und behielt sich eine gesellschaftliche Außenseiterposition als Künstler bevor. Er bestand auf der räumlichen Tiefendimension einer realitätsbezogenen Kunst und sah seinen künstlerischen Auftrag in die skeptische Beobachtung der Realitäten eingebunden.

⁶²²P. W. Guenther: Die Künstlergruppen: Ziele, Rhetorik, Echo, sh. Anmerkung 56, hier:

3.3.1.1. „Ein Bekenntnis: Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘“

In „Ein Bekenntnis: Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘“,⁶²³ welches Beckmann im Jahr des Kriegsendes geschrieben hatte (1918/20), verbinden sich zwei grundsätzliche Gedanken miteinander: die Liebe zu den Menschen und zur Kunst.

Beckmann, der sich selbst für keinen begnadeten Redner hält, formuliert seinen künstlerischen Auftrag wie folgt:

„Ich glaube, dass ich gerade die Malerei so liebe, weil sie einen zwingt, sachlich zu sein. Nichts hasse ich so wie Sentimentalität. Je stärker und intensiver mein Wille wird, die unsagbaren Dinge des Lebens festzuhalten, je schwerer und tiefer die Erschütterung über unser Dasein in mir brennt, um so verschlossener wird mein Mund, um so kälter mein Wille, dieses schaurig zuckende Monstrum von Vitalität zu packen und in glasklare scharfe Linien und Flächen einzusperren, niederzudrücken, zu erwürgen.“⁶²⁴

Beckmann, der zu Beginn des Krieges noch das vitalistische Werk Nietzsches „Also, sprach Zarathustra“⁶²⁵ las, distanziert sich nun von dieser Form der Lebensbejahung. Stattdessen sieht er Vitalität als „dieses schaurig zuckende Monstrum“⁶²⁶ an, welches er mit Hilfe der Kunst niederzwingen will. Er lehnt „Sentimentalität“⁶²⁷ ab, fordert – wie schon 1912 – Sachlichkeit in der Kunst und stellt sich dem Lebenskampf:

„Der Krieg geht ja nun seinem traurigen Ende zu. Er hat nichts von meiner Idee über das Leben geändert, er hat sie nur bestätigt. Wir gehen wohl einer schweren Zeit entgegen. Aber gerade jetzt habe ich fast noch mehr als vor dem Krieg das Bedürfnis, unter den Menschen zu bleiben. In der Stadt [...] Unser Herz und unsere Nerven müssen wir preisgeben dem schaurigen Schmerzensgeschrei der armen getäuschten Menschen.“⁶²⁸

Die Vorkriegsjahre bezeichnet er als „ungesund und ekelhaft“,⁶²⁹ da sie von „geschäftliche[r] Hetze“⁶³⁰ und „Sucht nach Erfolg und Einfluß“⁶³¹ eines jeden geprägt waren. Hierbei denkt er sicherlich unter anderem an das Gerangel in der „Berliner Sezession“ um Cassirer. Und nun da alle „vier Jahre dem

S. 105.

⁶²³M. Beckmann: Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘, sh. Anmerkung 15.

⁶²⁴Ebd.: S. 89.

⁶²⁵F. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, sh. Anmerkung 204.

⁶²⁶M. Beckmann: Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘, sh. Anmerkung 15, hier: S. 89.

⁶²⁷Ebd.

⁶²⁸Ebd.: S. 90.

⁶²⁹Ebd.

⁶³⁰Ebd.

⁶³¹Ebd.

Entsetzen täglich in die Fratze gesehen“⁶³² haben, hofft er „losgeworden [zu sein], was vorher war“.⁶³³ Beckmann spricht implizit den Kriegserlebnissen eine reinigende Kraft zu nach den Vorkriegsjahren, die von dem Gefühl der Stagnation, von Dekadenz und von zunehmend kapitalistischen Gesellschaftsformen zeugten. Nun, nach dem Erlebnis des Krieges, besinnt sich Beckmann auf Werte wie Mitgefühl und Mitleid – und hier zeigt sich deutlich die Distanz zu Nietzsche, der Mitleid als christliche Sklavenmoral abtut. Die Vorkriegszeit charakterisiert Beckmann künstlerisch:

„Vieles sind wir hoffentlich los geworden, was vorher war. Aus einer gedankenlosen Imitation des Sichtbaren, aus einer schwächlich archaischen [sic] Entartung in leeren Dekorationen, und aus einer falschen und sentimentalischen Geschwulstmystik heraus werden wir jetzt hoffentlich zu einer *transzendenten Sachlichkeit* kommen, die aus einer tieferen Liebe zur Natur und den Menschen hervorgehen kann, wie sie bei Mäleszkircher, Grünwald und Breughel, bei Cézanne und van Gogh vorhanden ist.“⁶³⁴

Die Hinwendung zur Transzendenz, welche die empirische Wirklichkeit ins Jenseitige überschreitet, ist als Neuorientierung Beckmanns infolge der Erlebnisse im Ersten Weltkrieg zu werten.⁶³⁵ Seine Abwendung von dem Vitalismus Nietzsches und seine Hinwendung zu Schopenhauer und den gnostischen Heilslehren in den 20er Jahren werden im Folgenden dargelegt.⁶³⁶

Das Denken der Vorkriegsjahre ist überwunden, und Beckmann hofft auf ein „stärkeres kommunistisches Prinzip“.⁶³⁷ Im Gegensatz zu einigen seiner expressionistischen Zeitgenossen war Beckmann nie politisch für eine kommunistische Partei aktiv. Er verfolgt mit dem Begriff Kommunismus das Ideal einer von Gerechtigkeit geprägten Menschheit.

Abschließend gibt er der folgenden Hoffnung Ausdruck: „Einen Turm zu bauen, in dem die Menschen all ihre Wut und Verzweiflung, all ihre arme Hoffnung, Freude und wilde Sehnsucht ausschreien können. Eine neue Kirche.“⁶³⁸

⁶³²Ebd.

⁶³³Ebd.: S. 91.

⁶³⁴Ebd.

⁶³⁵Vgl. Die Analyse von „Die Nacht“, sh. Kap. 5.1.3.1., S. 170-174.

⁶³⁶Vgl. „Die Weltbilder“ in dem beginnenden nationalsozialistischen Regime, sh. Kap. 7, S. 236-270.

⁶³⁷M. Beckmann: Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘, sh. Anmerkung 15, hier: S. 91.

⁶³⁸Ebd.

Die „Novembergruppe“, die sich Ende 1918 formierte und bis 1926 agierte, äußerte in ihrem Pathos ähnliche Gedanken wie Beckmann. „*Kathedrale des Sozialismus*“ heißt denn auch ein von Lyonel Feininger geschaffener Holzschnitt.⁶³⁹ Beckmann gehörte der „Novembergruppe“ niemals an, doch eine gedankliche Affinität ist nicht zu leugnen. Beckmann agierte nie – anders als Otto Dix und George Grosz – politisch,⁶⁴⁰ sondern blieb stets ein Skeptiker gegenüber dem ‚Welttheater‘. Auch gehörte er keiner Künstlergemeinschaft an, die 1918 wie Pilze aus dem Boden schossen.

Dennoch vertrat auch er einige Jahre später, wie sein Aufsatz „Der Künstler im Staat“⁶⁴¹ (1927) zeigt, die utopische Hoffnung, dass die Kunst eine Avantgarde-Position in der Gesellschaft einnehmen könne.

3.4. Zwischenfazit II

Benns Charakterisierung des Expressionismus als eine autonome, transzendente und intellektuelle Bewegung steht den Auffassungen Marcs und Kandinskys näher als denen Beckmanns. Benn artikuliert seine eigenen Bestrebungen, wenn er der Kunst eine weitgehende Lösung von der gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit zuspricht. Diese Vorstellung Benns findet ihren deutlichen Widerhall in den abstrahierenden Tendenzen insbesondere Kandinskys; Marc wendet sich nur in seinen theoretischen Äußerungen der reinen Abstraktion zu. Der Bezug zur Außenwelt ist im Falle von Kandinskys Kunst ab ca. 1911 für den Betrachter immer schwerer nachvollziehbar. Er schafft damit eine weitgehend autonome Kunst als transzendenten Ausdruck einer Hinter- oder Innenwelt.

Seinen und Marcs Ruf nach Durchgeistigung der Gesellschaft teilt Benn persönlich allerdings ebensowenig wie die damit verbundenen und im Falle Kandinskys von der Theosophie inspirierten mystischen Vorstellungen.⁶⁴²

Doch es verhält sich in Benns „Einleitung zu ‚Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts‘“⁶⁴³ ähnlich wie bei Kandinsky, wenn der Russe seine Abwendung

⁶³⁹E. Roters: Vorkrieg-Krieg-Nachkrieg, sh. Anmerkung 56, hier: S. 55.

⁶⁴⁰Vgl. D. Elger: Expressionismus, sh. Anmerkung 472, hier: S. 219.

⁶⁴¹Der Aufsatz „Der Künstler im Staat“ wird analysiert, sh. Kap. 7.1.2., S. 240-245.

⁶⁴²Zwar spricht auch Benn gelegentlich von mystischer Partizipation, doch diese hat keinen theosophischen Hintergrund.

von der Realität als Introversion rechtfertigt infolge von intellektueller Desorientierung und dabei auf Nietzsches Einfluss verweist. Benn füllt diese Desorientierung mit Inhalt, wenn er die „untergangsgeweihte Welt“⁶⁴⁴ von 1910 – 1920 skizziert mit ihrem Verlust übergreifender Sinn- und Wertkategorien, der Substanzlosigkeit der deutschen Nationalgüter und ihrer Substitute, den totalitären Machtanspruch von Wissenschaft und Ratio, der Entzauberung des Menschen, Wahrheits- sowie Realitätsverlust und Wertverkehrung (Nietzsche). Andere Aspekte bei Marc und Kandinsky als Hauptvertreter der „Blauen Reiter“ wie ihr ersatzreligiöser Impetus, welcher mit einer Sakralisierung des Ich und einer elitären Haltung einhergeht, werden auch von Benn benannt. Mit Benn persönlich gemeinsam ist ihnen zudem die Ablehnung des positivistisch, materialistisch und wissenschaftsgläubig endenden 19. Jahrhunderts und die Äußerung einer irrationalen Einstellung, die sich im Falle Marcs und Kandinskys im Glauben an das mystische Unbekannte manifestiert.

Beckmann beweist sich im Gegensatz zu Marc, Kandinsky und Benn als wesentlich bodenständiger. Er ist in der Vorkriegszeit weder intellektuell desorientiert noch irritiert, sondern empfindet diese Jahre 1919 rückblickend als „stumpf und satt“,⁶⁴⁵ womit Döblins These, der Expressionismus sei aus dem Erleben eines „Überfluß[es]“⁶⁴⁶ entstanden, untermauert wird. Bei Beckmann geht es in den Jahren 1906-1914 viel um praktische Probleme wie Ausstellungsmöglichkeiten und die Querelen in der „Berliner Sezession“ um Cassirer. 1912 fordert er im Gegenzug zur transzendenten Konzeption Marcs eine im weitesten Sinne realistische Kunst, deren Kennzeichen Sachlichkeit, Gegenständlichkeit und Sinnlichkeit in einer raumtiefen Konzeption sind.

Nach der Oktoberrevolution reist Kandinsky nach Rußland, um in Moskau zu unterrichten. Er kehrt 1922 nach Weimar zurück. Marc fällt 1916 vor Verdun – er kann somit in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Deutschland nicht

⁶⁴³G. Benn: Einleitung zu „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“, sh. Anmerkung 10.

⁶⁴⁴Ebd.: S. 420.

⁶⁴⁵M. Beckmann: Gespräch mit R. Piper, Juli 1919, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann. sh. Anmerkung 38, hier: S. 94.

⁶⁴⁶A. Döblin: Von der Freiheit eines Dichtermenschen, sh. Anmerkung 503, hier:: S. 28.

erleben, wie die expressionistische Bewegung sich gesellschaftlich zu etablieren beginnt und eine Avantgarde-Position im Staat einnehmen möchte.

Beckmann entwickelt sich durch die Erlebnisse im Ersten Weltkrieg zu einem mitleidenden Künstler, der Anteil nimmt an der Not der Menschen. Das Fanal zur Humanität teilt er mit der expressionistischen Nachkriegsgeneration. Sein Mitgefühl, das er in „Ein Bekenntnis: Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘“⁶⁴⁷ (1918/20) äußert, scheint tief empfunden zu sein. Er zeigt sich nach 1918 in keiner Weise politisch aktiv – (bis auf die Teilnahme an einigen Versammlungen der USPD) – und gehört keiner Künstlergemeinschaft an, die neben demokratischen Tendenzen die gesellschaftliche Anerkennung der ‚modernen‘ Kunst fordert. Beckmann verharrt in einer gesellschaftlichen Außenseiterposition.

Als ebenso politisch inaktiv beweist sich Benn, der 1917 von Brüssel nach Berlin zurückkehrt und schon bald in der Belle-Alliance-Strasse seine Praxis als Arzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten eröffnet. Es gibt erst in den 20er Jahren vor dem Hintergrund der Weimarer Republik Essays wie „Kunst und Staat“⁶⁴⁸ (1927) oder einen Rundfunkdialog wie „Können Dichter die Welt verändern?“⁶⁴⁹ (1930), die seine Meinung zu den Entwicklungen und Zielen der expressionistischen Nachkriegsgeneration verlautbaren: Er postuliert die Unvereinbarkeit von Kunst und Staat.

⁶⁴⁷M Beckmann: Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘, sh. Anmerkung 15.

⁶⁴⁸Der Essay „Kunst und Staat“ wird analysiert, sh. Kap. 7.2.1.1., S. 252-255.

⁶⁴⁹Der Rundfunkdialog „Können Dichter die Welt verändern?“ wird erläutert, sh. Kap. 7.2.1.2., S. 255-257.

4. *Friedrich Nietzsche als weltanschauliche Referenzfigur*

„Eigentlich hat alles, was meine Generation diskutierte, innerlich sich auseinanderdachte [sic], man kann sagen: erlitt, man kann auch sagen: breittrat – alles das hatte sich bereits bei Nietzsche ausgesprochen und erschöpft, definitive Formulierung gefunden, alles Weitere war Exegese.“⁶⁵⁰

4.1. Max Beckmann

Beckmanns „Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst“⁶⁵¹ lehnen sich an Nietzsches „Unzeitgemäße Betrachtungen“ an, die vier verschiedene Werke umfassen. Das zweite trägt den Titel „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“⁶⁵² (1874) und beinhaltet eine Kulturkritik, vor deren Hintergrund Beckmanns schriftliche Äußerungen in der Vorkriegszeit gelesen werden können.

4.1.1. Friedrich Nietzsches „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“

In dieser „Unzeitgemäßen Betrachtung“ – „das heißt gegen die Zeit und dadurch [einwirkend – Einfügung C.K.] auf die Zeit und hoffentlich zugunsten einer kommenden Zeit“⁶⁵³ richtet sich Nietzsche insbesondere gegen das fortschrittsgläubige Diktat der Wissenschaften als „Alleinherrschaftsanspruch“.⁶⁵⁴ Der Zusammenhang zwischen den Wissenschaften und der Historie konstituiert sich wie folgt:

„Einerseits versteht wissenschaftliche Geschichtsschreibung die ganze menschliche Wirklichkeit als eine geschichtliche, in der alles wieder vergeht und nichts Bestand hat; andererseits verlangt sie, als Wissenschaft, diese Wirklichkeit im Lichte kühler Objektivität und damit interesselloser Außenbetrachtung zu sehen. Bei dem beherrschenden Einfluß, den sie auf die

⁶⁵⁰G. Benn: Nietzsche – Nach 50 Jahren, in: G. Schuster (Hrsg.): Gottfried Benn. Sämtliche Werke, Bd. V, Prosa 3, Stuttgart 1991, S. 198.

⁶⁵¹M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11.

⁶⁵²F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18.

⁶⁵³Ebd.: S. 114.

⁶⁵⁴H. Schmid: Unzeitgemäße Betrachtungen, sh. Anmerkung 60, hier: S. 80.

allgemeine Bildung nimmt, überträgt sich diese Sichtweise nun auch auf das allgemeine Bewu[ss]tsein.“⁶⁵⁵

Das „allgemeine Bewu[ss]tsein“⁶⁵⁶ ist demnach geprägt von einem (geschichts)wissenschaftlichen Blickwinkel, welcher – nach Nietzsche – „seine Diener passiv und retrospektiv“⁶⁵⁷ macht. Er „kritisiert den Historismus [...] als Positivismus (Quantifizierung, Analyse, Sinnverlust), der die lebendige Unmittelbarkeit (Werte, Sinn) unterminiere [...]“.⁶⁵⁸ Der Sinnverlust ist im Zusammenhang mit der Zersplitterung der Wissenschaften in Einzelzweige zu sehen, so dass übergreifende Sinn- und Wertkategorien verloren gehen.

Zugleich sieht Nietzsche den Dienst an der Wissenschaft als Substitut für den Dienst an der Kirche: „Was man früher der Kirche gab, das gibt man jetzt, obzwar spärlicher, der Wissenschaft.“⁶⁵⁹ Konstatiert er eine „Ehrfurcht mit der der unwissenschaftliche Laie die wissenschaftliche Kaste behandelt“,⁶⁶⁰ so kritisiert er im Gegenzug die Tendenz der Wissenschaften zur „Popularisier[ung]“,⁶⁶¹ welche eine Orientierung am „Leib des ‚gemischten Publikums‘“⁶⁶² beinhaltet.

Dem solcherart charakterisierten wissenschaftlichen und historischen Denken – (historisch als erinnernd im Bewusstsein der Vergangenheit) – stellt Nietzsche das unhistorische gegenüber, welches das Vergessen impliziert. Als Beispiel verweist er auf die Tierwelt, die sich nur in der aktuellen Gegenwart bewegt und somit unbelastet von der Historie existieren kann.

„Zum einen ist zum Existieren ein gewisses unhistorisches Bewu[ss]tsein, ein beinahe automatisches Vergessen notwendig, andererseits aber ein bewu[ss]tes Verdrängen, wobei diese Begriffe bei Nietzsche im metaphorischen Ausdruck vom ‚geheimnisvollen Dunstkreis‘ schwimmen, den er auch als ‚Hülle‘ und ‚Wahn‘ bezeichnet.“⁶⁶³

⁶⁵⁵K. Hübner: Vom theoretischen Nachteil und praktischen Nutzen der Historie, sh. Anmerkung 58, hier: S. 28.

⁶⁵⁶Ebd.

⁶⁵⁷F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 154.

⁶⁵⁸K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, S. 82.

⁶⁵⁹F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 154/155.

⁶⁶⁰Ebd.: S. 154.

⁶⁶¹Ebd.: S. 152.

⁶⁶²Ebd.

⁶⁶³K.-P. Köpping: Die Ethnologie als Gedächtnis „geschichtsloser Völker“, sh. Anmerkung 58, hier: S. 120.

Die „instinktive, nicht-reflexive Handlungssteuerung“,⁶⁶⁴ welche die Tiere auszeichnet, verbindet sich bei Nietzsche mit der Vorstellung von Tatkraft und Vitalität, welche er an dem ‚modernen‘ Subjekt vermisst. Doch nicht nur das normale historische Bewusstsein betrachtet er als handlungshemmend, sondern auch das „überhistorische“,⁶⁶⁵ welches „sich durch die Einsicht in die Niedrigkeiten und das Einerlei der sich wiederholenden geschichtlichen Fehler auszeichnet“.⁶⁶⁶ Dieses schlägt in Ironie und Zynismus über die Nichtigkeit der eigenen Existenz im Weltprozess um, oder aber es manifestiert sich in einer Gegenbewegung in Ewigkeitswerten wie Kunst und Religion.

Nietzsche propagiert einen kreativen Umgang mit der Historie, so dass sich der „historisch-ästhetische Bildungsphilister“⁶⁶⁷ aus den Fesseln von „Verstellung und Konvention“⁶⁶⁸ lösen und aus dem Gegensatz von „Innen und Außen“⁶⁶⁹ zu einer „Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen“⁶⁷⁰ finden kann.

Als richtigen Umgang mit der Historie bezeichnet Nietzsche, dass die Vergangenheit dem Lebendigen in der Gegenwart dienen müsse und nicht totes, redundantes Wissen angehäuft werden sollte. Das natürliche Leben ist für den Philosophen „eine *Ganzheit*, die der *Passivität* und *Gebrochenheit* des modernen Daseins entgegengesetzt ist“.⁶⁷¹ Nietzsche sieht drei Arten, sich die Vergangenheit produktiv und fruchtbar anzueignen: 1. Die „*monumentalistische*“⁶⁷² Aneignung entspricht dem „Tätigen und Strebenden“.⁶⁷³ 2. Die „*antiquarische*“⁶⁷⁴ ist „dem Bewahrenden und Verehrenden“⁶⁷⁵ zuzuordnen. 3.

⁶⁶⁴Ebd.: S. 125.

⁶⁶⁵F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 119.

⁶⁶⁶K.-P. Köpping: Die Ethnologie als Gedächtnis „geschichtsloser Völker“, sh. Anmerkung 58, hier: S. 125.

⁶⁶⁷F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 169.

⁶⁶⁸Ebd.: S. 174.

⁶⁶⁹Ebd.

⁶⁷⁰Ebd.

⁶⁷¹K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, hier: S. 93.

⁶⁷²F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 122.

⁶⁷³Ebd.: S. 121.

⁶⁷⁴Ebd.: S. 122.

⁶⁷⁵Ebd.: S. 121

Die „*kritische*“⁶⁷⁶ ist „dem Leidenden und der Befreiung Bedürftigen“⁶⁷⁷ analog zu setzen.

Diesen Formen des Umgangs mit der Erinnerung entspricht die Dreiheit der Historie selbst. Die „*monumentalische*“⁶⁷⁸ Art der Vergangenheitsaneignung, die Orientierung an großen Persönlichkeiten wie Schiller, gleicht einer „schöpferische[n] Stimulierung“;⁶⁷⁹ die „*antiquarische*“⁶⁸⁰ Art ist dem Bewahrenden im Sinne von Identitätsstiftung durch die Identifizierung mit einer Landschaft oder einer Stadt gleichzusetzen und verweist auf „existentielle Geborgenheit“;⁶⁸¹ die „*kritische*“⁶⁸² Ablehnung der Tradition ist als „befreite Kreativität“⁶⁸³ zu übersetzen.

Soll das Vergangene nicht „zum Totengräber des Gegenwärtigen werden [...], müsste man genau wissen, wie groß die *plastische Kraft* eines Menschen, eines Volkes, einer Kultur ist“.⁶⁸⁴ Unter „*plastische[r] Kraft*“⁶⁸⁵ versteht Nietzsche Folgendes:

„[J]ene Kraft, aus sich heraus eigenartig zu wachsen, Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverleiben, Wunden auszuheilen, Verlorenes zu ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachzuformen.“⁶⁸⁶

Diese schöpferische Energie scheint Nietzsche bei seinen Zeitgenossen weitgehend zu vermissen, und seine Kritik wendet sich unter anderem gegen die ‚moderne‘ „[geschwächte] Persönlichkeit“.⁶⁸⁷

Ist der allgemeine Umgang mit der Historie nicht kreativ und dem realen Leben zuträglich, sondern stattdessen „feindlich und gefährlich“,⁶⁸⁸ so ist er dies in fünffacher Hinsicht.

„[D]urch ein solches Übermaß [der Übersättigung einer Zeit in Historie] wird jener bisher besprochene Kontrast von Innerlich und Äußerlich erzeugt und dadurch die Persönlichkeit geschwächt; durch dieses Übermaß gerät eine Zeit

⁶⁷⁶Ebd.: S. 122.

⁶⁷⁷Ebd.: S. 121.

⁶⁷⁸Ebd.: S. 122.

⁶⁷⁹K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, hier: S. 191.

⁶⁸⁰F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 122.

⁶⁸¹K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, hier: S. 191.

⁶⁸²F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 122.

⁶⁸³K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, hier: S. 191.

⁶⁸⁴F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 116.

⁶⁸⁵Ebd.

⁶⁸⁶Ebd.: S. 117.

⁶⁸⁷Ebd.: S. 136.

⁶⁸⁸Ebd.

in die Einbildung, dass sie die seltenste Tugend, die Gerechtigkeit, in höherem Grade besitze als jede andere Zeit; durch dieses Übermaß werden die Instinkte des Volkes gestört und der einzelne nicht minder als das Ganze am Reifwerden verhindert; durch dieses Übermaß wird der jederzeit schädliche Glaube an das Alter der Menschheit, der Glaube, Spätling oder Epigone zu sein, gepflanzt; durch dieses Übermaß gerät eine Zeit in die gefährliche Stimmung der Ironie über sich selbst und aus ihr in die noch gefährlichere des Zynismus: in dieser aber reift sie immer mehr einer klugen egoistischen Praxis entgegen, durch welche die Lebenskräfte gelähmt und zuletzt zerstört werden.“⁶⁸⁹

1. Die Schwächung der Persönlichkeit sieht Nietzsche im komplexen Zusammenhang. Da ist zum einen das Suchen nach ständig neuen Reizen zu nennen, „dem ermüdeten Gaumen der nach Historie Gierigen vorgesetzt“.⁶⁹⁰ Zum anderen sieht Nietzsche die Problematik des ‚modernen‘ Menschen in der Diskrepanz zwischen dem Inneren und der von der Gesellschaft geforderten Konvention. So spricht er von „Maske“,⁶⁹¹ wenn sich jemand „als gebildeter Mann, als Gelehrter, als Dichter, als Politiker“⁶⁹² bezeichnet, dessen Inneres – bei Nietzsche „Instinkte“⁶⁹³ und „Ehrlichkeit“⁶⁹⁴ genannt – verkümmert ist.

2. Die Tugend der Gerechtigkeit wurde stets im Zusammenhang mit dem Primat wissenschaftlicher Objektivität gesehen. Dieser Zusammenhang wird von Nietzsche negiert und der Illusion anheim gestellt. Unter Berufung auf Schiller und Grillparzer sieht Nietzsche den Menschen Widerspruch und Zufall ausgesetzt. Eine alles erklärende Notwendigkeit im Sinne eines übereinstimmenden Ganzen existiert nach Nietzsche nur in der Vorstellung, so dass das Erkennen historischer Zusammenhänge der konstruktiven Phantasie des Historikers bedarf.⁶⁹⁵

3. Nietzsche meint, dass sowohl der Mensch als auch die Kultur eine Atmosphäre brauchen, in der er/sie wachsen und gedeihen können. Das ‚moderne‘ Erziehungssystem verhindere die Reifung des Menschen, um ihn „zu beherrschen und auszubeuten“.⁶⁹⁶

⁶⁸⁹Ebd.

⁶⁹⁰Ebd.: S. 137.

⁶⁹¹Ebd.

⁶⁹²Ebd.

⁶⁹³Ebd.: S. 133.

⁶⁹⁴Ebd.

⁶⁹⁵Vgl. K. Hübner: Vom theoretischen Nachteil und praktischen Nutzen der Historie, sh. Anmerkung 58, hier: S. 30.

⁶⁹⁶F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 147.

Die zunehmende Industrialisierung beeinflusste tiefgreifend die Sozialstrukturen, die Arbeits- und Lebensbedingungen und das Wertesystem der Gesellschaft. Nietzsche kritisiert diese Entwicklungen, indem er die Erfahrung von Entfremdung im ‚modernen‘ Arbeitsprozess konstatiert, den er wiederum im Zusammenhang mit der ‚interesselose[n] Außenbetrachtung‘⁶⁹⁷ der (Geschichts)wissenschaften sieht und die Worte ‚Fabrik‘,⁶⁹⁸ ‚Arbeitsmarkt‘,⁶⁹⁹ ‚Angebot‘,⁷⁰⁰ ‚Nutzbarmachung‘⁷⁰¹ als ‚Hilfszeitwörter des Egoismus‘⁷⁰² bezeichnet.

4. Die Zeitgenossen müssen sich dagegen bewahren, sich selbst als Epigonen und ‚Zöglinge des sinkenden Altertums‘⁷⁰³ zu betrachten.

5. Der ‚moderne‘ Mensch bangt um die Verwirklichung seiner Jugendträume; seiner Mittellosigkeit im Weltprozess steht er – wie bereits erwähnt – mit Ironie und Zynismus gegenüber: ‚Der Weltprozess und die Persönlichkeit des Erdflöhs!‘⁷⁰⁴

Nietzsche kritisiert, dass die Deutschen sich als das ‚berühmte Volk der Innerlichkeit‘⁷⁰⁵ ansehen, in Wirklichkeit aber keine Kultur haben. Er verweist auf den Ruf des delphischen Gottes – ‚Erkenne dich selbst‘⁷⁰⁶ – als Hinweis auf die Möglichkeiten der Selbstfindung und als ‚Figur der Selbstkonzentration‘⁷⁰⁷ in einer zur Dekoration erstarrten Kultur. Bezogen auf das spezifisch sprachlich gebundene Bewusstsein bedeutet dies:

‚Der Akt der Selbstbesinnung ist darum mit der symbolischen Verdichtung des eigenen Selbst identisch, die nicht bloß bestehende Worte auf sich ‚überträgt‘, sondern aus sich selbst erzeugt. Konsequenterweise hat Nietzsche später auf die mehrdeutige Formulierung des ‚erkenne dich selbst‘ verzichtet und sie

⁶⁹⁷K. Hübner: Vom theoretischen Nachteil und praktischen Nutzen der Historie, sh. Anmerkung 58, hier: S. 28.

⁶⁹⁸F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 151.

⁶⁹⁹Ebd.

⁷⁰⁰Ebd.

⁷⁰¹Ebd.

⁷⁰²Ebd.

⁷⁰³Ebd.: S. 155.

⁷⁰⁴Ebd.: S. 159.

Auf die folgende scharfe Polemik gegen den Theologen und Philosophen des 19. Jahrhunderts Eduard von Hartmann, der die ‚Weltprozesslehre und Willensverneinung‘ in Hegelscher Tradition propagierte, sei nicht näher eingegangen [H. Schmid: Unzeitgemäße Betrachtungen, sh. Anmerkung 60, hier: S. 81].

⁷⁰⁵F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 134.

⁷⁰⁶Ebd.: S. 173.

⁷⁰⁷K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, hier: S. 104.

durch die Formulierung ‚werde der du bist‘ ersetzt. Darin kommt der generative, schöpferische Aspekt der ‚Selbstbesinnung‘ deutlicher zum Ausdruck.⁷⁰⁸

Nach Nietzsche befanden sich auch die Griechen in der Gefahr, durch ihre Historie sowie durch das „Chaos von ausländischen, semitischen, babylonischen, lydischen, ägyptischen Formen und Begriffen“⁷⁰⁹ zersplittert zu werden. Diesem Desaster entgingen sie durch Rückbesinnung auf die delphische Lehre und durch allmähliche Organisation des (Ideen)chaos. In Analogie zu den Griechen meint Nietzsche, der Deutsche müsse sich gegen „Verstellung und Verhüllung“⁷¹⁰ zur Wehr setzen und der „dekorativen Kultur zum Falle verhelfen können“.⁷¹¹

4.1.1.1. Max Beckmann und die ‚monumentalische‘ Geschichtsaneignung

Vielschichtige Aspekte der „monumentalische[n]“⁷¹² Geschichtsaneignung bei Nietzsche lassen sich in Bezug zu Beckmanns künstlerischem Lebensvollzug setzen. Zur Verifikation dieser Behauptung werden im Folgenden die (schriftlichen) Aussagen des Künstlers mit Nietzsches Beschreibungen abgeglichen.

Als Vertreter einer im weitesten Sinne realistischen Bildauffassung betrachtet Beckmann seine Kunst als „unzeitgemäß“,⁷¹³ insofern er sich gegen die ‚modernen‘, abstrahierenden Tendenzen der Malerei durchsetzen muss. „[U]nzeitgemäß“⁷¹⁴ im Sinne Nietzsches – entgegen der ‚neuen‘ Strömung, aber dennoch zukunftsorientiert – macht Beckmann seinen Standpunkt deutlich.

⁷⁰⁸Ebd.: S. 105 u. vgl. R. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt/M. 1992, S. 59.

⁷⁰⁹F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 174.

⁷¹⁰Ebd.

⁷¹¹Ebd.

⁷¹²Ebd.: S. 122.

⁷¹³M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 41.

⁷¹⁴F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 114.

Es ist insbesondere die „monumentalische“⁷¹⁵ Aneignung der Geschichte, welche als Topos der „schöpferische[n] Stimulierung“⁷¹⁶ auf Beckmann zutrifft. Bezüglich der Motivation zu dieser Form der Verwendung von Historie erfährt der Leser bei Nietzsche:

„Die Geschichte gehört vor allem dem Tätigen und Mächtigen, dem, der einen großen Kampf kämpft, der Vorbilder, Lehrer, Tröster braucht und sie unter seinen Genossen und in der Gegenwart nicht zu finden vermag.“⁷¹⁷

Von zeitgenössischen Kunstwerken Ferdinand Hodlers (1853-1918) und denen des Schriftstellers Richard Dehmel (1863-1920) fühlt sich Beckmann zu höherer Leistung angespornt.⁷¹⁸ Für seinen Freund Kunwald setzt er sich bei dem Kunsthändler Cassirer ein. „Vorbilder“⁷¹⁹ sind ihm vergangene Größen wie Cézanne und van Gogh, mit denen er sich intensiv auseinandersetzt, um über sie hinausgehend seine „eigene Stylart“⁷²⁰ zu finden.

Bei Nietzsche verbindet sich „die Forderung, dass das Große ewig sein solle“⁷²¹ mit dem „Grundgedanke[n] im Glauben an die Humanität“.⁷²²

„Daß die großen Momente im Kampfe der einzelnen eine Kette bilden, daß in ihnen ein Höhenzug der Menschheit durch Jahrtausende hin sich verbinde, daß für mich das Höchste eines solchen längstvergangenen Momentes noch lebendig, hell und groß sei – das ist der Grundgedanke im Glauben an die Humanität, der sich in der Forderung einer *monumentalischen* Historie ausspricht.“⁷²³

Beckmann bewundert die „ewige[n] Menschlichkeitswerte“⁷²⁴ die er bei Cézanne realisiert sieht, doch ist diese Anerkennung nicht philosophisch

⁷¹⁵Ebd.: S. 122.

⁷¹⁶K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, hier: S. 191.

⁷¹⁷F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 122.

⁷¹⁸„Eben habe ich De[h]melsche Gedichte gelesen. Wieder einer, der wörtlich dasselbe gesagt hat, wie ich. Was will ich denn eigentlich noch. Neue Schönheiten schaffen. Neue Schönheiten erleben“ [M. Beckmann: Tagebuch Februar 1904, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 12]. „Was meinen malerischen Styl anbetrifft, so fand ich eben hier in Genf bei Hodler fast alles das wieder was ich mir selbst in ziemlich schwierigen Kämpfen als meine zukünftige Sprache gebildet hatte. Nicht eben angenehm, denn da heißt es also wieder weiter. Aber ich fühle noch Kraft viel Kraft sogar, in mir und ich denke es wird gehen“ [M. Beckmann: Brief an C. Kunwald v. 17.4.1904, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 22].

⁷¹⁹F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 122.

⁷²⁰M. Beckmann: Brief an C. Kunwald v. 14.8.1905, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 40.

⁷²¹F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 122.

⁷²²Ebd.

⁷²³Ebd.

⁷²⁴M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 39.

reflektiert wie in Nietzsches zweiter „Unzeitgemäßen Betrachtung“. Bezüglich des „Höhenzug[s] der Menschheit durch Jahrtausende“⁷²⁵ sei auf Beckmanns Selbsteinschätzung verwiesen, die sich in seiner Stellungnahme zum ‚Vinnen-Streit‘ zeigt. Hier verweist er in seinem Überlegenheitsgefühl auf die Epigonen guter Kunst.

Nietzsche überlegt weiter, dass „[g]erade aber an dieser Forderung, dass das Große ewig sein solle, [sich] der furchtbarste Kampf [entzündet]. Denn alles andere was noch lebt, ruft nein“.⁷²⁶ Als positive Konstante ist das natürliche Leben für den Philosophen eine vitale Kraft. Als negative Konstante ist es „dumpfe Gewöhnung, das Kleine und Niedrige alle Winkel der Welt erfüllend, als schwere Erdenluft um alles Große qualmend“.⁷²⁷ Diese Bedrängnisse stehen im Kontrastverhältnis zu humanitären Ambitionen. Es entspricht gerade Beckmanns Anliegen, der in jungen Jahren selbst – wie seinen Tagebüchern zu entnehmen ist – unter Einsamkeit und Lebensferne gelitten hat, diese Antithese durch seine Malerei zu überwinden und sich zur Aufgabe zu stellen, eine bedeutsame *lebensnahe* Kunst zu schaffen.

Doch die „monumentalische“⁷²⁸ Aneignung der Geschichte birgt nach Nietzsche auch dreierlei Gefahren, welche von Beckmanns Standpunkt zu differenzieren sind:

1. Die „Individualität des Vergangenen [wird – Einfügung C.K.] in eine allgemeine Form hineingezwängt“,⁷²⁹ das heißt, Zufall und Sternenkongstellatation, welche einem historischen Ereignis seine Singularität verleihen, sind nicht nachahmbar. Bezüglich der Nachahmung unterscheidet Nietzsche zwischen ‚künstlerisch schwachen‘ und ‚künstlerisch starken‘ Persönlichkeiten, wobei letztere mit einem konstruktiven Ansatz der schlichten Imitation nicht erliegen.

Nietzsches Wertekanon ist nicht einfach auf Beckmann übertragbar. In den Jahren der Orientierung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges übernimmt Beckmann ikonographisch tradierte Themen und ist trotz innovativer Ansätze der künstlerisch-allegorischen Wahrnehmung der Welt

⁷²⁵F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 122.

⁷²⁶Ebd.

⁷²⁷Ebd.

⁷²⁸Ebd.

des 19. Jahrhunderts noch verpflichtet. Eine Änderung des malerischen Stils leitet sich um 1912 in der Graphik ein, der, forciert durch die Erfahrung des Ersten Weltkrieges, zu einem neuen Duktus führt.⁷³⁰ Somit ist Beckmann in diesen Jahren weder als ‚künstlerisch stark‘ noch als ‚künstlerisch schwach‘ zu klassifizieren, da er in Interaktion mit politischen, gesellschaftlichen und sozialen Faktoren der Kriegs- und Vorkriegszeit gesehen werden muss.

2. „Die monumentale Historie täuscht durch Analogien: sie reizt mit verführerischen Ähnlichkeiten den Mutigen zur Verwegenheit, den Begeisterten zum Fanatismus.“⁷³¹ Diese zweite Gefahr basiert darauf, dass die abwägende Kritikfähigkeit des Individuums stark eingeschränkt ist. Insofern eindimensional wird ein differenzierter Rückschluss auf Beckmann schwierig. Er ist ein ambitionierter Charakter, doch seine Auseinandersetzung mit Vorbildern hat nichts mit einem Enthusiasmus gemein, der in „Verwegenheit“⁷³² und „Fanatismus“⁷³³ umschlägt.
3. In der Verehrung einer vergangenen Größe wird das zeitgenössische Neue nicht wahrgenommen: „[S]ie handeln jedenfalls so, als ob ihr Wahlspruch wäre: laßt die Toten die Lebendigen begraben.“⁷³⁴

Eine Verherrlichung vergangener Größen, welche einem abgewogenen und ausgereiften Gesamtbild keine Rechnung trägt und eine Realitätsabkehr impliziert, ist als dritte Gefahr von blinder Einseitigkeit gezeichnet. Dem Stil des Historismus, der die entstehende industrielle Härte verbirgt und vergangene, möglichst heroische Epochen imitiert, kann diese Warnung Nietzsches zugeordnet werden.

Diese Gefahr ist aufgrund von Kunstentwicklungen, die es in der Zeitspanne von ca. 40 Jahren bis 1912 gegeben hat wie dem Naturalismus, dem Symbolismus, dem Jugendstil und dem beginnenden Expressionismus von keiner tragenden Relevanz. Zwar gibt es auch in der Wilhelminischen Ära die Vorstellung des ‚Schönen‘ und ‚Wahren‘ tradierter Werte; doch

⁷²⁹Ebd.: S. 124.

⁷³⁰Vgl. Ausführungen zu Beckmanns „Junge Männer am Meer“, „Szene aus dem Untergang von Messina“, „Auferstehung“ I, „Auferstehung“ II, sh. S. 154-170.

⁷³¹F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 125.

⁷³²Ebd.

⁷³³Ebd.

entgegen diesem Postulat entstehen auch Künstlervereinigungen wie „Die Brücke“, „Der blaue Reiter“ und die „Berliner Sezession“ – letzterer gehört Beckmann an – welche die Problematik der ‚Moderne‘ reflektieren.

Beckmann zählt sich nicht zu der orientierungslosen, „[geschwächten] Persönlichkeit“,⁷³⁵ die Nietzsche beschreibt, sondern sieht sich als eine der „*neue[n] Persönlichkeiten*“.⁷³⁶ In diese Kategorie sind seiner Meinung nach Maler wie Picasso, der „Picassoschachbrettchen“,⁷³⁷ Matisse, der „Matisse-Stoffe“⁷³⁸ und Gauguin, der „Gauguintapeten“⁷³⁹ erstellt, *nicht* einzuordnen. In Beckmanns Augen vermittelt ihre Ästhetik vermeintlich keine gedankliche Tiefendimension als „individuelles, organisches Weltganzes“⁷⁴⁰ und ist stattdessen dekorativen Charakters.

Seine eigenen, hohen Ambitionen in der Vorkriegszeit decken sich allerdings nicht mit der rückblickenden (Selbst)kritik von 1919,⁷⁴¹ die Nietzsches Beobachtung an Äußerlichkeit und Konvention bestätigt. Es gilt zu untersuchen, ob Beckmann selbst – trotz seiner ehrgeizigen ‚Theorien‘, welche sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges entwickeln – vor der Schwäche einer „Pseudokunst“⁷⁴² (Marc 1912) nicht gänzlich gefeit ist.⁷⁴³

Die produktive Aneignung der Vergangenheit steht nach Nietzsche im engen Zusammenhang mit der „*plastische[n] Kraft eines Menschen*“,⁷⁴⁴ womit die Vitalität gemeint ist, Krankheiten und Schicksalsschläge zu überwinden. Über diese Energie kann das einzelne Individuum verfügen und, im übertragenden Sinne, laut Nietzsche, ein ganzes Volk.

Dem Einzelnen ist diese Vitalität jeweils in einem individuellen Maß gegeben. Wird sie im Sinne von ‚schöpferisch‘ verstanden und somit auf Künstler bezogen, beweist Beckmann schon früh die Energie, Schicksalsschläge mit

⁷³⁴Ebd.: S. 126.

⁷³⁵Ebd.: S. 136.

⁷³⁶M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 41.

⁷³⁷Ebd.

⁷³⁸Ebd.

⁷³⁹Ebd.

⁷⁴⁰Ebd.: S. 40.

⁷⁴¹Vgl. M. Beckmann: Gespräch mit R. Piper, Juli 1919, in: R. Pillep (Hrsg.): Mas Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 94.

⁷⁴²F. Marc, in: Im Kampf um die Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 77.

⁷⁴³Die Analyse einiger früher Bilder Beckmanns, die bis 1914 entstanden, erfolgt sh. S. 154-164.

⁷⁴⁴F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier:

Hilfe der Kunst zu meistern. Als seine Mutter im Jahr 1906 qualvoll an Krebs verstirbt,⁷⁴⁵ malt er die „Große Sterbeszene“. Nach seinem psychischen Zusammenbruch im Ersten Weltkrieg ist es das Kunstschaffen, welches ihm hilft, die Krise zu überwinden.

Der individuellen Entwicklung im Sinne des delphischen Orakels „Erkenne dich selbst“⁷⁴⁶ oder auch „Werde der du bist“⁷⁴⁷ steht nach Nietzsche das zeitgenössische Erziehungssystem entgegen, welches die Reifung des Menschen verhindert, um ihn in den Arbeitsprozess einzugliedern. In Bezug auf Beckmann ist festzustellen, dass sich bei ihm – nach der Darstellung seines Sohnes Peter Beckmann – unter dem Zwang der Schulwelt das Ziel herauskristallisiert, Künstler zu werden.⁷⁴⁸

4.1.1.1.1. „Selbstbildnis mit Seifenblasen“

Im Alter von ca. 16 Jahren um 1900 malte Beckmann das „Selbstbildnis mit Seifenblasen“ (Abb. 1; 32 x 25,5 cm) in Mischtechnik auf Malpappe. Im Winter 1899 lief er aus dem Internat in Gandersheim weg und wurde 1900 an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar als Student angenommen.

Das Gemälde zeigt den jungen Beckmann im Profil vor einer norddeutschen Landschaft. Ungelenk und verkrampft ist er in aufrechter Haltung auf einem Stuhl plaziert. Er trägt einen dunklen Pullover und eine dunkle Hose. In der linken Hand, die auf dem Holzstuhl liegt, hält er eine helle Tonpfeife. Die Oberschenkel sind zu lang dargestellt; Beckmanns Füße und die am Boden endenden Stuhlbeine sind vom unteren Bildrand abgeschnitten. Er blickt melancholisch mit erhobenem Kopf einigen schwebenden „Seifenblasen“ nach. Kompositorisch sind Oberkörper und Haupt dem blau und türkis

S. 116.

⁷⁴⁵Vgl. R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 16.

⁷⁴⁶F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 173.

⁷⁴⁷K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, hier: S. 105 u. vgl. R. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, sh. Anmerkung 708, hier: S. 59.

⁷⁴⁸„Mag die Schulzeit für Beckmann Sklavenzeit und trübes Schicksal gewesen sein, er machte sie zu einer Lernzeit für die erahnte Berufung. Er erzwang einen Abgang von der Schule, ohne das damals so wichtige Einjährige erreicht zu haben. Das Einjährige holte er erst später in Weimar mit großer Mühe nach. Weimar, die Kunstschule, war nicht die erste Station auf seiner Wanderung. Bevor er nach Weimar kam, wurde er in Dresden als Schüler abgelehnt“ [P. Beckmann: Max Beckmann, sh. Anmerkung 40, hier: S. 19].

schimmernden Himmel zugeordnet. Das diesige Wetter klärt sich links am Horizont in gelblichen Wolken auf. Felder, ein Fachwerkhaus und ein Wald bilden den Hintergrund zum Unterkörper.

Obwohl die dunkle Bekleidung Beckmanns mit den Brauntönen der Landschaft korrespondiert und „sich die Kontur des Horizonts [...] in Beckmanns Oberkörper fortsetzt“,⁷⁴⁹ wirkt er nicht in der Gegend verwurzelt, da das Selbstbildnis auf der Höhe der Knöchel endet. Sein späterer Werdegang mit den Wahlstädten Berlin, Frankfurt am Main, St. Louis etc. verifiziert ein Unabhängigkeitsstreben, welches er bereits als 16-Jähriger in den „Seifenblasen“ versinnbildlicht.

Sind diese in eine Allegorie der Vergänglichkeit, die bis hin zu Edouard Manet eine lange Tradition haben,⁷⁵⁰ so ordnen Carla Schulz-Hoffmann und Reinhard Spieler demgegenüber den „Seifenblasen“ in diesem Bild eher die Kategorie der Freiheit zu, die im Spannungsverhältnis zur materiellen Bedingtheit steht.⁷⁵¹ Die „Seifenblasen“ steigen von Beckmanns Kopf ausgehend auf, so dass ihre Bewegungsrichtung hohe Ziele und Ideale des ehrgeizigen, jungen Malers darstellen. Doch sprichwörtlich zerplatzen „Seifenblasen“ schnell und der Wunsch, sich als Maler zu emanzipieren, muss erst noch realisiert werden. Mit dem Eintritt in die Kunstschule in Weimar nimmt er dieses Ziel in Angriff. Die Zukunft als erfolgreicher Maler liegt noch in ungewisser Ferne, doch der feste Entschluss, Künstler zu werden, ist bereits gefasst.

Obwohl das Gemälde formal noch „etwas unbeholfen“⁷⁵² ist, legt es bereits deutliches Gewicht auf eine inhaltlich artikuliert, symbolische Aussage. Damit steht es im Gegensatz zu dem „dekorativen“⁷⁵³ Charakter der von Nietzsche kritisierten deutschen Kultur, die auch um 1900 noch teilweise virulent ist.

Dieses Bild markiert den Beginn eines Selbstfindungsprozesses bei Beckmann, den auch andere Künstler vollziehen und den sie häufig mit dem Tribut einer finanziell verarmten, gesellschaftlichen Randexistenz bezahlen. Im Gegensatz

⁷⁴⁹R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 11.

⁷⁵⁰Vgl. C. Schulz-Hoffmann: Max Beckmann, sh. Anmerkung 80, hier: S. 12.

⁷⁵¹Ebd. u. vgl. R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 11.

⁷⁵²R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 11.

⁷⁵³F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier:

dazu ist Beckmann bereits als 22-Jähriger mit seinem Gemälde „Junge Männer am Meer“⁷⁵⁴ (Abb. 3) erfolgreich.

4.1.1.1.2. „Selbstbildnis Florenz“

Das „Selbstbildnis Florenz“ (Abb. 2; Öl auf Leinwand; 98 x 90 cm) entstand während Beckmanns Aufenthalt in der italienischen Stadt. Er hatte mit seinem Gemälde „Junge Männer am Meer“ den Villa Romana-Preis des deutschen Künstlerbundes in Weimar erhalten, mit dem ein Stipendium in Italien verbunden war.

Zentral in der Bildmitte situiert zeigt sich Beckmann als Halbfigur in Frontalansicht. Gekleidet in einen schwarzen Anzug über einen schwarzen Pullover, dunklem Schlips und weißem Hemd mit Stehkragen, steht er mit ernstem Gesichtsausdruck da. In der rechten, abgewinkelten Hand hält er eine brennende Zigarette. Auf dem Anzug – und insbesondere auf dem rechten Ärmel – sind wie bei Samt schimmernde Lichtreflexe zu erkennen. Beckmanns Gesicht ist mit allen Nuancen der Haut und mit natürlichen Schattierungen moduliert. Er steht vor einem dreiteiligen Fenster mit Ausblick auf die florentinische Landschaft. „Die Dächer und Hügel von Fiesole glitzern unter dem südlichen Himmel.“⁷⁵⁵

Der Hintergrund des Bildes weist in der leichten Malweise deutlich impressionistische Züge auf, welche auf den Einfluss Paul Cézannes (1839-1906) zurückgeführt werden können.⁷⁵⁶ Ansonsten erinnert das Gemälde an die florentinische Renaissance: „die kühle, nüchterne Klarheit von Luca Signorelli und Piero della Francesca, die Beckmanns Kunst noch weiterhin bestimmen sollten.“⁷⁵⁷

Der impressionistische Hintergrund steht im Gegensatz zu der realistischen Gestaltung des Gesichts, der rechten Hand und des Anzugs. Selbstbewusst und dominant wirkt Beckmann, der sich dem italienischen Flair nicht assimiliert.

S. 174.

⁷⁵⁴Das Gemälde „Junge Männer am Meer“ wird diskutiert, sh. S. 154-158.

⁷⁵⁵S. Lackner: Max Beckmann, sh. Anmerkung 43, hier: S. 48.

⁷⁵⁶Vgl. mit dem Hintergrund in Cézannes „Stilleben mit Blumenvase und Äpfeln“ (um 1883-1887; Öl auf Leinwand, 55 x 47 cm, Privatsammlung Schweiz).

⁷⁵⁷S. Lackner: Max Beckmann, sh. Anmerkung 43, hier: S. 48.

Bereit von seinen ‚Meistern‘ zu lernen, spricht aus seinen eher weichen Gesichtszügen die Entschlossenheit, seinen eigenen Weg zu gehen.

Dieses Bildnis ist ein Ausdruck der Selbstreflexion: Es variiert die Orientierung an Vorbildern mit einer selbstbewussten Attitüde, wobei der formale Anzug die ernsthaften, künstlerischen Ambitionen unterstreichen soll.⁷⁵⁸ Zugleich verweist die Kleidung auf eine konventionelle Darstellung von klassischer Männlichkeit.

Dokumentiert das erste Selbstbildnis den Beginn eines Selbstfindungsprozesses analog dem delphischen Orakel, so trägt das florentinische Gemälde die Züge einer „monumentalisch[e]“⁷⁵⁹ Geschichtsaneignung. In diesem Bild von 1907 paart sich Beckmanns künstlerische Reflexion und Eigenwilligkeit mit der Orientierung an Vorbildern.

4.1.1.2. Friedrich Nietzsches Kulturkritik im Verhältnis zu Max Beckmann, Franz Marc und Wassily Kandinsky

Zu Nietzsches Kulturkritik in „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“⁷⁶⁰ lassen sich die Ansichten Beckmanns, Marcs und Kandinskys in Beziehung setzen. Das Ziel dieser Untersuchung ist, die historische Kontinuität innerhalb von ca. 40 Jahren (1874 - ca. 1912) aufzuweisen.

In Analogie zu Nietzsche sieht Kandinsky im ‚Vinnen‘-Streit das 19. Jahrhundert als das positivistische und materialistische Jahrhundert des „Äusseren“.⁷⁶¹ Demgegenüber verkörpert der Beginn des 20. Jahrhunderts den Wert des „Inneren“.⁷⁶² Welchen Inhalts dieser Wert bei Kandinsky ist, bleibt unbeantwortet. Nietzsche ordnet dem „Inneren“⁷⁶³ die „Instinkte“⁷⁶⁴ und die „Ehrlichkeit“⁷⁶⁵ zu.

⁷⁵⁸Vgl. Ebd.

⁷⁵⁹F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 122.

⁷⁶⁰Ebd.: S. 113-174.

⁷⁶¹W. Kandinsky, in: Im Kampf um die Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 74.

⁷⁶²Ebd.

⁷⁶³Ebd.

⁷⁶⁴F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 133.

⁷⁶⁵Ebd.

Im Gegensatz zu Nietzsche und zu Kandinsky denkt Beckmann nicht über das menschliche Innenleben im Verhältnis zur gesellschaftlichen Konvention nach. Erst im Rückblick 1918/20 teilt er die Kritik Kandinskys (1911) und Nietzsches (1874) an dem ‚inhaltslosen‘, stagnierenden, deutschen Kulturleben.

Der „Alleinherrschaftsanspruch“⁷⁶⁶ der Wissenschaften ist Zielscheibe der Kritik Nietzsches, und die Prägung des gesellschaftlichen Denkens durch die wissenschaftliche Vorrangstellung ist auch noch in der unmittelbaren Vorkriegszeit nachweisbar. Der Dominanz eines allgemeinen reflektierenden Bewusstseins in „kühler Objektivität“⁷⁶⁷ und „interesseloser Außenbeachtung“⁷⁶⁸ steht bei Kandinsky und bei Marc flammender Enthusiasmus, betonte Subjektivität und Engagement gegenüber. Beckmann behält sich einen sachlichen Künstlerstandpunkt vor.

In Analogie zu – oder inspiriert von – Nietzsches Modernitätskritik am Verschwinden der Persönlichkeit, an der Relativität der Wissenschaften und an der Selbstauflösung der Kunst entwickeln Kandinsky und Marc einen Erneuerungspathos. Es bietet sich als Schlussfolgerung Walter Hincks Meinung zu „Kritik und Legitimation der Geschichtsdichtung“⁷⁶⁹ Nietzsches an und lässt sich auf Kandinsky und Marc übertragen:

„Geschichtsfeindlichkeit und Erneuerungspathos bedingen sich: um des ‚Neuen Menschen‘ willen soll mit der Geschichte tabula rasa gemacht werden.“⁷⁷⁰

Auch Beckmann will eine ‚moderne‘ Kunst schaffen, die allerdings auf der Integration tradierter Elemente beruht. Insofern wendet sich seine Aufgabenstellung nicht von der Vergangenheit ab.

Die Naturmetapher Marcs für die ‚neue‘ Kunst – „Der Same stammt aus dem Reichtum der Natur“⁷⁷¹ – erinnert an die Tiermetapher Nietzsches, welche die „instinktive, nicht-reflexive Handlungssteuerung“⁷⁷² und somit das Vergessen/Verdrängen der Historie impliziert. Es ist die zugrunde liegende

⁷⁶⁶H. Schmid: Unzeitgemäße Betrachtungen, sh. Anmerkung 60, hier: S. 80.

⁷⁶⁷K. Hübner: Vom theoretischen Nachteil und praktischen Nutzen der Historie, sh. Anmerkung 58, hier: S. 28.

⁷⁶⁸Ebd.

⁷⁶⁹W. Hinck: Kritik und Legimitation der Geschichtsdichtung, sh. Anmerkung 58.

⁷⁷⁰Ebd.: S. 189.

⁷⁷¹F. Marc, in: Im Kampf um die Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 76.

⁷⁷²K.-P. Köpping: Die Ethnologie als Gedächtnis „geschichtsloser Völker“, sh. Anmerkung 58, hier: S. 125.

Idee einer vitalen Neuschöpfung, welche den Analogon zwischen Marcs Naturmetaphorik und Nietzsches Tiermetaphorik zulässt.

Marc und andere Künstler der ersten Expressionismusgeneration suchen den schöpferischen Urgrund bei den sogenannten ‚Primitiven‘; Beckmann hingegen kritisiert diese Tendenz zum Beispiel im Falle Gauguins als Zivilisationsflucht und bleibt der europäischen Realität verhaftet.

Während Kandinsky und Marc der von Nietzsche postulierten kritischen Ablehnung der Geschichte im Sinne von ‚befreiter Kreativität‘⁷⁷³ entsprechen, ist Beckmann – wie erläutert – der ‚monumentalische[n]‘⁷⁷⁴ Geschichtsaneignung zuzuordnen. Alle drei Künstler sind als Beispiel für die innovativen Fähigkeiten anzusehen, die Nietzsche bei seinen Zeitgenossen 1874 vermisst. An der Entwicklung von ca. 40 Jahren (1874-1912) wird die ‚Dynamik zivilisatorischer Evolution und damit [die] Kraft dieser Zivilisation, Neues hervorzubringen‘,⁷⁷⁵ deutlich.

Einen weiteren Fortschritt der drei Maler gegenüber den Thesen Nietzsches beinhaltet der internationale Charakter der künstlerischen Avantgarde, eine Internationalität, die Nietzsche nicht im Entferntesten postuliert.

4.2. Gottfried Benn

Benns spärlich dokumentierte Briefe aus der Vorkriegs- und Kriegszeit (Erster Weltkrieg) bieten keine Anhaltspunkte, wann genau sich der Schriftsteller mit Nietzsches Oeuvre bekannt machte. Erst in den 30er Jahren wird Nietzsche von Benn in seiner schriftlichen Korrespondenz und in seinem schriftstellerischen Werk thematisiert. Seine Prägung durch den Philosophen ist unbestritten und in zahlreichen Untersuchungen dokumentiert.⁷⁷⁶ Allein ein Zitat Benns, datiert

⁷⁷³K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, hier: S. 191.

⁷⁷⁴F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, S. 122.

⁷⁷⁵H. Lübke: Geschichtsinteresse, sh. Anmerkung 58, hier: S. 22.

⁷⁷⁶Eine hervorragende Analyse bietet T. Meyer: Affinität und Distanz, sh. Anmerkung 76; Den Einfluss auf die frühe Prosa untersucht M. Rankl: Rönne als Nihilist der Schwäche. Gottfried Benns frühe Prosa im Licht der Philosophie Nietzsches, in: E. Huber-Thoma; G. Adler: Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre. Festschrift für Helmut Motekat, Frankfurt/M. u.a. 1986, S. 375-397; Weitere Untersuchungen bieten: G. Loose: Die Ästhetik Gottfried Benns, Frankfurt/M. 1961, S. 1-32; S. Ray: Gottfried Benn. sh. Anmerkung 72, hier: S. 80-110; H.-D. Balsler: Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 29,

2.9.[wahrscheinlich 1913], ist ein seltener Hinweis, dass ihm schon als junger Intellektueller der Name Nietzsches geläufig war.

Obleich konkrete Hinweise fehlen, welches Werk Nietzsches Benn im Alter von ca. 27 Jahren rezipiert hat, lassen sich das Prosastück „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“⁷⁷⁷ (1913) und das Gedicht „Karyatide“⁷⁷⁸ (1916) hervorragend vor dem Hintergrund der ästhetischen Grundkonzeption in Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“⁷⁷⁹ (1872/73) analysieren.

4.2.1. Die ästhetische Grundkonzeption in Friedrich Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ ...

Zur Zeit der Niederschrift von „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“⁷⁸⁰ stand Nietzsche stark unter dem Einfluss Schopenhauers, und er war noch eng mit Richard Wagner befreundet. Dieses Werk brachte „Nietzsches Ruf als ernstzunehmenden [sic], wissenschaftlichen Altphilologen bedenklich ins Schwanken“,⁷⁸¹ da es eine anticlassische, tragisch-pessimistische Auffassung vom Griechentum postuliert. In dem Vorwort, das an Wagner gerichtet ist, schreibt Nietzsche:

„Diesen [...] diene zur Belehrung, daß ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will.“⁷⁸²

Nietzsches sogenanntes ‚Artistenevangelium‘ findet in der Wertschätzung Wagners seinen Ausdruck als den Adressaten, auf den die Vorstellung einer Kunstreligion zutrifft.

Die ästhetische Grundkonzeption in „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“⁷⁸³ lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

Die Basis bildet das Gegensatzpaar zweier altgriechischer Gottheiten, denen Nietzsche spezifische Eigenschaften zuschreibt. In Apollo verehrt er den „Gott

Bonn 1965; H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 173-180. W. Rube: Provoziertes Leben. Gottfried Benn, Stuttgart 1993, S. 213-232.

⁷⁷⁷G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20.

⁷⁷⁸G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

⁷⁷⁹F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19.

⁷⁸⁰Ebd.

⁷⁸¹W. Rube: Provoziertes Leben, sh. Anmerkung 776, hier: S. 222.

⁷⁸²F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19, hier: S. 18.

aller bildnerischen Kräfte“⁷⁸⁴ und zugleich den „wahrsagende[n] Gott“, ⁷⁸⁵ „der seiner Wurzel nach der ‚Scheinende‘, die Lichtgottheit“, ⁷⁸⁶ ist.

„In der Gestalt des Apollo schätzte Nietzsche die künstlerische Leistung des Menschen: die Fähigkeit, maßvolle Schönheit zu schaffen; die individuelle Stärke, nicht nur Kunstwerke, sondern sich selbst, die eigene Persönlichkeit und den eigenen Charakter zu formen; und das Prinzip der Individuation, den formfordernden Drang, der seinen Höhepunkt in der griechischen Plastik erreicht hat.“ ⁷⁸⁷

Nietzsche schreibt Apollo einen Schein- und Traumcharakter zu – eine „höhere Wahrheit“⁷⁸⁸ – die sich in der künstlerischen, bildhaft-plastischen Leistung des Menschen widerspiegelt. Das psychologische Moment hierbei ist, dass die „innere Phantasie-Welt“⁷⁸⁹ dem Menschen ermöglicht, die „lückenhaft verständliche Tageswirklichkeit“⁷⁹⁰ zu ertragen. Die Scheinwelt des Traums, des Apollo, dient dem Menschen der Kompensation einer als leidvoll erfahrenen Wirklichkeit. So behauptet Nietzsche von den Griechen:

„Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen.“⁷⁹¹

Dionysos – demgegenüber – ist als „Symbol des trunkenen Rausches [..], der alle bestehenden Formeln zu zerstören droht“, ⁷⁹² aufzufassen. Er verkörpert – in Analogie zu Schopenhauers Lehre – den „blinden Willen zum Leben“, ⁷⁹³ der besonders in der Musik seinen Ausdruck findet.

„Entweder durch den Einfluss des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet.“⁷⁹⁴

Aus dem Dionysischen, dem Geiste der Musik, wurde nach Nietzsche die griechische – insbesondere die attische – Tragödie geboren. Doch das

⁷⁸³Ebd.: S. 18-110.

⁷⁸⁴Ebd.: S. 20.

⁷⁸⁵Ebd.

⁷⁸⁶Ebd.

⁷⁸⁷S. Ray: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 72, hier: S. 81/82.

⁷⁸⁸F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19, hier: S. 20.

⁷⁸⁹Ebd.

⁷⁹⁰Ebd.

⁷⁹¹Ebd.: S. 26.

⁷⁹²S. Ray: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 72, hier: S. 82.

⁷⁹³Ebd.

⁷⁹⁴F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19, hier: S. 21.

apollinische Element spielte als Komplement eine tragende Rolle. So lautet eine Schlussfolgerung in „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“,⁷⁹⁵ dass nur in der Vereinigung der antagonistischen Kräfte, die das Apollinische und das Dionysische versinnbildlichen, die griechische Kultur ihren Höhepunkt fand.

Das psychologische Moment der Erlösung von der empirischen Realität durch den apollinischen Schein, die Kunst, ist als Bedürfnis der Menschen existentiell. Doch auch der Wirklichkeit, dem „Werden in Zeit, Raum und Kausalität“⁷⁹⁶ wird von dem Philosophen ein Scheincharakter zugesprochen. Das empirische Leben ist nur der Widerschein des dionysischen. Letzteres bezeichnet Nietzsche als das zugrunde liegende „Wahrhaft-Seiende“,⁷⁹⁷ das „Ur-Eine“⁷⁹⁸ und das „Ewig-Leidende und Widerspruchsvolle“.⁷⁹⁹ Insofern spricht Nietzsche vom apollinischen „Schein des Scheins“,⁸⁰⁰ da die Traumwelt des Apollo in Form, Schönheit und Harmonie die empirische Realität transzendiert, welcher wiederum eine geheimnisvolle Gesetzmäßigkeit zugrunde liegt.

Nietzsche betrachtet das Apollinische und Dionysische als Naturgewalten, gegenüber welchen der Künstler nur eine nachahmende Funktion einnimmt – die antagonistischen Mächte brechen „*ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers*“⁸⁰¹ hervor.

„[E]inmal als die Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellektuellen Höhe oder künstlerischen Bildung des [E]inzeln ist, andererseits als rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des [E]inzeln nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht.“⁸⁰²

Das rauschvolle, dionysische Leben unterliegt der Alltäglichkeit und bricht durch diese immer wieder hervor.

⁷⁹⁵Ebd.: S. 18-110.

⁷⁹⁶Ebd.: S. 28.

⁷⁹⁷Ebd.

⁷⁹⁸Ebd.

⁷⁹⁹Ebd.

⁸⁰⁰Ebd.

⁸⁰¹Ebd.: S. 22.

⁸⁰²Ebd.

4.2.1.1. ... und Gottfried Benns „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“

Wie Benn war auch Heinrich Mann zur Zeit seines Frühwerks etwa bezüglich seiner Trilogie ‚Die Göttinnen‘ (1903) stark von Nietzsche inspiriert.⁸⁰³ Benn war ein Bewunderer der ästhetizistischen frühen Schriften Heinrich Manns.⁸⁰⁴ Noch im Jahr 1949 stellt er in einem Brief an seine Bekannte Thea Sternheim rückblickend fest: „Meine Götter geblieben sind immer noch Heinrich Mann, Nietzsche und Taine, an denen habe ich mich gebildet.“⁸⁰⁵

Es ist die gemeinsame Inspiration Heinrich Manns und Benns durch Nietzsche, welche die beiden Schriftsteller unter anderem verbindet. Da das Prosastück Benns „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“⁸⁰⁶ allerdings primär um einen Ich-Erzähler kreist, der von Beruf Arzt ist und der eine Begegnung mit Heinrich Mann in der italienischen Schweiz nur imaginiert, spielt die reale Situation und die charakterliche Disposition des Schriftstellers Heinrich Mann in diesem Prosastück keine Rolle. Die breite Ausleuchtung der inneren Situation des Ich-Erzählers ermöglicht dem Rezipienten, sich der Bedeutung Nietzsches in diesem Prosastück bewusst zu werden.

Die Geschehnisse, die in „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“⁸⁰⁷ geschildert werden, bilden folgenden Ablauf: Der Darstellung der quälenden inneren Situation des Ich-Erzählers im Deutschen Reich folgt die Schilderung der Reise in die italienische Schweiz und die Begegnung mit Heinrich Mann, dieser Begegnung folgt wiederum die Etablierung in einem „einstöckige[n] Haus“.⁸⁰⁸ Diese Bewegung von dem Norden in den Süden ist als traumhaftes Erleben zu werten.

Zur ‚realen‘ Situation im Deutschen Reich erfährt der Leser bezüglich der Jugend des Erzählers, dass dieser in einer christlich ausgerichteten Weltordnung, die von „Gott“⁸⁰⁹ und „Tod“⁸¹⁰ gekennzeichnet ist, erzogen

⁸⁰³Vgl. J. Haupt: Heinrich Mann. Sammlung Metzler, M 189: Abt. D, Literaturgeschichte, Stuttgart 1980, S. 32.

⁸⁰⁴sh. G. Benn: Heinrich Mann zu seinem 60. Geburtstage, in: G. Schuster (Hrsg.): Gottfried Benn. Sämtliche Werke, Bd. III, Prosa 1, Stuttgart 1987, S. 305-314.

⁸⁰⁵G. Benn: Brief an T. Sternheim v. 12.8.1949, in: M. Rychner (Hrsg.): Gottfried Benn, sh. Anmerkung 35, hier: S. 172.

⁸⁰⁶G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20.

⁸⁰⁷Ebd.

⁸⁰⁸Ebd.: S. 28.

⁸⁰⁹Ebd.: S. 26.

⁸¹⁰Ebd.

wurde. Zwischen diesen zwei Instanzen fehlt allerdings der Lebensbezug, die mangelnde „Irdischkeit“⁸¹¹ die auch den sinnlichen Genuss mit einbezieht. Freudlos aufgewachsen, verliert er in der Adoleszenz den Glauben an ein christliches Weltbild. Insofern destabilisiert und aufgrund der Überzeugung als Wissenschaftler, dass das Individuum physiologisch abhängig von den Prozessen des Gehirns sei und es ihm demzufolge an Autonomie mangle, beginnen „die Dinge [um ihn - Einfügung C.K.] zu schwanken“.⁸¹² Die „Seuche der Erkenntnis“⁸¹³ kompensiert er mit einem Rückzug in die Innerlichkeit, in die Welt der Kunst: „Bis ich den Ausweg aus mir fand: in den Siedelungen aus meinem Blut. Die sollten Heimat werden, Trost, Erde, Himmel, Rache, Zwiegespräch-“⁸¹⁴

„Siedelungen“⁸¹⁵ und „Heimat“⁸¹⁶ beinhalten eine soziale Integration und eine daraus resultierende Identität. Doch mit dergleichen Bedeutungsinhalten bricht der Erzähler und verwendet sie in einem „biologisierte[n]“⁸¹⁷ Kontext. Er überträgt Kunst in ein „asoziales existentiell-artistisches Verfahren“.⁸¹⁸ Kunst wird zum Substitut für das Leben schlechthin, welches durch Kommunikation, emotionale Elemente, Erdverbundenheit und metaphysischer Geborgenheit geprägt ist. Bezüglich des letzten Aspekts wird die Anlehnung an Nietzsches ‚Artistenevangelium‘ deutlich. Benns folgende Darstellung der imaginären Reise in das „gelassene Land“⁸¹⁹ führt weg von einem durch Überlebenskampf und durch soziale Missstände geprägten Deutschen Reich. Und so beginnt die imaginäre Reise. In der fernen südlichen Welt ‚trifft‘ der Erzähler nun auf Heinrich Mann. „Ich wußte kaum die Stadt, in der er wohnte, aber ich fand hin.“⁸²⁰

Während die innere Situation des Ich-Erzählers mythologisch verklärt ausgeleuchtet ist, bleibt die Person Mann schemenhaft und bezeichnenderweise wird sie – ausgenommen im Titel – innerhalb des Prosastücks nur mit dem

⁸¹¹Ebd.

⁸¹²Ebd.

⁸¹³Ebd.

⁸¹⁴Ebd.

⁸¹⁵Ebd.

⁸¹⁶Ebd.

⁸¹⁷J. Schröder: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 261, hier: S. 39.

⁸¹⁸Ebd.

⁸¹⁹G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20, hier: S. 28.

⁸²⁰Ebd.: S. 27.

unpersönlichen Personalpronomen „Er“⁸²¹ benannt.

„Er schielte nicht und der Kopf war ihm nicht schief aufgewachsen. Er war keine Missgeburt. Auch roch ich nichts an seinen Kleidern, das um ihn aufstiege.“⁸²²

Es wird kein Dialog zwischen den beiden geschildert, welcher dem Treffen einen Anschein von Plausibilität und Realität gäbe, sondern Heinrich Mann wird allein aus der Perspektive des personalen Ich-Erzählers dargestellt und direkt charakterisiert als „lässig, gelassen und unzerfurcht“.⁸²³ Im Gegensatz zum Erzähler, welcher von Gottesferne geprägt ist, bildet die Vision von Heinrich Mann das Komplement. „Nein, er ist groß. Ihn trösten Madonnen. Er hat irgendwo einen verborgenen Gott.“⁸²⁴

Nach der ‚Begegnung‘ mit Heinrich Mann reist der Erzähler weiter in den Süden, symbolisch deutbar als Entdeckung einer phantasievollen Sinnlichkeit.

„Wie es stürmt: immer tiefer in den Süden: von Lippen über Brüste in den Schoss.“⁸²⁵ Während dem Norden ein quälendes, rationales Bewusstsein zugeschrieben ist, hat die Vision vom südlichen Komplex eine entgegengesetzte Bedeutungskomponente. So äußert sich Benn in „Schöpferische Konfession“⁸²⁶ (1919):

„Und da ich nie Personen sehe, sondern immer nur das Ich, und nie Geschehnisse, sondern immer nur das Dasein (Da-sein), da ich keine Kunst kenne und keinen Glauben, keine Wissenschaft und keine Mythe, sondern immer nur die *Bewußtheit*, ewig sinnlos, ewig qualbestürmt, – so ist es im Grunde diese, gegen die ich mich wehre, mit der südlichen Zermalmung, und sie, die ich abzuleiten trachte in ligurische Komplexe bis zur Überhöhung oder bis zum Verlöschen im Außersich des Rausches oder des Vergehens.“⁸²⁷

Die ‚Wanderschaft‘ durch das fremde Land ist von der Suche nach Vitalität – („Hier wäre Wundreisen“⁸²⁸) – und nach geistiger Freiheit geprägt. Sie endet nicht mit einer ‚Rückkehr‘ in das Deutsche Reich, sondern bleibt in der visionären Landschaft des Südens verhaftet.

Dem Rezipienten stellt sich die Frage, warum Benn dem Prosastück den Titel „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“⁸²⁹ gegeben hat.

⁸²¹Ebd.

⁸²²Ebd.

⁸²³Ebd.

⁸²⁴Ebd.

⁸²⁵Ebd.: S. 28.

⁸²⁶G. Benn: Schöpferische Konfession, sh. Anmerkung 336, hier: S. 108-109.

⁸²⁷Ebd.: S. 109.

⁸²⁸G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20, hier: S. 28.

⁸²⁹Ebd.: S. 26-28.

Wie einleitend bereits erwähnt, war Heinrich Mann selbst zur Zeit seines Frühwerks stark von Nietzsche inspiriert. Zeitgleich zu dem hier behandelten Prosastück Bennis aus dem Jahr 1913 schrieb Heinrich Mann seinen berühmten Roman ‚Untertan‘ (1911/12-14), in dem er „die Totalität der wilhelminischen Gesellschaft wiederum in einem ‚sozialen Zeitroman‘ künstlerisch gestalten“⁸³⁰ wollte. Im Gegensatz dazu fehlt Bennis Prosastück die gesellschaftsrelevante, sozialpolitische Realität gänzlich. Die Determinanten, welche die Situation des Erzählers im Deutschen Reich umreißen, bleiben im Vagen.

Deutet der Leser den Untergang als ein Scheitern, so ist zunächst zu konstatieren, dass es nicht Heinrich Mann ist, der in diesem Prosastück von Versagen gequält wird, sondern der in Isolation und Kontaktarmut lebende Erzähler. Betrachtet der Rezipient des Weiteren das Ende – „Ich wandere ihm zu wie einem Flötenlied. Ich steige zu ihm nieder wie ans Meer“⁸³¹ – so kann der „Untergang“⁸³² als ein Hinabsteigen in die Welt der geistigen Höhen einer grenzenlosen, stark von Nietzsche inspirierten Phantasie gedeutet werden. Diese teilte Benn mit Heinrich Mann. Zudem sind die frühen italienischen Romane und Novellen Heinrich Manns wie „Die Göttinnen“ ebenfalls Dokumente erfolgloser Charaktere.⁸³³

In Bezug auf die ästhetische Grundkonzeption in „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“⁸³⁴ erinnern die Imaginationen des Erzählers an die apollinische Traumtäuschung, welche das Komplement zur realen Situation des Erzählers im Deutschen Reich bildet. Die erlittene Wirklichkeit wird – nach Nietzsche – durch die Scheinwelt des Traums kompensiert. Die Vision der Begegnung mit Heinrich Mann endet mit den irreführenden Worten „Helles, gestilltes Herz“.⁸³⁵ Diese Worte sind als Ausdruck eines glückseligen Zustands zu verstehen, der allerdings für den Leser als Selbsttäuschung durchsichtig ist. Für diesen ist offensichtlich, dass der Traum des Erzählers nur einen temporären, das heißt zeitlich begrenzten Ausgleich bietet und an der ‚Wirklichkeit‘ im Deutschen Reich nichts ändert. So wird das Scheitern des Erzählers bereits im Titel erfasst.

⁸³⁰J. Haupt: Heinrich Mann, sh. Anmerkung 803, hier: S. 64.

⁸³¹G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20, hier: S. 28.

⁸³²Ebd.: S. 26-28.

⁸³³Vgl. J. Haupt: Heinrich Mann, sh. Anmerkung 803, hier: S. 33.

⁸³⁴F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19.

Auf metaphorischer Ebene ist folgende Umschreibung deutbar: „Nun bin ich der Einzug eines Bacchusfestes an einem warmen Mittag durch bedrängte Tore.“⁸³⁶ Bacchus ist der römische Gott der Fruchtbarkeit und des Weins, dem der griechische Gott Dionysos entspricht. Huldigt die Vision des Erzählers sowohl dem vitalen, sinnlichen Leben als auch dem apollinischen Schein des Traums – sind also Apollo und Dionysos in der Kunst visionär verschwistert – so bleibt der reale Hintergrund des Erzählers unlebendig und freudlos. Postuliert Nietzsche die vernichtende und rauschhafte Naturkraft des Dionysos, welcher das dem Leben zugrunde liegende „Ur-Eine“⁸³⁷ manifestiert und in Maß, Schönheit und Harmonie transzendiert wird, so ist beides im Zusammenklang in „Heinrich Mann *Ein Untergang*“⁸³⁸ die Vision des Erzählers. Dieser Vision, die als Kunstsymbol zu werten ist, liegt eine existentielle Not zugrunde.

Es sei zudem darauf hingewiesen, dass Nietzsche vom „großen Mittag“⁸³⁹ in „Also sprach Zarathustra“⁸⁴⁰ spricht. Durch die Figur Zarathustra, der bei ihm „[e]in Seher, ein Wollender, ein Schaffender, eine Zukunft selber und eine Brücke zur Zukunft“⁸⁴¹ ist, postuliert Nietzsche den Tod Gottes. Er verkündet den „Übermensch[en]“,⁸⁴² der nicht Gott, sondern der nur sich selbst gegenüber verantwortlich ist. Getrieben vom Willen zur Macht als „der unerschöpfte zeugende Lebens-Wille“⁸⁴³ strebt der Mensch in Selbstverantwortung dem „großen Mittag“⁸⁴⁴ entgegen.

Benns Erzähler selbst ist von metaphysischer Obdachlosigkeit gezeichnet. Die Umschreibung des „Bacchusfestes an einem warmen Mittag“⁸⁴⁵ ist als eine Metapher für das Erleben von Authentizität und Selbstverwirklichung im Akte des Kunstschaffens zu verstehen, welches in seiner Intensität einem rauschhaften Fest gleichkommt. In Anlehnung an Nietzsches „Vom Nutzen

⁸³⁵G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20, hier: S. 28.

⁸³⁶Ebd.

⁸³⁷F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19, hier: S. 28.

⁸³⁸G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20.

⁸³⁹F. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, sh. Anmerkung 204, hier: S. 597.

⁸⁴⁰Ebd.: S. 545-778.

⁸⁴¹Ebd.: S. 641.

⁸⁴²Ebd.: S. 597.

⁸⁴³Ebd.: S. 622.

⁸⁴⁴Ebd.: S. 597.

⁸⁴⁵G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20, hier: S. 28.

und Nachteil der Historie für das Leben“⁸⁴⁶ ist der „Mittag“⁸⁴⁷ als ein unhistorischer Augenblick deutbar, der ein Vergessen impliziert. Er ist ein Augenblick der Fülle, in dem „nicht Sprachlosigkeit, sondern Ruhe, nicht Unbewu[ss]tsein, sondern Schlaf, nicht Blindheit, sondern Einsicht, nicht Tod, sondern Ewigkeit“⁸⁴⁸ herrscht. „Als ‚gefüllte‘ Präsenz erscheint der Mittag als Symbol einer dionysischen Fülle, die selbstursprünglich ist.“⁸⁴⁹

Eine entscheidende Divergenz zwischen Nietzsches Schrift und Benns Prosastück liegt darin, dass die psychische Disposition des Erzählers wenig gemein hat mit der energischen Lebensfreude, die Nietzsche den Griechen zuschreibt.⁸⁵⁰ Während der ‚Olymp des Scheins‘ in Nietzsches Werk eine essentielle Notwendigkeit darstellt, um die Unzulänglichkeit des Lebens zu ertragen, wertet der Philosoph implizit den Traum als eine positive, wohltuende Kraft der vitalen Griechen.

In Benns Prosastück enthüllt die Vision des Erzählers sein Scheitern im ‚realen‘ Leben. Letztlich ist der Erzähler eine fiktive Figur des beginnenden 20. Jahrhunderts, welche in die sich zuspitzende politische, gesellschaftliche und soziale Situation der Vorkriegszeit einzuordnen ist.

4.2.1.2. ... und Gottfried Benns „Karyatide“

Karyatide

Entrücke dich dem Stein! Zerbirst
Die Höhle, die dich knechtet! Rausche
Doch in die Flur, verhöhne die Gesimse – –:
Sieh: durch den Bart des trunkenen Silen
Aus seinem ewig überraschten
Lauten einmaligen durchdröhnten Blut
Träuft Wein in seine Scham.

Bespei die Säulensucht: toderschlagene
Greisige Hände bebten sie
Verhangnen Himmeln zu. Stürze
Die Tempel vor die Sehnsucht deines Knies,

⁸⁴⁶F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18.

⁸⁴⁷G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20, hier: S. 28.

⁸⁴⁸K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, hier: S. 108.

⁸⁴⁹Ebd.

⁸⁵⁰Maximilian Rankl kommt bei der Untersuchung zu Benns frühen „Rönne“-Novellen zu einem vergleichbaren Schluss: Vgl. M. Rankl: Rönne als Nihilist der Schwäche, sh. Anmerkung 776, hier: S. 392.

In dem der Tanz begehrt.

Breite dich hin. Zerblühe dich. O, blute
 Dein weiches Beet aus großen Wunden hin:
 Sieh, Venus mit den Tauben gürtet
 Sich Rosen um der Hüften Liebestor –
 Sieh‘ dieses Sommers letzten blauen Hauch
 Auf Astermeeren an die fernen
 Baumbraunen Ufer treiben, tagen
 Sieh‘ diese letzte Glück-Lügenstunde
 Unserer Südlichkeit,
 Hochgewölbt.

An eine „Karyatide“;⁸⁵¹ der Säulenfigur als Gebäckträgerin in der antiken Baukunst, richtet sich dieses mit Imperativen durchsetzte Gedicht Benns. Die personifizierte Statue wird aufgefordert, aus ihrer in Stein geschlagenen Götterknechtschaft auszubrechen. Der Lebensodem, welcher ihr in beschwörender Form eingehaucht wird, ist von Eindringlichkeit getragen.

Das dreistrophige Gedicht besteht aus einer „Mehrzahl vier- und fünfhebiger Jamben“.⁸⁵²

„Sie gehorchen der traditionellen ästhetischen Forderung nach metrischer Regelmäßigkeit und zugleich dem – vor allem sprachlich artikulierten und thematisch begründeten – Verlangen nach Befreiung vom Zwang der Regelmäßigkeit.“⁸⁵³

Implizieren die in Befehlsform gesetzten Verben der Expositionsstrophe – „[e]ntrücke“, „[z]erbirst“, „[r]ausche“, „verhöhne“ – die Statue sei ein menschliches Subjekt, so steht diese Anrede in Antithese zu ihrem Schicksal in „Stein“ und „Höhle“. Im metaphorischen Sinn verstanden, charakterisieren diese zwei Substantive Unflexibilität und Stagnation.

Nach der Aufforderung „Sieh“ und dem folgenden Kolon zu Beginn des vierten Verses wird der den sinnlichen Rausch verkörpernde Silen vorgestellt. Silen ist nach dem griechischen Mythos ein Mischwesen aus Pferd und Mensch, das im attischen Satyrspiel auftrat. Mit seinem „ewig überraschten / Lauten einmaligen durchdröhnten Blut“ bildet er in synästhetischer Formulierung ein rauschhaftes Gegenbild zu der nach dem apollinischen Prinzip gestalteten Statue. Er wird als Naturdämon vorgestellt.

⁸⁵¹G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

⁸⁵²H. Steinhagen: Karyatide, sh. Anmerkung 75, hier: S. 33.

⁸⁵³Ebd.: S. 35.

Das Kompositum „Säulensucht“ der einsetzenden zweiten Strophe artikuliert entweder den ‚autarken Willen‘ der personifizierten „Karyatide“,⁸⁵⁴ ihr Schicksal zu bejahen oder bezieht sich auf die Schöpfer, die sie in Stein gebannt haben. Die Letzteren werden nach dem Kolon in drei Versen, welche getragen sind von drängenden Enjambements, charakterisiert: „toderschlagene / Greisige Hände bebten sie / Verhangnen Himmeln zu“. Die Präteritumform des Verbs „beben“ zeigt an, dass die Erschaffung der „Karyatide“⁸⁵⁵ zeitlich weit zurückliegt. Das im normalen Wortgebrauch nicht existierende Adjektiv „[g]reisig“ und der Ausdruck ‚vom Tode erschlagen‘ verweisen auf ein überaltertes Weltbild, welches den antiken Göttern in „[v]erhangnen Himmeln“ huldigt. Die „Hände“ als Pars pro Toto für die Schöpfer der Statue konnten aus vielerlei Gründen beben: aus Nervosität, aus Eilfertigkeit, aus Alters- und Krankheitsgründen oder aus Ehrfurcht vor den Göttern. Die „Karyatide“⁸⁵⁶ wird zum Einsturz des Tempels aufgefordert. Als Kontrast zu der Statik des Gebäudes steht das „Knie, / In dem der Tanz begehrt“. Lebensfreude und Vitalität entspringt diesem Bewegungsmoment; zugleich spielt Benn hier auf die „Karyatiden des Erechtheions“⁸⁵⁷ an.

„[D]ie Karyatiden des Erechtheions [stehen] nicht statuarisch mit beiden Beinen auf dem Boden, sondern, wie ein durch das lange Faltengeband sich abzeichnendes Knie an jeder Figur erkennen lässt, [scheinen sie] in angedeutetem Schreiten [begriffen zu sein].“⁸⁵⁸

In der Ambivalenz von Sinnenfreude und Schmerz setzt die letzte Strophe ein, welche getragen wird von sowohl allen hellen als auch allen dunklen Vokalen. Die Verben ‚sich hinbreiten‘, ‚sich zerblühen‘ und ‚bluten‘ artikulieren die Qual der Menschwerdung. Die „Karyatide“⁸⁵⁹ soll sich aus der Erstarrung der äußeren Form lösen und sich einer vitalen Sinnlichkeit öffnen. Diese wird nach dem Kolon umschrieben mit der römischen Göttin der Liebe und des Gartenbaus, „Venus“, der die Attribute „Rosen“ und „Tauben“ gegeben werden.

⁸⁵⁴G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

⁸⁵⁵Ebd.

⁸⁵⁶Ebd.

⁸⁵⁷H. Steinhagen: Karyatide, sh. Anmerkung 75, hier: S. 30.

⁸⁵⁸Ebd.

⁸⁵⁹G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

Doch dem kurzen Sinnenrausch und der phantasievollen Evokation, wie die „Karyatide“⁸⁶⁰ von ihrem Schicksal erlöst wird, folgt eine allegorische Darstellung des beginnenden Herbstes – „Sieh dieses Sommers letzten blauen Hauch“ – steht für den beginnenden Wechsel der Jahreszeiten, wobei „blau“ die Farbe der Tagesneige und des Abends ist. Der personifizierte Sommer „[treibt] / Auf Astermeeren an die fernen / Baumbraunen Ufer“. In poesievoller Bildlichkeit umschreibt das sprechende Subjekt hier, wie der Wind durch die Asten fährt und sie sich dem Wald zuneigen. Die Blumenart Asten indiziert den Herbst; in der Kombination mit dem Meer wird Weite suggeriert. Allein durch ferne Ufer begrenzt, schwelgt der personifizierte Sommer in seinem Verklingen. Ebenso wie der Sommer neigt sich die dichterische „Glück-Lügenstunde“ als Gedankenspiel der Vermenschlichung einer Statue dem Ende zu. Als Stunde ist diesem zeitlich ein realer Rahmen gegeben. Durchzog der Appell zur Befreiung das ganze Gedicht, dringt nun dem Leser in den letzten Versen die Sinnlosigkeit dieses Anliegens ins Bewusstsein. Der Mahnruf des sprechenden Subjekts zerschellt wirkungslos an der Realität der Gewandstatue. Abschließend wird dennoch die Bedeutsamkeit dieser Phantasie unterstrichen, indem die mediterrane Welt der „Südlichkeit“ evoziert wird als rauschhafter Gegenentwurf zum quälend rationalen Bewusstsein. Die sinnliche Qualität des Südens wird mit dem abschließend gesetzten „Hochgewölbt“ unterstrichen. Harald Steinhagens Interpretation „Karyatide – Aufstand gegen Apoll“⁸⁶¹ gibt bereits einen Hinweis auf den Bezug zu Nietzsches ästhetischer Grundkonzeption in „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“.⁸⁶² Der Mahnruf an die „Karyatide“⁸⁶³ gegen ihr versteinertes Schicksal in „Tempel“ und „Höhle“ lässt das metaphorische Aufbegehren des Nietzscheanischen Dionysos gegen das apollinische Element hervortreten. Doch im Gegensatz zu den Griechen, die nach dem Philosophen zur Bändigung ihrer titanischen Götterordnung des Apolls bedürfen, ruft der ‚moderne‘, reglementierte, europäische Mensch in einer kurzen „Glück-Lügenstunde“ nach Dionysos.⁸⁶⁴

⁸⁶⁰Ebd.

⁸⁶¹H. Steinhagen: Karyatide, sh. Anmerkung 75.

⁸⁶²F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19.

⁸⁶³G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

⁸⁶⁴Vgl. H. Steinhagen: Karyatide, sh. Anmerkung 75, hier: S. 41.

Neben der Verkörperung des formfordernden Prinzips stellt sich dem Rezipienten die Frage, was die „Karyatide“⁸⁶⁵ noch versinnbildlicht?

Dieter Schwenkglenks und Else Buddeberg sehen in der „Karyatide“⁸⁶⁶ eine „Allegorie für die Versklavung“⁸⁶⁷ beziehungsweise ein „Gleichnis für die Vergewaltigung des Lebens“,⁸⁶⁸ denn sie sei „eine weiche weibliche Gestalt, geschaffen für die Lust der Erde, Lasten tragend und dienend dem Bau eingeordnet, [...] um etwas zu stützen, was ihrer eigenen Natur widerspricht“.⁸⁶⁹ Die Deutung Buddebergs steht eng im Zusammenhang mit der einseitigen, mitleidigen und einfühlsamen Perspektive des lyrischen Ich. Die „Karyatide“⁸⁷⁰ selbst ‚schweigt‘ unberührt und stoisch. Sie kann als Metapher der Unabänderlichkeit gesehen werden, welche als solche eine Synthese mit dem dionysischen Lebensvollzug unmöglich macht.

Dem kulturellen Stigma der „Karyatide“⁸⁷¹ als Ausdruck der Demut vor den Göttern kann das lyrische Ich nicht mit einer positiven Wertung entgegenkommen. Sein Appell gegen ihre Versklavung ist so einseitig, dass Manfred Kallweits Deutung nahe liegt, welcher den Mahnruf des sprechenden Subjekts in dem Gedicht als reflexiv sieht, als Projektion der eigenen verzweifelten Situation Benns, letztlich als Appell an seine eigene Existenz.⁸⁷² In diesem Zusammenhang kann wiederum auf die Kriegssituation verwiesen werden. Doch bei sorgfältiger Betrachtung des Gedichts spricht das lyrische Ich nicht sich selbst an, sondern es wird ein sprechendes Subjekt von seinem Gegenüber, der „Karyatide“,⁸⁷³ unterschieden.⁸⁷⁴

Aufgrund der einseitigen Sichtweise des lyrischen Ich schätzt keiner der Interpreten die Gewandstatue als Ausdruck antiker Hochkultur. Der Blickwinkel des sprechenden Subjekts auf ihre ‚Götterknechtschaft‘ beweist, dass Weltanschauungen einem steten Prozess der Veränderung unterliegen. Für

⁸⁶⁵G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

⁸⁶⁶Ebd.

⁸⁶⁷D. Schwenkglenks: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 75, hier: S. 95.

⁸⁶⁸E. Buddeberg: Studien zur lyrischen Sprache Gottfried Benns, sh. Anmerkung 75, hier: S. 18.

⁸⁶⁹Ebd.

⁸⁷⁰G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

⁸⁷¹Ebd.

⁸⁷²M Kallweit: Benn: Karyatide – die versuchte Selbstaflösung des lyrischen Subjektes als ästhetische Methode, sh. Anmerkung 75.

⁸⁷³G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

⁸⁷⁴Vgl. H. Steinhagen: Karyatide, sh. Anmerkung 75, hier: S. 38.

das lyrische Ich versinnbildlicht die Gewandstatue Intellekt, Rationalität, Form und Bewusstsein, gegen welches es zur Sinnenfreude aufruft. Doch der Appell zur Rebellion bleibt wirkungslos. Das apollinische Element des menschlichen Geistes, welches die „Karyatide“⁸⁷⁵ verkörpert, behält bei allen Verlockungen (Silen, Venus) die Oberhand, so dass das lyrische Ich sich seine „Glück-Lügenstunde“ eingestehen muss. Die „Karyatide“⁸⁷⁶ steht für den Unvergänglichkeitswert der Kunst, denn sie ist sowohl ein Symbol der antiken Kultur als auch Quelle der Inspiration zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

4.2.1.3. ... und der Autor Gottfried Benn

Hinter dem Erzähler in „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“⁸⁷⁷ und hinter dem lyrischen Ich in „Karyatide“⁸⁷⁸ steht der Schriftsteller Benn, der zeit seines Lebens Nietzsches ‚Artistenmetaphysik‘ verpflichtet bleibt.

„Es sei nur am Rande angemerkt, dass der Begriff ‚metaphysisch‘ bei Nietzsche von eigentümlicher Doppeldeutigkeit ist. Im Hinblick auf das traditionelle Denken benutzt Nietzsche den Begriff ‚metaphysisch‘ in pejorativer Bedeutung. Er versteht in diesem Fall unter ‚metaphysischer‘ Weltinterpretation eine auf fiktionale Größen, insbesondere die Platonische Ideenlehre und den christlichen Gottesbegriff, gerichtete Weltauslegung. Aber neben dieser negativen Bedeutung kann der Begriff ‚metaphysisch‘ bei Nietzsche auch eine positive Qualität annehmen. Dann bezeichnet er die im Leben angelegte schöpferische Urkraft, die dem Leben innewohnende Tendenz, sich auf seine höchsten Möglichkeiten hin zu entwerfen. Und da er die Kunst als die höchste schöpferische Möglichkeit ansieht, verleiht er ihr mit dem Attribut ‚metaphysisch‘ eine besondere Dignität.“⁸⁷⁹

Die im „Leben angelegte schöpferische Urkraft“⁸⁸⁰ ist für Benn bedeutsam im Sinne einer ‚Transzendenz schöpferischer Lust‘, die er visionär im Bild des Südens („Heinrich Mann. *Ein Untergang*“⁸⁸¹) oder des Silen und der Venus („Karyatide“⁸⁸²) entwickelt.

⁸⁷⁵G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21, hier: S. 81.

⁸⁷⁶Ebd.

⁸⁷⁷G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20.

⁸⁷⁸G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

⁸⁷⁹T. Meyer: Affinität und Distanz, sh. Anmerkung 76, hier: S. 96/97.

⁸⁸⁰Ebd.: S. 96.

⁸⁸¹G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20.

⁸⁸²G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

Apollo verkörpert bei Nietzsche eine „höhere Wahrheit“,⁸⁸³ die als solche von dem Philosophen nicht mit Inhalt gefüllt wird. Da der Wahrheitsbegriff in der ‚Moderne‘ von Ambivalenz getragen ist, findet er keine definitive Formulierung im Kunstwerk. Dieses entspringt einem Schöpfungsimpuls. Einen aufschlussreichen Schlüsselbegriff der Bennischen Kunsttheorie bildet der Terminus der ‚monologische[n] Kunst‘, der auf Nietzsche zurückzuführen ist.

„Die ‚monologische Kunst‘ – sie macht in der Tat bei Nietzsche und Benn gleichermaßen das Wesen der wahren Kunst aus, einer Kunst, die rein aus dem Schöpfungsimpuls des schaffenden Subjekts erwächst und deren einziger Zweck die Selbstvergewisserung des Schaffenden ist.“⁸⁸⁴

Der ‚Monolog‘ ist bei Benn als ein Ausdruck von Isolation und von Distanz zum empirischen Leben zu verstehen. Seine Kunst stellt insofern eine sich verschließende Innerlichkeit dar. Doch während er die ‚monologische Kunst‘ auf die „ästhetische Immanenz der Worte“⁸⁸⁵ reduziert und auf „jede Form von Mitteilung, Lehre und Jüngerbildung“⁸⁸⁶ verzichtet, ist bei Nietzsche dem Schaffensprozess ein sich nach außen wendender Dynamismus zu eigen; er ist voller Verkündigungspathos.

4.3. Zwischenfazit III

Nietzsches vehemente Kulturkritik in der Schrift „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“⁸⁸⁷ richtet sich primär gegen 1. den „Alleinherrschaftsanspruch“⁸⁸⁸ der Wissenschaften und den Götzendienst gegenüber deren vermeintlicher Objektivität; 2. den Historismus „als Positivismus (Quantifizierung, Analyse, Sinnverlust), der die lebendige Unmittelbarkeit (Werte, Sinn) unterminiere“;⁸⁸⁹ 3. Passivität und Orientierungslosigkeit des europäischen Müßiggängers und dessen Gier nach Reiz und Sensation; 4. den „dekorativen“⁸⁹⁰ Charakter der deutschen Kultur etc.

⁸⁸³F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19, hier: S. 20.

⁸⁸⁴T. Meyer: Affinität und Distanz, sh. Anmerkung 76, hier: S. 111.

⁸⁸⁵Ebd.: S. 112.

⁸⁸⁶Ebd.: S. 112/113.

⁸⁸⁷F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18.

⁸⁸⁸H. Schmid: Unzeitgemäße Betrachtungen, sh. Anmerkung 60, hier: S. 80.

⁸⁸⁹K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, hier: S. 82.

⁸⁹⁰F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18,

Diese Kulturkritik, die Nietzsche 1874 äußert, erhellt den Hintergrund, zu dem sich insbesondere Marc und Kandinsky um 1912 in Beziehung setzen lassen, während Beckmann von ihren Thesen Abstand hält. Hierbei wird das Augenmerk auf die historische Analogie zwischen dem Werk Nietzsches und den Gedanken der drei Künstler gerichtet werden.

Im Falle Kandinskys wird Nietzsches Kritik an Äußerlichkeit, Form und Konvention der deutschen Kultur im endenden 19. Jahrhundert ohne das Pendant einer „[i]nstinkt[geleiteten] [e]hrlich[en]“⁸⁹¹ Innerlichkeit im Sinne einer authentischen, ‚wahren‘ Kunst, die das Innere des Künstlers und seiner Epoche widerspiegeln soll, weitergedacht und künstlerisch realisiert.

Während sich Kandinskys intellektuelle Irritation und Desorientierung in der Vorkriegszeit in einer abstrakten Kunst zeigt, beweist Beckmann in seinem realitätsbezogenen Standpunkt Stabilität, die allerdings zu einer relativ konventionellen Form der Kunst führt. Erst durch die erschütternden Kriegserlebnisse 1915 findet er stilistisch und formal einen neuen Ausdruck seiner Erlebnisse und Eindrücke.

Die Prägung des gesellschaftlichen Denkens durch die wissenschaftliche Vorrangstellung, welche Nietzsche kritisiert, ist auch noch in der unmittelbaren Vorkriegszeit nachweisbar. Der Hörigkeit gegenüber den vermeintlich objektiven Wissenschaften steht bei Kandinsky und Marc betonte Subjektivität gegenüber. Beckmann behält sich einen sachlichen Künstlerstandpunkt vor.

Marc, Kandinsky und Nietzsche vereint die Vorstellung von vitaler Lebenskraft vergangener bzw. zeitgenössischer, fremder Kulturen. Die Idee einer vitalen Neuschöpfung, die sich in Marcs Naturmetapher äußert, findet das Pendant in der Tiermetaphorik Nietzsches.

Lebenskraft und schöpferischen Urgrund suchen Marc, Kandinsky und andere Künstler der ersten Expressionismusgeneration bei den sogenannten ‚Primitiven‘. Beckmann hingegen kritisiert die Zivilisationsflucht und bleibt der europäischen Wirklichkeit verhaftet.

Kandinsky und Marc richten gegen Nietzsches Modernitätskritik am Verschwinden der Persönlichkeit, der Relativität der Wissenschaften und der Selbstaflösung der Kunst einen Erneuerungspathos, dem eine

S. 174.

⁸⁹¹Ebd.: S. 133.

Geschichtsfeindlichkeit unterliegt. Sie meinen, an einer elementaren, internationalen, ‚neuen‘ Kunstbewegung der Abstraktion zu partizipieren. Sie brechen mit künstlerischen Traditionen im Zeichen gesellschaftlicher, industrieller, sozialer und politischer Umstrukturierungen. Während insbesondere bei Kandinsky mit diesem Bruch eine Abwendung von der Außenwelt verbunden ist, bleibt Beckmann in dieser verankert und stellt der ‚elementaren‘ Wende eine Kontinuität mit der Vergangenheit gegenüber. Somit sind Marc und Kandinsky der kritischen Ablehnung der Historie im Sinne von „befreiter Kreativität“⁸⁹² zuzuordnen, während Beckmanns künstlerische Entwicklung der „monumentalisch[n]“⁸⁹³ Geschichtsaneignung entspricht.

Bezüglich des Letzteren seien die Vergleichspunkte kurz zusammengefasst: 1. Das Suchen nach „Vorbilder[n], Lehrer[n], Tröster[n]“⁸⁹⁴ (Nietzsche), die Beckmann bei seinen Zeitgenossen nicht findet und sich somit mit van Gogh und Cézanne auseinandersetzt; 2. der „Grundgedanke im Glauben an die Humanität“⁸⁹⁵ (Nietzsche), der mit den von Beckmann bewunderten „ewige[n] Menschlichkeitswerte[n]“⁸⁹⁶ Cézannes korrespondiert; 3. das Leben als negative Kategorie als „dumpfe Gewöhnung, das Kleine und Niedrige, alle Winkel der Welt erfüllend“⁸⁹⁷ (Nietzsche), welches im Kontrastverhältnis zu humanitären Ambitionen steht – Beckmann will diese Antinomie durch eine bedeutsame, *lebensnahe* Kunst überwinden; 4. die „plastische Kraft“⁸⁹⁸ (Nietzsche), welche sich bei Beckmann als schöpferische Energie darstellt, mit Hilfe des Kunstschaffens Schicksalsschläge zu meistern etc.⁸⁹⁹

Die zwei Gemälde „Selbstbildnis mit Seifenblasen“ und „Selbstbildnis Florenz“ reflektieren die Anfänge von Beckmanns künstlerischem Werdegang

⁸⁹²K. Meyer: Ästhetik der Historie, sh. Anmerkung 59, hier: S. 191.

⁸⁹³F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 122.

⁸⁹⁴Ebd.

⁸⁹⁵Ebd.

⁸⁹⁶M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 39.

⁸⁹⁷F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18, hier: S. 122.

⁸⁹⁸Ebd.: S. 116.

⁸⁹⁹Nietzsche hat verschiedene Postulate seiner frühen Schriften in späteren Werken widerrufen, so dass sein Gesamtwerk Widersprüche in sich birgt. Auf diese wurde – da sich die Untersuchung auf „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ bezieht – nicht eingegangen [Ebd.: sh. Anmerkung 18].

1900 bis 1907 und manifestieren den Beginn einer „monumentalische[n]“⁹⁰⁰ Geschichtsaneignung. Dokumentiert der 16-Jährige die ersten Schritte eines Selbstfindungsprozesses – analog dem delphischen Orakel Nietzsches – in „Selbstbildnis mit Seifenblasen“, so präsentiert er sich sieben Jahre später nach dem ersten künstlerischen Erfolg selbstbewusst. Das „Selbstbildnis Florenz“ zeigt, dass Beckmann trotz – und durch – seine Auseinandersetzung mit Vorbildern wie Cézanne etc. seine eigenen künstlerischen Ideale und Ziele verfolgt. Die realistische, plastische Selbstdarstellung vor einem impressionistischen Hintergrund hat analytische Züge.

Bildet „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“⁹⁰¹ den Referenzpunkt, um die drei Maler in historischer Analogie zu Nietzsche zu untersuchen, so erwies sich der Vergleich zwischen der ästhetischen Grundkonzeption in Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“⁹⁰² und Benns „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“⁹⁰³ sowie seinem Gedicht „Karyatide“⁹⁰⁴ als sinnvoll.

Der Topos der künstlerischen Disziplin/der Individuation/des Traumes (Apollo) auf der einen Seite und des Rausches/der Selbstentgrenzung (Dionysos) auf der anderen konstituieren im Zusammenspiel die Vision des Erzählers in „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“.⁹⁰⁵ Verdichtet in dem Bild des Südens wird der rauschhafte, künstlerische Selbstfindungsprozess eines von Isolation und Kälte dominierten Subjekts im Deutschen Reich zum Ausdruck gebracht. Das Bewusstsein der eigenen Subjektivität, der Relativität und der metaphysischen Obdachlosigkeit des Erzählers in „Heinrich Mann. *Ein Untergang*“⁹⁰⁶ verweist auf Nietzsche Studien.

Als Symbol für die antike Kultur verkörpert die weibliche Säulenfigur in dem Gedicht Benns das apollinische Element und den Unvergänglichkeitswert der Kunst, denn sie fungiert noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Quelle der Inspiration. Den Ausdruck einer Hochkultur kann das lyrische Ich, welches in der geistigen, kulturellen und politischen Situation des Ersten Weltkrieges

⁹⁰⁰Ebd.: S. 122.

⁹⁰¹F. Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, sh. Anmerkung 18.

⁹⁰²F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, sh. Anmerkung 19.

⁹⁰³G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20.

⁹⁰⁴G. Benn: Karyatide, sh. Anmerkung 21.

⁹⁰⁵Ebd.

⁹⁰⁶G. Benn: Heinrich Mann. *Ein Untergang*, sh. Anmerkung 20.

befangen ist, nicht erkennen. Sein emphatischer Aufruf, aus ihrer Versteinerung auszubrechen, zerschellt wirkungslos an ihrer Realität. Im metaphorischen Sinne ist sie für das lyrische Ich ein Sinnbild für Kontrolle, Rationalität und Bewusstsein. In ihrem unweigerlichen, schlichten Da-sein behält sie die Oberhand, so dass sich das lyrische Ich, schwelgend im Verklingen des Sinnenrausches, zugleich seiner Illusion bewusst ist.

5. Die Kunst in der endenden wilhelminischen Ära und in der beginnenden Weimarer Republik

5.1. Max Beckmann

5.1.1. Vorkriegszeit

5.1.1.1. „Junge Männer am Meer“

Mit dem großformatigen Figurenbild „Junge Männer am Meer“ (Abb. 3, Berlin 1905, Öl auf Leinwand, 148 x 235 cm) reüssierte Beckmann bei der Künstlerbund-Ausstellung Weimar 1906, und es brachte ihm das Stipendium der Villa Romana in Florenz ein. Somit steht es als erster großer Erfolg am Anfang der Künstlerkarriere des 22-jährigen Beckmann.

Noch stark von der Kunstschule in Weimar geprägt, an der er 1901-1903 verweilte und an der natürlich auch Aktzeichnen in Seminaren angeboten wurde, kombiniert das bekannte frühe Werk Beckmanns „Junge Männer am Meer“ die Weite des Meeres mit der Nahsicht männlicher Aktfiguren. Landschaften, insbesondere Meerlandschaften, faszinierten den jungen Beckmann schon in den Jahren der Orientierung, und in der Naturklasse des norwegischen Malers Frithjof Smith (1859-1917) hatte er eine solide Ausbildung erhalten.

Im Anschluss an die Jahre an der Kunstakademie bildete Beckmann sich autodidaktisch als Maler weiter und fuhr für ein halbes Jahr nach Frankreich, wo er bekannte zeitgenössische Künstler kennen lernte.

„In Paris trifft Beckmann auf die sich zu diesem Zeitpunkt gerade formierende Avantgarde um Pablo Picasso (1881-1973) und die junge Künstlergruppe der ‚Fauves‘, zu denen damals Henri Matisse (1869-1954), Georges Braque (1882-1963), André Derain (1880-1954) und Maurice de Vlaminck (1876-1958) zählen.“⁹⁰⁷

Wie aus seinen Gesprächen mit Reinhard Piper hervorgeht, lehnte er die „Hochflut von impressionistischen Nachahmungen, die dort [in Paris – Einfügung C.K.] herrschte“⁹⁰⁸ ab. Da er schon früh eine lebensnahe Kunst

⁹⁰⁷R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 15.

⁹⁰⁸M. Beckmann: Gespräch mit R. Piper u. Briefe, auch an J. Meier-Graefe, Zwischen Mai

schaffen wollte, war ihm die französische Malerei zu formalistisch. Wenn in der Literatur dennoch impressionistische Elemente in der Gestaltung des Hintergrunds konstatiert werden, lassen sich diese auch aus der Weimarer Tradition ableiten.⁹⁰⁹

In Beckmanns „Junge Männer am Meer“ findet sich eine Konzentration auf die menschliche Figur in monumentaler Form. Es finden keine körperlichen oder gestischen Interaktionen statt.

Im Vordergrund des Bildes sind sechs junge Männer so gruppiert, dass der Blick auf die Weite des Horizonts für den Betrachter frei ist. Es dominieren in der linken Bildhälfte drei stehende männliche Figuren, von denen zwei ins Gespräch vertieft sind. Am rechten Bildrand zeigt sich in aufrechter Haltung ein Flötenspieler. Zwischen diesem und der Dreiergruppe links sitzen zwei junge Männer erschöpft auf dem Strandboden. Obwohl einer der beiden mit der Hand die Stirn beschirmt und Blickkontakt zum Betrachter aufnimmt, wirkt die Szenerie distanziert.

Im Mittelgrund sind einige andere im Sand tobende oder sich in Richtung des Meeres bewegende Menschen zu erkennen. Hinter ihnen grenzt das unruhige Meer in der Horizontlinie an den bewölkten Himmel. Meer und Himmel suggerieren eine Grenzenlosigkeit, in welcher die männlichen Akte jedoch nicht verloren sind. In der Proportion von Nahsicht und Ferne lässt sich die Gleichwertigkeit von Mensch und Natur ablesen. Ist in der Romantik zum Beispiel bei Caspar David Friedrichs (1774-1840) „Mönch am Meer“ der Mensch „hilfloser Spielball der Unendlichkeit“,⁹¹⁰ so wahrt im Gegensatz dazu bei Beckmanns „Junge Männer am Meer“ der Mensch seine Autonomie.⁹¹¹ Zu der monumentalen Überhöhung der Akte bildet die Ferne des Horizonts das Pendant. Der unbekümmerten Nacktheit entspricht die Offenheit der Natur.

Friedhelm W. Fischer sieht in diesem Bild einen Ausdruck des isolierten Menschen in der Weite der Natur⁹¹² und meint, ein „Ausharren in der problematischen Situation“⁹¹³ der ‚Moderne‘ sei in diesem Gemälde artikuliert.

1917 und Juli 1919, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 85/86.

⁹⁰⁹Vgl. E-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, hier: S. 23.

⁹¹⁰R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 14.

⁹¹¹Vgl. Ebd.

⁹¹²Vgl. F.W. Fischer: Der Maler Max Beckmann, sh. Anmerkung 584, hier: S. 12.

⁹¹³Ebd.: S. 13.

Güse erklärt diese Überinterpretation Fischers damit, das Bild erwecke „de[n] Eindruck einer willkürlichen Reihung akademischer Aktstudien, die eines besonderen kompositorischen Zusammenhalts entbehren“.⁹¹⁴ In eben diesem Sinne konstatiert Spieler, die monumental dargestellten Figuren ständen im Kontrastverhältnis zur Meerlandschaft.⁹¹⁵ Dem ist entgegenzuhalten, dass dieser Gegensatz durch die tonige Farbgebung von Haut, Wolken und Sand stark gemindert wird. Somit bildet der uneinheitliche Charakter des Bildganzen dennoch eine Totalität.

Im Gegensatz zu der Meinung Fischers kann das Gemälde in folgendem Sinne interpretiert werden: Die Grenzenlosigkeit der Natur ist metaphorisch deutbar als die Endlosigkeit der Möglichkeiten menschlichen Handelns. Sie bildet den Hintergrund zu einer relativierten Freiheit in unbekümmerter Nacktheit, welche durch soziale Grenzen im Zusammenspiel der Menschen beschränkt ist. Hierbei bildet die tendenziell ‚sich auflösende‘ Oberflächenstruktur der ineinander gehenden Körper und Naturerscheinungen das ‚dionysische‘ Pendant zu den verhaltenen, versammelten Posen der Akte.

Güse verweist auf den Wegbereiter des literarischen Expressionismus, Richard Dehmel, dessen Gedichte Beckmann zur Zeit der Konzeption von ‚Junge Männer am Meer‘ las: „Eben habe ich De[h]melsche Gedichte gelesen. Wieder einer, der wörtlich dasselbe gesagt hat, wie ich.“⁹¹⁶ Aufgrund eines „Halb- oder gar Missverständnis[s]“⁹¹⁷ von Nietzsches Lebensbegriff, zeugt Dehmels Werk von ‚Hedonismus und Weltflucht‘.⁹¹⁸ „[A]us dieser Tendenz lassen sich auch Beckmanns ‚Junge Männer am Meer‘ verstehen.“⁹¹⁹ An anderer Stelle spricht Güse die Lebensferne Beckmanns an, die aus seinen frühen Tagebüchern 1903/04 hervorgeht⁹²⁰ und die – so ist zu schlussfolgern – in Analogie zu der Aussage von ‚Junge Männer am Meer‘ zu sehen ist. Obgleich diese Beobachtungen Güses interessant und nachvollziehbar sind, sei darauf hingewiesen, dass Aktdarstellungen in freier Landschaft ein über Jahrhunderte

⁹¹⁴E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, hier: S. 22/23.

⁹¹⁵Vgl. R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 14.

⁹¹⁶M. Beckmann: Tagebuch Februar 1904, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 12.

⁹¹⁷E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, hier: S. 24.

⁹¹⁸Ebd.

⁹¹⁹Ebd.

⁹²⁰Vgl. Ebd.: S. 18.

tradiertes Thema sind, so dass eine psychologische Motivation des Malers nicht zwingend ist.

Zudem war Beckmanns Studienort Weimar zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Wirkungsstätte Harry Graf Kesslers (1868-1937) und Henry van de Veldes (1863-1957), die unter anderem dort ein Nietzsche-Denkmal planten. Die homoerotischen Zirkel Kesslers propagierten eine von Nietzsche inspirierte Leibbegeisterung,⁹²¹ welche einen Teil der ‚Lebensreform‘ bildete. Das griechische Ideal einer grazilen, schlanken sowohl männlichen als auch weiblichen Nacktheit wurde wiederbelebt.

„Das wichtigste Motiv für das Festhalten an griechischen Vorbildern lag allerdings in der Möglichkeit, die Nacktheit durch Verweis auf ihre Selbstverständlichkeit in der antiken Gesellschaft auch für die eigene Zeit zu rechtfertigen und sie gegenüber der staatlichen Strafverfolgung und vor Sittlichkeitsparagrafen zu legitimieren.“⁹²²

Die Begeisterung für den nackten Körper entsprach der Gegenbewegung zur Industrialisierung und zu den sozialen und gesellschaftlichen Zwängen in der Wilhelminischen Zeit. Obwohl Beckmann sichtlich von der ‚Lebensreform‘ inspiriert war – die Kunstschule Weimar zeigte ohnehin viel Offenheit gegenüber den Tendenzen ‚Art nouveau, Jugendstil, Japonismus‘⁹²³ – äußerte er sich in seinen Briefen und Tagebüchern nicht zu den Aktivitäten Kesslers und van de Veldes.

Dennoch entsprach die Thematik von ‚Junge Männer am Meer‘ den Vorstellungen der Weimarer künstlerischen Avantgarde. Es war somit ein geschickt lanciertes Werk, das Beckmann den notwendigen, (finanziellen) Erfolg brachte.⁹²⁴

⁹²¹Vgl. K. Wolbert: ‚Unbekleidet‘ oder ‚ausgezogen‘? Die befreite Nacktheit in der Kunst, in: K. Buchholz u.a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 2, Darmstadt 2001, S. 372.

⁹²²K. Wolbert: Das Erscheinen des reformerischen Körpertypus in der Malerei und Bildhauerei um 1900, sh. Anmerkung 85, hier: S. 216.

⁹²³E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, hier: S. 23.

⁹²⁴Da das Gemälde in Weimar gefallen musste, sieht Güse es als ‚Resultat eines Kalküls‘ [Ebd.].

5.1.1.2. „Szene aus dem Untergang von Messina“

Das Erdbeben in Messina, wo „1908 [...] mehr als 80000 Einwohner ums Leben gekommen waren“,⁹²⁵ thematisiert Beckmann als Historienbild einige Wochen später in „Szene aus dem Untergang von Messina“ (Abb. 4, Berlin 1909, Öl auf Leinwand, 253,5 x 262 cm). Das Gemälde entstand also aus aktuellem Anlass aufgrund einer Zeitungsnotiz, die Beckmann gelesen hatte.

„Ich las dann noch in den Zeitungen weiteres über das schreckliche Unglück in Messina, wobei mir bei der Beschreibung eines Arztes und zwar bei der Stelle wo halbnackte losgelassene Sträflinge in dem furchtbaren Getümmel über andere Menschen und ihr Eigentum herfallen die Idee zu einem neuen Bilde [kam – Einfügung C.K.].“⁹²⁶

Das in weitgehend dunklen Brauntönen gehaltene Gemälde zeigt eine von Vitalität getragene Figurenkonzeption im Vorder- und Mittelgrund, während sich im Hintergrund unversehrte oder auch zerstörte Häuser kulissenhaft abzeichnen. Die Sträflinge werden plastisch artikuliert im Kampf mit einigen Einwohnern Messinas gezeigt. Realitätsnah und anatomisch korrekt sind die bewegten Männer- und Frauenkörper in dem Unglück wiedergegeben.

Im Bildvordergrund rechts sitzt eine Dreiergruppe zu Boden oder auf einem Steinsockel. Eine unbekleidete Frau neigt den Kopf weit in den Nacken. Durch ihre Körperhaltung werden Erschöpfung und Hilflosigkeit ausgedrückt. Der Mann links vorne neben ihr trägt nur ein geöffnetes Hemd. Er ist am Kopf leicht verwundet und erscheint durch die offensichtliche Niederlage kraft- und mutlos. In ähnlicher Weise lässt sich der Kniende, der hinter der Frau hockt, charakterisieren. Alle drei beobachten nicht den Zweikampf dreier Paare seitlich neben und hinter ihnen.

Rechts von der Bildachse bedroht ein Polizist mit Pickelhaube und dunkler Bekleidung einen Sträfling mit einer Pistole und greift diesem mit der linken Hand an den Hals. Der Sträfling selbst ist mit einem Messer bewaffnet, das er in der erhobenen Hand hält.

Links neben dem Polizisten und dem Sträfling kniet ein Mann, der nur mit einer Hose und Hosenträgern bekleidet ist, zwischen den Schenkeln einer nackten, zu Boden liegenden Frau. Während der Polizist und der Sträfling von

⁹²⁵R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 18.

⁹²⁶M. Beckmann: Tagebuch v. 31.12.1908, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 23.

„Mann zu Mann“ kämpfen, wird die Frau in einer wehrlosen Opferrolle gezeigt. Der Sträfling drückt sie mit beiden Händen am Hals nieder.

Ein im dunklen Anzug gekleideter Mann ist für den Betrachter links vorne im Bild nur in Rückenansicht zu erkennen. Er steht in bewegter Schrittstellung und neigt sich über ein unbekleidetes Gegenüber. Es ist für den Betrachter schwer zu erkennen, ob der/die Angegriffene männlichen oder weiblichen Geschlechts ist. Letzteres kann aufgrund der gespreizten Beinhaltung mit dem nach außen gekehrten Fuß vermutet werden. Füße und Schenkel des Angreifers und seines Gegenübers spiegeln sich im Wasser der Straße von Messina am vorderen Bildrand.

Bei diesem Überfall der Sträflinge sind nicht nur die Frauen hilflos. Mit ratlos erhobenen Armen ist ein männlicher Akt links im Bildmittelgrund zwischen die Häuserkulisse und den handgreiflichen Auseinandersetzungen gesetzt. Er scheint zu sehr mit seinem eigenen Leid beschäftigt, als dass er in das Geschehen eingreife. Auf gleicher Höhe entfernt sich rechts im Mittelgrund ein anderer Mann mit erhobenem Arm, vielleicht um auf den Überfall aufmerksam zu machen. Seine Hosenträger sind ebenso ein zeitgenössisches Attribut wie die Pickelhaube des Polizisten.

Die Sträflinge werden als Aggressoren dargestellt, die bei diesem Überfall vor keiner Form von Gewalt – einschließlich der sexuellen – zurückschrecken. Es verkörpern sowohl die überwältigte Frau links von der Bildachse als auch der sitzende weibliche Akt in der Dreiergruppe am deutlichsten die physische Niederlage.

In der plastischen Ausarbeitung der Figuren im Kontext eines aktuellen Katastrophenthemas liegt ein Bezug zur Diesseitigkeit, der fern einer transzendenten Einbindung ist. Das Motiv der Gewalt und ihrer Opfer lässt ein vordringlich kunsttechnisches Problem, das Beckmann in diesen Jahren beschäftigt, hervortreten: das Verhältnis von Figur und Raum.

Die Bedeutung des Bildraums ist in diesem Gemälde nicht metaphorisch konnotiert, sondern Beckmann will das „nackte“ Leben in seiner Grausamkeit, moralischen Haltlosigkeit und kruden Motivation darstellen. Wie der Maler in seinem Tagebuch festhält, ist es das „Furchtbare, Gemeine, Großartige,

Gewöhnliche, Grotesk-banale im Leben“,⁹²⁷ das ihn in diesen Jahren in den Bann zieht.

Die Konzentration auf eine plastische, nackte Körperlichkeit ohne eine ästhetisierende, beschönigende Erhöhung widerspricht der Kunstvorstellung Wilhelms II. des ‚Guten, Schönen, Wahren‘. Diese ging einher mit einer kulturellen Stagnation, die schon Nietzsche zu seiner Zeit kritisierte. In einer fast brutalen und vehementen Sprache schlug sich Beckmanns Widerstand gegen die Meinung Wilhelms II. nieder.

Zudem liegt diesem Bild eine vitalistische Anschauung zugrunde, die zu Nietzsches Verehrung des Krieges in „Also sprach Zarathustra“⁹²⁸ analog gesetzt werden kann.

„Ihr sagt, die gute Sache sei es, die sogar den Krieg heilige? Ich sage euch: der gute Krieg ist es, der jede Sache heiligt.

Der Krieg und der Mut haben mehr große Dinge getan, als die Nächstenliebe. Nicht euer Mitleiden, sondern eure Tapferkeit rettete bisher die Verunglückten [...]

So lebt euer Leben des Gehorsams und des Krieges! Was liegt am Lang-Leben! Welcher Krieger will geschont sein!“⁹²⁹

Da Beckmann schon früh – wie aus seinen Tagebüchern 1903/04 zu entnehmen ist – Nietzsches Werke las, kann er bezüglich der Kampfmotive seiner Bilder nach 1905 von dem Prinzip des Lebens im Sinne des Philosophen als „ein Moment dionysischen Lebensvollzugs“⁹³⁰ inspiriert sein. Aus einer solchen Anschauung resultiert auch die ‚Faszination des Grauens‘, die ihn zu Beginn dem Ersten Weltkrieg begeistert gegenüberstehen lässt.

5.1.1.3. „Auferstehung“ I

„Die Menschen werden verschmachten vor Furcht und vor Erwartung dessen, was hereinbrechen wird über den Erdkreis; denn die Kräfte des Himmels werden erschüttert werden.

Dann werden sie den Menschensohn kommen sehen auf einer Wolke mit großer Macht und Herrlichkeit. Wenn aber dies zu geschehen anfängt, dann richtet euch auf und erhebt eure Häupter; denn es naht eure Erlösung.“⁹³¹

⁹²⁷M. Beckmann: Tagebuch v. 9.1.1909, Ebd.: S. 28.

⁹²⁸F. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, sh. Anmerkung 204.

⁹²⁹Ebd.: S. 575.

⁹³⁰E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, hier: S. 30.

⁹³¹Prof. Dr. V. Hamp u.a.(Hrsg.): Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Neues Testament, Lukas 21, 26-29, Aschaffenburg 1975²⁵, S. 116.

Das Gemälde Beckmanns betitelt „Auferstehung“ I (Abb. 5, Öl auf Leinwand, 400 x 250 cm) malte er 1909 in Berlin.

Das untere Drittel des Bildes zeigt im Vordergrund eine zeitgenössische Gesellschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts – einige Herren im Anzug und einige Damen in Abendrobe. Diese Herren und Damen sind nicht in eine Salondiskussion verwickelt, wie Fischer meint,⁹³² sondern sie stehen vereinzelt oder lose gruppiert im vorderen Bildteil. In die lebenden Figuren eingeblenet werden die erwachenden Toten dargestellt, die sich als Masse bis tief in den Hintergrund des Bildes ziehen und aufgewühlt sind. In Erwartung des Jüngsten Gerichts beobachten einige die Lichterscheinung, welche die oberen zwei Drittel des Bildes dominiert. Andere knien mit entblößtem Oberkörper und geneigtem Kopf zu Boden. Im Vordergrund wenden sich mehrere Figuren mit gebeugtem Haupt vom göttlichen Geschehen ab.

Die Lichtwolke im oberen Teil ist flankiert von in die Höhe steigenden männlichen und weiblichen Körpern. Das steile Hochformat unterstreicht den aufwärts strebenden Charakter. Wie Spieler feststellt, ist dieses Gemälde stark Peter Paul Rubens „Das Große Jüngste Gericht“ (1614/15) verpflichtet – allerdings fehlt in Beckmanns Gemälde Christus als Weltenrichter, Mittelpunkt und Ziel der Auferstehung.⁹³³

Der Rezipient denkt im Anblick der aufsteigenden Menschenkörper und der Lichterscheinung, dass das biblische Thema der Auferstehung der Toten zum Ausdruck gebracht werden soll. In 1 Korinther 15 ist zu lesen:

„So ist es auch mit der Auferstehung der Toten. Gesät wird in Verweslichkeit, auferweckt in Unverweslichkeit. Gesät wird in Unansehnlichkeit, auferweckt in Herrlichkeit; gesät wird in Schwachheit, auferweckt in Kraft. Gesät wird ein sinnhafter Leib, auferweckt ein geistiger Leib. Gibt es einen sinnhaften Leib, so gibt es auch einen geistigen Leib.“⁹³⁴

Beckmanns Lichtwolke artikuliert das transzendente Geschehen. Die Aufwärtsbewegung von Körperlichkeit zu Transparenz verdeutlicht die Auflösung des „sinnhafte[n] Leib[es]“⁹³⁵ hin zum „[G]eistigen“.⁹³⁶

⁹³²Vgl. F. W. Fischer: Der Maler Max Beckmann, sh. Anmerkung 584, hier: S. 18.

⁹³³Vgl. R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 32.

⁹³⁴Prof. Dr. V. Hamp u.a. (Hrsg.): Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Neues Testament, 1 Korinther 15, 42-45, sh. Anmerkung 931, hier: S. 245.

⁹³⁵Ebd.

⁹³⁶Ebd.

Die dargestellten Lebenden in Gesellschaftskleidung – die von Beckmanns erster Ehefrau Minna Beckmann-Tube nachträglich identifiziert wurden⁹³⁷ – sind relativ deutlich zu erkennen; den verschiedenen Haltungen zum göttlichen Geschehen soll Ausdruck verliehen werden. So sind im Vordergrund verschiedene Verwandte und Bekannte Beckmanns hervorgehoben. Am linken Bildrand hat der Maler sich selbst, in einen schwarzen Anzug gekleidet, dargestellt. Neben ihm steht in Rückenansicht seine Schwiegermutter Frau Tube, die eine religiös geprägte Frau ist.

„[Sie] blickt mit einer so selbstverständlichen Wendung des Kopfes empor, als biete ihr die Szenerie keine Überraschung, als müsse sie jetzt nur noch etwas warten, bis ihr Name aufgerufen wird.“⁹³⁸

Ebenso ist seine Frau Minna im Profil, weiß gekleidet, zu erkennen. In erschütterter Gestik und mit geneigtem Kopf hält sie die rechte Hand vor den Mund. Eine andere Frau in einem schwarzen, schlichten Kleid ist auf die Knie geworfen, kehrt dem himmlischen Geschehen den Rücken und ist dem Betrachter zugewandt. Während ein Mann im dunklen Anzug rechts vorne im Bild ruhig, ernst und gefasst die Haltung wahrt, wird diese Frau mit ratlos gehobenen Armen gezeigt. Sie ist von den anderen ‚Lebenden‘ einige Meter getrennt, so dass die „Auferstehung“ von ihr nicht mit Beistand, sondern allein und vereinzelt erlebt wird. Beckmann beobachtet nicht das Geschehen, sondern sein Blick scheint sich auf diese Frau oder auf den Mann mit entblößtem Oberkörper, geneigtem Kopf und dunklen Haaren einige Meter links vor ihr zu konzentrieren. Obwohl Beckmann, seine Frau Minna und seine Schwiegermutter sich in einer Ecke befinden, stehen sie die Erwartung des Jüngsten Gerichts nicht in Gemeinsamkeit durch, sondern jeder von ihnen richtet seine Aufmerksamkeit auf etwas anderes: Die Schwiegermutter beobachtet beifällig die Lichterscheinung, Minna ist erschüttert und Beckmann nimmt nicht Anteil am göttlichen, sondern am menschlichen Drama der knienden Frau oder des betroffenen Mannes.

Beckmann war beeindruckt von der tiefen Religiosität seiner Schwiegermutter, stammte er doch selbst aus einer kaufmännischen Familie, in welcher nicht nach dem Glauben gelebt wurde. Da er und Minna aus sehr unterschiedlichen

⁹³⁷Vgl. Frhr. H.M. v. Erffa (Hrsg.): Max Beckmann. Katalog der Gemälde. Katalog und Dokumentation, Bd. 1, Bern 1976, S. 88.

⁹³⁸F. W. Fischer: Der Maler Max Beckmann, sh. Anmerkung 584, hier: S. 19.

Familien stammten, kam es – wie ihr Sohn Peter Beckmann berichtet – bereits in den Anfängen ihrer Beziehung zu Problemen.⁹³⁹ Trotz relativer körperlicher Nähe steht Beckmann seiner Frau in diesem Gemälde nicht bei, sondern er bleibt am Rande.

Die Bewegung von unten nach oben, von Dunkelheit zu Helligkeit, von Körperlichkeit zu Transparenz gibt dem christlichen Glaubensbekenntnis Ausdruck. Thront bei Rubens' „Das Große Jüngste Gericht“ Jesus, gehüllt in ein rotes Tuch, als Richter über dem Irdischen, trägt Beckmanns transparente Lichtwolke einen rätselhaften Charakter. Ist Rubens' Weltenrichter in seiner körperlichen Existenz ‚real‘ und somit die göttliche Existenz unbezweifelbar, schwingt bei Beckmann die Angst vor einer jenseitigen Welt mit.

Beckmanns Bild ist dem akademischen Kanon einer wilhelminischen Gesellschaft, zu der er und seine Frau Minna zählten, verpflichtet. Doch – wie die Expressionismus-Debatte gezeigt hat – waren diese Strukturen bereits in den Vorkriegsjahren am Zerschellen.

Beckmanns Gemälde realisiert einerseits eine religiös fundierte Lichterscheinung und könnte andererseits die Illusion eines metaphysischen Weltbildes, dessen Fundamente zerrüttet sind, beinhalten. Wenn Güse soweit geht, in der Lichtwolke ein Symbol von Nietzsches Zarathustra zu vermuten, „der sich mit der Sonne vergleicht und denen leuchtet, die sich zum Übermenschen entwickeln konnten“,⁹⁴⁰ so sei dem entgegengesetzt, dass sich Beckmann formal an der ikonographisch-tradierten Form der „Auferstehung“ im eindeutig biblischen Kontext gehalten hat. Bezüglich der Religiosität von Beckmanns Gemälde ist letztlich zu bemerken, dass seine zum Licht strebenden Toten von einem Pathos getragen sind, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts vielleicht nicht ganz so ernst zu nehmen ist. Die Einblendung der ‚Lebenden‘ stellt die Frage nach dem Verhältnis zum christlichen Glauben dieser Vertreter der wilhelminischen Gesellschaft.

⁹³⁹ „Der junge Mann aus dem Ahnenkreis der Leute im Elmland – Bauern, Handwerker, Müller, Händler – mit dem väterlichen und brüderlichen Impuls zum Entdecken, begegnete einer jungen Dame, wenig älter als er selbst, Repräsentantin einer konservativen Bildungsschicht, die ihm bis dahin unbekannt geblieben war. Das mußte zunächst Probleme geben. Minna Tube entstammte einer kultivierten, religiös geprägten Familie, die Max Beckmann zwar fremd war, ihn aber – vor allem in der Person seiner Schwiegermutter – stark beeindruckte“ [P. Beckmann: Max Beckmann, sh. Anmerkung 40, hier: S. 24].

⁹⁴⁰ M. Eberle: Max Beckmann, sh. Anmerkung 83, hier: S. 27 und vgl. E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, hier: S. 50.

Beckmanns malerische Umsetzung der „Auferstehung“ I trägt in dem Selbstzitat, dem Porträt Minna Beckmann-Tube etc. eine individuelle und provokante Note. Um eine bahnbrechende Neuerung in der Behandlung dieses Themas handelt es sich nicht.

Das Gemälde belegt einen – bezogen auf den Künstler – persönlichen als auch allgemeinen ideengeschichtlichen Zustand von 1909. Es zeigt zum einen das formale Festhalten an der Ikonographie, welches in Beckmanns frühen Schaffensjahren typisch ist. Immerhin war Beckmann als Mitglied der „Berliner Sezession“ avantgardistisch; deshalb sollte dieses Festhalten nicht mit der verbreiteten kulturellen Bewegungslosigkeit verwechselt werden. Zum anderen betonen Güse⁹⁴¹ und Schubert⁹⁴² den innovativen Charakter des Gemäldes respektive den geistesgeschichtlichen Bezug zu Nietzsches Zarathustra und Gottesverneinung:

„Die kirchliche Moral, die die Menschen in Sünder und Nichtsünder, in Selige und Verdammte teilte, indem das natürlich-sinnliche Dasein und der Eros verleumdet wurden, solche Moral hat Beckmann mit der anschaulichen Gestalt des Gemäldes abgewiesen.“⁹⁴³

Nach Schubert darf die „Auferstehung“ I nicht im Sinne der christlichen Ikonographie ausgelegt werden.⁹⁴⁴ Dem ist entgegenzusetzen, dass es zeitgenössische, religiöse Strömungen des neuen, liberalen Luthertums im Berlin der Vorkriegszeit gab, deren populärster Vertreter Adolf von Harnack (1851-1930) war. Er lehnte ebenfalls den Begriff der Sünde ab.⁹⁴⁵

Letztlich bleibt die Frage offen, ob die Lichterscheinung als Ausdruck des Geistigen allein durch die christliche Religion oder auch durch Nietzsches Sonnengleichnis inspiriert ist. In seiner Ambivalenz steht das Gemälde für die zwiespältige Haltung Beckmanns. Zugleich kann es als Zeitdokument gelesen werden, denn es spiegelt die Irritation vieler Intellektueller und Künstler in der Vorkriegszeit wider.

⁹⁴¹Vgl. E.-G. Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 78, hier: S. 50.

⁹⁴²D. Schubert: Max Beckmann, sh. Anmerkung 84.

⁹⁴³Ebd.: S. 39.

⁹⁴⁴Vgl. Ebd.: S. 38.

⁹⁴⁵Vgl. M. Eberle: Max Beckmann, sh. Anmerkung 83, hier: S. 27 (Anmerkung 32).

5.1.2. Während des Ersten Weltkrieges

5.1.2.1. „Auferstehung“ II

„Heute früh war ich an der staubigen, weißgrauen Front und sah wunderbare verzauberte und glühende Dinge. Brennendes Schwarz, wie goldenes Grauviolett zu zerstörtem Lehmgelb, und fahlen, staubigen Himmel und halb und ganz nackte Menschen mit Waffen und Verbänden. Alles aufgelöst. Taumelnde Schatten. Prachtvoll rosa und aschfarbene Glieder mit dem schmutzigen Weiß der Verbände und dem düstern [sic] schweren Ausdruck des Leides.“⁹⁴⁶

Zur Zeit des Ersten Weltkrieges, als Beckmann bereits zur Rehabilitation nach Frankfurt am Main entlassen war und an das bürgerliche Leben der Vorkriegszeit in Berlin nicht mehr anknüpfte, entstand eines seiner wenigen Bilder aus dieser Periode. Bei der „Auferstehung“ II (Abb. 6) aus den Jahren 1916/18 handelt es sich um ein unvollendetes Werk in breitem Querformat (345 x 497 cm). Im Vergleich zu der Version von 1909 belegt dieses Bild sehr eindrucksvoll den Wandel der Ausdrucksform aufgrund der Kriegserlebnisse Beckmanns in Ostpreußen und besonders in Belgien.

„Über die künstlerisch-allegorische Wahrnehmung der Welt im 19. Jahrhundert [...] war die Realität mit einer Vehemenz und Grausamkeit hereingebrochen, die ein Festhalten an der alten Formensprache unmöglich machte.“⁹⁴⁷

Die formale und stilistische Änderung bereitete sich allerdings schon in der Vorkriegszeit vor. Auf der Suche nach adäquaten Ausdrucksmöglichkeiten wechselte Beckmann zunächst das Medium und begann um 1912, sich der Graphik zuzuwenden.⁹⁴⁸ Der weiche Bleistift, den Beckmann bis zum Ersten Weltkrieg bevorzugte, wurde durch die harte, spitze Rohrfeder ersetzt, mit welcher jede Vibration und Ungenauigkeit auf dem Papier seine Spur hinterließ.⁹⁴⁹ Für das Schlüsselwerk der Kriegszeit „Auferstehung“ II verwandte Beckmann die Materialien Öl und Kohle auf Leinwand.

In einer perspektivisch verzerrten Trümmerlandschaft mit eingefallenen und umgestürzten Häusern sind unter einer ansteigenden Höhe zwei unterirdische

⁹⁴⁶M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 8.6.1915, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 140.

⁹⁴⁷R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 28.

⁹⁴⁸Vgl. F.W. Fischer: Der Maler Max Beckmann, sh. Anmerkung 584, hier: S. 22.

⁹⁴⁹Vgl. R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 28.

Bunker oder auch Keller skizziert, die als Schutzräume im Krieg und/oder als Grabstätten der Toten, die wieder auferstehen, zu deuten sind. Ist die Erdoberfläche von Kriegskrüppeln und Totenkopfgestalten übersät, so halten sich in den zwei Bunkern (vorne links und vorne rechts) offensichtlich die einzigen Lebenden auf. In dem Schutzraum (vorne rechts) sind Beckmann selbst, sein Sohn Peter und einige Bekannte Beckmanns zu erkennen. In Gesellschaftskleidung gezeigt, beobachten sie fast alle entsetzt und misstrauisch, wie ein ehemals Toter aus der Erde kriecht. Im zweiten Bunker (vorne links) stehen in bitterer Ernsthaftigkeit einige Männer in schwarzgrauen Anzügen oder Mänteln.

Über und zwischen den beiden Bunkern zeigt sich eine Szenerie des Grauens. Links oben stehen vier auferstandene Leichen, die bis auf die Knochen abgemagert sind. Sie sind in Totenhemden gekleidet. Einer von ihnen ist ganz verhüllt mit einem Leichentuch. Sie kommen nach dem Totenschlaf nur langsam zur Besinnung und bewegen ihre schmerzenden Gliedmaßen. Eine fünfte Gestalt liegt mit verzerrtem Gesicht zu Boden. Um diese Figurengruppe sind schemenhafte Schatten von menschlichen Umrissen zu erkennen.

Rechts oben im Bild läuft mit weitem Schritt in Totenstarre eine ausgemergelte Figur auf den Bildrand zu und hält den Kopf in den Nacken geneigt. Direkt daneben – am rechten Bildrand – wird ein deformierter, halbentblößter Frauenkörper mit verzerrter Kopfhaltung gezeigt. Er wird mit einer grotesken Willkommensgeste und überzeichneten Händen dargestellt.

Zwischen den Szenerien links und rechts zieht sich eine Diagonale in einer aufwärts strebenden Bewegung durch das Gemälde. Mit einer aus der Erde kriechenden Leiche beginnend, folgt sodann ein perspektivisch verkürzter, zu Boden liegender Toter mit übergroßen Füßen und Händen. In der Bildmitte situiert, steht einige Meter hinter dem Liegenden ein von hinten gezeichneter entblößter Mann, dessen Hüftknochen, Schultern und Waden deutlich hervortreten. Sein gerundeter Rücken unterstreicht die – von hinten gesehene – nach vorn geneigte Kopfhaltung. Er scheint sich mit der rechten Hand die Augen oder die Stirn zu reiben. Auf dem Gipfel der Höhe ist eine muskulöse, männliche Figur umrissen, deren Beine und Füße deutlich skizziert sind, während sich am Oberkörper und am Kopf die Konturen im Diffusen verlieren. Die Hände vor dem Körper in einer bittenden Geste zusammengelegt, steht er

breitbeinig und selbstbewusst da. In der Unvollendung dieser Gestalt wird der Widerspruch von Selbstbewusstsein in aller Orientierungslosigkeit suggeriert. So ist die (Wieder)geburt der Toten etappenweise in der Diagonale nachzuvollziehen. Der suggerierte Bewegungsablauf hin auf den Gipfel oben rechts führt nicht zu dem Göttlichen Gericht, sondern in die Trümmerlandschaft. Diese Desillusionierung spiegelt Schock, Verzweiflung und Infragestellung eines metaphysischen Weltbildes wider. Obwohl Beckmann während des Krieges konstatiert – “[D]er alte Herrgott wird jetzt wieder fleißig requiriert“⁹⁵⁰ – ist ihm selbst jegliche Ahnung einer göttlichen Vision abhanden gekommen. So ist die Nichtvollendung des Werkes „als Dokumentation des eigenen Scheiterns oder gar als adäquate Form für seine Version der ‚Auferstehung‘“⁹⁵¹ zu deuten. Bezüglich Beckmanns eigenem Versagen belegt ein Gespräch mit Lili von Braunbehrens Beckmanns persönliche Erlebnisse während des Krieges in Belgien, als er fünf Wochen über einem Totensaal wohnte:

„Und Ihr Zimmer lag über dem Totensaal?“ fragte ich [...], „und sie konnten dort bleiben?“ „Ja, Lili, ich blieb fünf Wochen dort. Ich habe sie fast alle gezeichnet, diese Toten. Vielleicht haben sie’s mir übel genommen, schließlich, da haben sie mich besucht.“ Beckmann schwieg.⁹⁵²

So setzten die Erlebnisse und Halluzinationen im Krieg den Impuls für dieses Gemälde, das sich doch so vehement und deutlich von der „Auferstehung“ I unterscheidet.

War das Gemälde von 1909 noch zentralperspektivisch angelegt mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund, so ist 1916/18 der Blickwinkel des Betrachters durch die episodenhafte Zerrissenheit der Szenerie irritiert. Eine schwarze Sonne steht über der apokalyptischen Vision, welche dieses Bild dokumentiert. Die Figuren sind in spätgotischer Drastik überzeichnet. Verweist in dem Bild von 1909 die helle Lichtwolke auf das transzendente Geschehen und wird die Aufwärtsbewegung durch das steile Hochformat unterstrichen, so stehen 1916/18 die erwachenden Toten im Querformat vor einer Trümmerlandschaft. Huldigen 1909 die zwei oberen Drittel des Bildes der göttlichen Vision, wird

⁹⁵⁰M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 3.10.1914, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 97.

⁹⁵¹R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 31.

⁹⁵²M. Beckmann: Gespräch mit L. v. Braunbehrens über die „Auferstehung“ II., 1916 (?), in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 84.

ca. acht Jahre später dem Betrachter ein überwältigendes Elend vor Augen geführt, welches in seiner überzeichneten Krassheit eine Wertschätzung Gottes beiseite schiebt. „[N]icht Erlösung, sondern Vernichtung“⁹⁵³ bringt der düstere Todesstern – so Spieler – und dem ist die Frage hinzuzufügen, ob Beckmann eher den Menschen selbst oder gar einer metaphysischen Instanz die Grauen des Krieges zum Vorwurf macht. Beckmann spricht in einem Gespräch mit Piper 1919 nach dem Ende des Krieges die folgenden Worte aus:

„Mit der Demut vor Gott ist es vorbei. Meine Religion ist Hochmut vor Gott, Trotz gegen Gott. Trotz, dass er uns so geschaffen hat, dass wir uns nicht lieben können. Ich werfe in meinen Bildern Gott alles vor, was er falsch gemacht hat“⁹⁵⁴

„Auferstehung“ II bleibt in der Ambivalenz von Anklage, Schrecken und Mitleid befangen. Auch der Gott nach christlichem Glauben müsste im Anblick des Elends Anteilnahme entwickeln. In Nietzsches „Also sprach Zarathustra“⁹⁵⁵ ist zu lesen, Gott sei an seinem Mitleid mit den Menschen gestorben.⁹⁵⁶ Der Glaube an den Tod Gottes durch eine übermäßige Empathie mit dem Menschen steht in diesem Gemälde der zugleich selbstbewusste als auch orientierungslose gegenüber. Es entsteht eine Konfusion, die als typisch für die Situation mehrerer Deutscher im Ersten Weltkrieg angesehen werden kann und die für metaphysische Verunsicherungen und Fragen infolge des Desasters sprechen.⁹⁵⁷

Es entstand ebenfalls eine Verunsicherung – nach dem Matthäus-Evangelium⁹⁵⁸ – beim Tod Jesu, als „Finsternis ein[trat] über das ganze Land bis zur neunten Stunde“⁹⁵⁹.

„Und um die neunte Stunde rief Jesus mit lauter Stimme: ‚Eli, Eli, lema sabachtani‘, das heißt: ‚Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?‘

⁹⁵³R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 32.

⁹⁵⁴M. Beckmann: Gespräch mit R. Piper im Juli 1919, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 94.

⁹⁵⁵F. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, sh. Anmerkung 204.

⁹⁵⁶Vgl. Ebd.: S. 604.

⁹⁵⁷In zwei zeitgleich entstandenen Radierungen Beckmanns, die der Komposition von „Auferstehung“ II sehr nahe kommen, ist die verdunkelte Kreisform im Hintergrund als riesiges Speicher-Rad zu erkennen, das von einem Ring umgeben ist. Diese Beobachtung ist für die Ausdeutung von „Auferstehung“ II unbedeutend, da hier das Speicher-Rad nicht eindeutig realisiert ist. Somit sind die Interpretationen Fischers, Schuberts u.a. in Bezug auf mittelalterliche Vorstellungen vom Schicksalsrad und vom Saturnring von keiner tragenden Relevanz [D. Schubert: Max Beckmann, sh. Anmerkung 84, hier: S. 100 ff.; F.W. Fischer: Max Beckmann, sh. Anmerkung 61, hier: S. 25].

⁹⁵⁸Beckmann las das Neue Testament während des Ersten Weltkrieges.

⁹⁵⁹Prof. Dr. V. Hamp u.a. (Hrsg.): Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Neues Testament, Matthäus 27, 45-54, sh. Anmerkung 931, hier: S. 45.

(Ps 22,2). Einige von denen, die dabeistanden und dies hörten, sagten: ‚Er ruft den Elija.‘ Und sogleich lief einer von ihnen, nahm einen Schwamm, füllte ihn mit Essig, steckte ihn an ein Rohr und gab ihm zu trinken [...] Jesus schrie nochmals mit lauter Stimme und gab seinen Geist auf.

Und siehe, der Vorhang des Tempels riß von oben bis unten entzwei, die Erde bebte, und die Felsen spalteten sich; die Gräber taten sich auf, und viele Leiber der Heiligen, die entschlafen waren, wurden auferweckt, gingen nach seiner Auferstehung aus den Gräbern, kamen in die Heilige Stadt und erschienen vielen.⁹⁶⁰

Die in diesem Matthäus-Zitat gegebene Chronologie eines metaphysischen Geschehens wird zu einem synchron verdichteten Bild in der transzendenzlosen, apokalyptischen Vision Beckmanns. Dennoch lässt die Evokation von Anklage und Mitleid in diesem Gemälde Jesus' Verzweiflung bei dem Ausruf „Mein, Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“⁹⁶¹ assoziieren. Zeitgleich werden die Trümmerlandschaft und „[ge]spalteten [Felsen]“⁹⁶² sowie die Auferweckung der toten „Heiligen“⁹⁶³ gezeigt. Doch diese sind in Beckmanns Bild nicht kenntlich gemacht, sondern es werden bedauernswerte Gestalten gezeigt, die vom Ersten Weltkrieg stigmatisiert sind. Fern einer Huldigung Gottes weist Beckmanns Gemälde jegliche biblisch-mythologische Verklärung von sich. Dass Beckmann dennoch in diesen Jahren von religiösen Gefühlen motiviert war, verrät sein „Bekenntnis“⁹⁶⁴ (1918/20), in dem er von einer „neue[n] Kirche“⁹⁶⁵ spricht. Er erzählt in einem Gespräch mit Reinhard Piper, das im Mai 1917 stattfand, Folgendes: „Ich will noch vier so große Bilder malen, dazu moderne Andachtshallen bauen [...] Die Matthäus-Passion ist für mich das Kolossalste [sic], was es gibt.“⁹⁶⁶

Trotz der deutlichen Inspiration durch das Neue Testament muss abschließend noch auf den Nietzscheanischen Gedanken der ‚Kunst als große Stimulanz des Lebens‘ verwiesen werden. Für den Betrachter ‚entstehen‘ sichtbar vor seinen Augen Beckmanns Figuren im Übergang von angedeuteten Schemen hin zu plastischen Körpern. In Anlehnung an Nietzsche setzt Beckmann sich als Künstler und vor allem die Form anstelle von Gott.

⁹⁶⁰Ebd.

⁹⁶¹Ebd.

⁹⁶²Ebd.

⁹⁶³Ebd.

⁹⁶⁴M. Beckmann: Ein Bekenntnis. Beitrag zu „Schöpferische Konfession“, sh. Anmerkung 15.

⁹⁶⁵Ebd.: S. 91.

⁹⁶⁶M. Beckmann: Gespräch mit R. Piper, Mai 1917, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 84.

5.1.3. Nachkriegszeit

5.1.3.1. „Die Nacht“

An dem Gemälde „Die Nacht“ (Abb. 7, Frankfurt am Main, Öl auf Leinwand, 133 x 154 cm) malte Beckmann in einer Zeitspanne von acht Monaten zwischen den Jahren 1918/1919.

Es handelt sich um ein viel diskutiertes Werk Beckmanns,⁹⁶⁷ welches immer wieder gedeutet wurde, trotzdem – oder weil – es durchaus hermetische Züge aufweist. Das Wort ‚hermetisch‘ „hat seinen Bedeutungshorizont aus der Antike, als dem Gott Hermes zugehörig, das heißt ein zauberkräftiges Siegel verschließt den Raum, in dem das Mysterium waltet“.⁹⁶⁸

„Die Nacht“ bietet für den Betrachter ein Bild des Schreckens. Drei Einbrecher überfallen in einer beengten Dachstube vier Personen. Die Dachbalken und das geöffnete Fenster sind perspektivisch verzerrt dargestellt, und das Geschehen gruppiert sich um einen zentral stehenden Holztisch.

Ein Mann sitzt mit ausgestreckten Beinen auf dem Tisch und wird von hinten durch einen der Einbrecher mit einem Tuch stranguliert. Ein anderer kleinwüchsiger Ganove, der einen Verband um den Kopf trägt, hockt mit einer Pfeife im Mund auf dem Tisch und verdreht dem Mann Handgelenk und Arm. Eine Frau sitzt mit hochtupiertem, rotem Haar und einem ebenfalls roten Kleid hinter dem Tisch auf einem Stuhl rechts neben dem Gequälten. Von ihrem Gesicht ist allein das linke Auge zu erkennen, welches entsetzt auf den erdrosselnden Mörder des Mannes gerichtet ist.

Dessen Mund ist zum Schrei geöffnet, und das Gesicht ist schmerzverzerrt. Das lange Hemd, welches er trägt, macht einen ärmlichen Eindruck. Die gescheitelte Frisur mit der Haartolle über der Stirn weist ihn als Biedermann aus. Die gepflegte Erscheinung der Rothaarigen, deren untere Hälfte des Gesichts durch den Arm des Gequälten verdeckt ist, unterstreicht die

⁹⁶⁷M. Eberle: Max Beckmann, sh. Anmerkung 83; R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 38-40; S. Lackner: Max Beckmann, sh. Anmerkung 43, hier: S. 56; C. Schulz-Hoffmann: Max Beckmann, sh. Anmerkung 80, hier: S. 43-46; F.W. Fischer: Der Maler Max Beckmann, sh. Anmerkung 584, hier: S. 22-25.

⁹⁶⁸S. Lackner: „Der Traum“, sh. Anmerkung 43, hier: S. 58.

Impression einer nicht reichen, aber gutbürgerlichen geselligen Runde, die überfallen wird.

Der dritte Ganove, dem Beckmann mit der Mütze auf dem Kopf die Züge Lenins aufprägt und ihn somit als Proletarier ausweist,⁹⁶⁹ hält ein junges, blondes Mädchen wie einen Fisch in akrobatischer Verrenkung unter den Arm geklemmt. Ihr Blick ist mitfühlend auf eine weitere Frauengestalt gerichtet. Deren Hände sind an ein geöffnetes Fenster geknebelt, und sie ist für den Betrachter nur in Rückenansicht zu erkennen. Ihr Korsett ist geöffnet, und ihre Beine sind gespreizt. Die roten Strümpfe sind heruntergerutscht. Ihr braunes Haar ist am Hinterkopf sorgfältig mit einem Kamm zusammengesteckt.

Ein Teller steht auf dem derangierten Tischtuch, ein anderer liegt unter dem Fuß des Mannes, der stranguliert wird. Als weiteres Utensil ist ein zerstörtes Grammophon mit Trichter zu nennen, das in einer „rasante[n] perspektivische[n] Verkürzung“⁹⁷⁰ unter dem Tisch steht. Die Tischdecke bedeckt zum Teil den Boden. Am vorderen Bildrand sind zwei Kerzen zu sehen; die eine steht aufrecht und brennt, während die andere erloschen zu Boden liegt. Links unter dem Tisch sitzt ein hechelnder oder auch jaulender Hund. Er hat sich weder ängstlich versteckt noch greift er die Einbrecher an. Er sitzt einfach nur da, als passiere nichts Außergewöhnliches.

Obwohl der Ganove rechts deutlich die Züge Lenins trägt, wird „Die Nacht“ von keinem Interpreten als politisches Bild gedeutet. Carla Schulz-Hoffmann⁹⁷¹ und Spieler sehen den Proletarier und den Kleinwüchsigen ebenso als Opfer wie die gequälten Personen. „Beckmann zeichnet eine verkehrte Welt, in der es letztlich nur noch Opfer gibt.“⁹⁷² Die Beraubung und Zerstörung der persönlichen Freiheit wird in dem Gewaltverbrechen offensichtlich und kennzeichnet als mangelnde Autonomie nach Spieler auch die Täter als Marionetten von – so ist zu schlussfolgern – verschiedenen Systemen wie der Kriegsmaschinerie und dem Leninismus. Doch der Kleinwüchsige muss kein Kriegsversehrter sein, denn er trägt zivil statt einer Uniform, und die Kopfwunde kann von einem anderen Überfall stammen. Auch der Proletarier

⁹⁶⁹R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 39.

⁹⁷⁰Ebd.: S. 38.

⁹⁷¹Vgl. C. Schulz-Hoffmann: Max Beckmann, sh. Anmerkung 80, hier: S. 45.

⁹⁷²R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 38.

braucht nicht zwingend als Opfer gesehen werden, sondern es kann sich um einen politisch sehr überzeugten Mann handeln.

Wird das Gemälde bezüglich des Lenin-Emblems im historischen Kontext gedeutet, so war die russische Oktoberrevolution mit dem Umzug der Regierung aus Petrograd in den Moskauer Kreml im März 1918 abgeschlossen. Der Umgestaltung von Gesellschaft und Staat im Sinne der Enteignung des gesamten Grund und Bodens zugunsten der Bauern, der Nationalisierung der Banken, des ‚Dekrets über den Frieden‘, der Bildung des ‚Obersten Volkswirtschaftsrates‘ als Leitorgan der Wirtschaft etc. folgte nach kurzem Waffenstillstand und Friedensangebot ein 1918 einsetzender Bürgerkrieg. Dieser wurde zwischen den Bolschewiki mit der unter Leitung von L.D. Trotzki aufgebauten Roten Armee gegen ‚Weiße‘ Generale auf beiden Seiten grausam geführt.⁹⁷³ Das Proletarier- und Leninzitat in Beckmanns Bild verweist auf eine politische Umsturzidee, welche mit deutlicher Gewaltanwendung durchgesetzt wurde. Die Ziele der Bolschewiki waren im Deutschen Reich bekannt. Hinzu kam die bedrängte Situation im Heimatland Beckmanns mit dem Kriegsende, die Eberle anschaulich zusammenfasst:

„Am 3. November brach in Kiel die Revolte der Matrosen aus und verbreitete sich wie ein Lauffeuer über das ganze Land. Eine Woche später wurde in Berlin die Republik ausgerufen, und tags darauf, am 10. November, ging der letzte Deutsche Kaiser, Wilhelm II., ins Exil. Am 11. November musste der Waffenstillstand unterzeichnet werden. Die deutschen Armeen fluteten in ein hungerndes, ausgeblutetes, verarmtes Land zurück. Teile schlossen sich den revolutionären Kräften an, andere stellten sich diesen entgegen. In vielen Städten kam es zu blutigen und verlustreichen Kämpfen. Ihren Höhepunkt erreichten die Auseinandersetzungen in der Niederwerfung des Spartakusaufstandes im Januar 1919. Am 15. Januar wurden Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg von Soldaten der Reichswehr ermordet. Anfang Februar wurde Friedrich Ebert zum Präsidenten der neuen Republik gewählt. Als Beckmann seine Arbeit an der ‚Nacht‘ beendete, tobten in Berlin gerade wieder schwerste Kämpfe zwischen revolutionären Einheiten und Truppen, die die Regierung unterstützten.“⁹⁷⁴

Die Szenen auf den Straßen erscheinen in verdichteter und überspitzter Form als Überfall auf vier Personen in Beckmanns Gemälde. Welche Motivation die Mörder haben, geht – bis auf das Lenin-Zitat – nicht aus dem Gemälde hervor und bleibt insofern hermetisch. Sie können sowohl aus politischen Gründen

⁹⁷³Vgl. H.-W. Ballhausen: Aufstieg und Zerfall der Sowjetunion, Stuttgart u.a. 1998, S. 38-48 (Historisch-politische Weltkunde).

⁹⁷⁴M. Eberle: Max Beckmann, sh. Anmerkung 83, hier: S. 7.

agieren als auch aus finanziellen, das heißt, es kann sich auch um einen Raubüberfall handeln.

Das junge Mädchen hat entweder ausgerechnet bei einem Verbrecher Schutz gesucht oder wird von diesem gegen ihren Willen unter den Arm geklemmt. Heilsbringend wie Jesus die Hand erhoben, richtet sich ihr – wie bereits erwähnt – mitfühlender Blick auf die Gefesselte. Mit ihrer Geste kann sie in dem klaustrophobisch engen Bild den jugendlichen Hoffnungsträger verkörpern, den die Schrecken der Zeit noch nicht gleichgültig gemacht haben. Es ist das menschliche Mitgefühl, das gegen Gewalt plädiert, ohne diese verhindern zu können.

Während das zerstörte tonlose Grammophon das Ende jeglicher Freude in geselliger Runde signalisiert, stehen die verloschene und die brennende Kerze für das Todes- bzw. Lebenssymbol.⁹⁷⁵ Die brennende Kerze kann phallisch gedeutet und der geschundenen Gefesselten zugeordnet werden. Eberle spricht von der „quälende[n] Macht“⁹⁷⁶ dieser Frau in weiblicher Natur, Ohnmacht und Schmerz, die wir als Betrachter missbrauchen.⁹⁷⁷ Diesem offensichtlich maskulinen Blickwinkel Eberles ist ein weiblicher entgegenzusetzen, der die Entwürdigung der Frau konstatiert.

Der Titel „Die Nacht“ verweist sowohl auf die Tatzeit des Geschehens – als Ausblick aus dem Fenster steht im Hintergrund der Mond über den Häusern – als auch auf die transzendente Bedeutung. Das Bild ist ein Emblem für das Leben als „schaurig zuckende[s] Monstrum von Vitalität“,⁹⁷⁸ welches Beckmann durch seine Kunst niederzwingen will. Es zeigt die Mörder der Zivilisation im Sinne von Humanität und von kultureller Trägerschaft entkleidet. Wenn Beckmann von dem „Metaphysischen“⁹⁷⁹ und der „Schönheit“⁹⁸⁰ dieses Bildes spricht „wie auch ein Trauermarsch schön ist“,⁹⁸¹ unterliegt seinen Worten in keinem Falle eine ‚Faszination des Grauens‘.

⁹⁷⁵Vgl. Ebd.: S. 57.

⁹⁷⁶Ebd.: S. 58.

⁹⁷⁷Vgl. Ebd.

⁹⁷⁸M. Beckmann: Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘, sh. Anmerkung 15, hier: S. 89.

⁹⁷⁹M. Beckmann: Gespräch mit R. Piper über „Die Nacht“, Juli 1919, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 93.

⁹⁸⁰Ebd.

⁹⁸¹Ebd.

Stattdessen bekommt Beckmanns Bejahung des kraftvollen Lebens der Vorkriegs- und beginnenden Kriegszeit in diesem Gemälde einen Todesstoß. Unterliegt der „Szene aus dem Untergang von Messina“ (1909) noch eine Begeisterung für den gewaltvollen Vitalismus, so ist 1918/19 die Lebenskraft in „Die Nacht“ in Grausamkeit und Folter umgeschlagen. Metaphysisch als Lehre von den letzten, nicht erkennbaren Zusammenhängen des Seins, ist „Die Nacht“ beispielhaft für die letztlich unerklärliche Natur des Bösen. Selbst wenn die Motivation der Einbrecher eindeutig aus dem Bild hervorginge, wäre das Gewaltverbrechen nicht zu entschuldigen. Die metaphysischen Fragen nach Sein, Geist, Materie, Freiheit, Wahrheit und Wert, die auf den Sinn der Wirklichkeit als Ganzes zielen, werden von dem Betrachter im Anblick dieses Gemäldes aufgeworfen.

5.1.3.2. „Der Traum“

In ein steiles Hochformat gezwängt auf wiederum beengtem Raum, der sich erst bis Mitte der 20er Jahre in ein gelasseneres Format von Beckmanns Bildern weitet, stellt „Der Traum“ (Abb. 8, Frankfurt am Main, Öl auf Leinwand, 185 x 89 cm) aus dem Jahr 1921 fünf Figuren vor.

Drei Männer und zwei Frauen sind zu erkennen, wobei es sich bei dem männlichen Anteil offensichtlich um Kriegsversehrte handelt: Dem Sträfling (rechts) in rot-weiß gestreiftem Anzug, der auf einer Leiter steht und der unter dem Arm einen Fisch geklemmt hält, fehlen Hände und ein Auge. Den rechten, amputierten Arm hält er unter die niedrige Decke gestemmt. Links neben ihm steht ein blinder Bettler, der eine Drehorgel um die Schulter gehängt hat und zudem auf einer Tute bläst. Auf seinem Pappschild ist zu lesen: „Danket Gott für euer Augenlicht und vergesst den armen Blinden nicht.“⁹⁸² Unter dem Sträfling auf der Leiter kniet der dritte Mann im Harlekinkostüm auf seinen Oberschenkeln; seine Unterschenkel und Füße sind amputiert worden. Er stützt sich auf Krücken.

Handelt es sich bei den drei Männern um Kriegsversehrte, so sind die beiden Frauen bezüglich der körperlichen Verfassung zwar intakt, aber ebenso teilnahmslos wie die männlichen Figuren. Eine von ihnen ist ein blondes

Mädchen, das in der Bildmitte auf einem Reisekoffer sitzt. Sie trägt ein knielanges, längs gestreiftes Kleid und eine kurze Weste. Sie hält einen applaudierenden und grinsenden Hampelmann auf dem Arm. Ihr rechter, nackter Fuß tritt auf eine kakteenartige Pflanze, die in einem Übertopf vor ihr auf dem Boden steht. So verloren wie das Mädchen dasitzt, wäre die passende Umgebung für sie das Treiben in einer Bahnhofshalle. Von „Hilflosigkeit [...] in einen Starrkrampf versetzt“,⁹⁸³ hat sie als Einzige die Augen weit geöffnet, scheint aber mit den Gedanken weit fort zu sein.

Die zweite Frau (vorne unten) sitzt auf dem Fußboden und hält um ein Cello Hand und Beine geschlungen. Hinter ihr liegt auf einem umgestürzten Stuhl eine Geige. Die Musikerin hat die Augen geschlossen, und ein Lächeln gleitet über ihre geröteten Wangen. Lackner hält sie für betrunken und meint „sie benutzt ein Cello als Ersatzgeliebten. Der gelbe Überfluss unterhalb ihres Rocksaumes symbolisiert eine pervertierte Danae-Situation“.⁹⁸⁴ Danae war im griechischen Mythos die Tochter des Akrisios von Argos; in Gestalt eines Goldregens kam Zeus zu ihr, und sie zeugten Perseus. Das (Liebes)spiel mit dem Cello in Beckmanns Bild lässt die Danae-Situation tatsächlich entstellt erscheinen.

Das blonde Mädchen und die betrunkene Musikerin sind gegensätzlich konzipiert: Während das Mädchen in hochgeschlossenem Kleid auf ihrem Koffer sitzt und der grinsende Hampelmann in ihrem Arm ein Attribut einer unglücklichen Kindheit ist, verkörpert die dekolletierte Cellistin mit den nackten Beinen einen gewissen Grad an Zügellosigkeit.

Die drei Männer sind aufgrund ihrer Behinderung arbeitsunfähig. Der „Traum“ von Gesundheit, Reichtum und Freiheit könnte sie in diesem klaustrophobisch-beengten Raum bewegen, während das blonde Mädchen eine neue Heimat sucht. Die Cellistin sehnt sich offensichtlich nach Liebe. Alle fünf werden vereinsamt gezeigt, bar jeglicher zwischenmenschlicher Beziehung oder Kommunikation.

Keine der Figuren steht im Blickkontakt zum Betrachter; somit hat dieser ein distanziertes Verhältnis zu dem Bild. Zudem sind die Figuren ‚realistisch‘

⁹⁸²S. Lackner: Max Beckmann, sh. Anmerkung 43, hier: S. 58.

⁹⁸³Ebd.

⁹⁸⁴Ebd.

konzipiert, aber in ihrer Zusammenstellung und Konzeption irrealen Charakters. Die Dachkammer erscheint als Bühne, in der eine Situation, getragen von „Absurd[ität]“,⁹⁸⁵ gezeigt wird. Ebenso erfüllen die Musikinstrumente nicht ihre Funktion: Auf dem Cello und der Geige kann nicht gespielt werden; die Drehorgel des Bettlers lockt keine spendefreudigen Zuhörer an. Die Töne seiner im Mund gehaltenen Tute müssen in Disharmonie zu seinem Orgelspiel stehen.

Als finanziell verarmte, gesellschaftliche Randfiguren verweist das Gemälde auf das Elend und die Anonymität in der Großstadt nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg. Wirtschaftskrise, Inflation und politische Morde⁹⁸⁶ kennzeichnen als Hintergrund die Jahre zur Zeit der Entstehung dieses Bildes. Es hat einen durchaus kritischen Impetus, denn das dargestellte Elend der Figuren hat politische, gesellschaftliche und kriegsbedingte Gründe. Dennoch wird der Betrachter nicht zu sozialem Engagement aufgerufen, sondern es geht eine resignative Stimmung von dem Bild aus, da die Figuren teilnahmslos in ihrem eigenen Schicksal und ihrer eigenen Welt befangen sind. Die Ambivalenz zwischen bühnenartiger Irrealität und ‚realer‘ Figurendarstellung lässt das Gemälde als ein Traumbild des Malers Beckmann erscheinen, der einen Zustand der Unabänderlichkeit zeichnet. Die drei Männer können als Kriegsversehrte ihrem Schicksal nicht entfliehen, und auch die Zukunft der zwei Frauen schwebt im Ungewissen. „Der Traum“ aus klaustrophobischer Enge in eine (demokratische) Freiheit aufzubrechen, wird 1921 von Beckmann nicht realisiert.

5.1.3.3. „Karneval: Der Künstler und seine Frau“

Das Bild „Karneval: Der Künstler und seine Frau“ (Abb. 9, Frankfurt am Main, Öl auf Leinwand, 160 x 105,5 cm) zeigt ein Doppelporträt von Beckmann und Mathilde von Kaulbach. Beckmann nannte sie „Quappi“. Nach seiner Scheidung von Minna Beckmann-Tube heiratete er seine zweite Frau am 1.

⁹⁸⁵Ebd.

⁹⁸⁶Gemeint sind politische Morde an M. Erzberger (1921) und W. Rathenau (1922).

September 1925. Das Gemälde entstand im Spätsommer desselben Jahres kurz vor der Hochzeit.⁹⁸⁷

Als Beckmann „Quappi“ kennen lernte, nahm – anders als bei seiner ersten Ehe – der familiäre Hintergrund „Quappis“ keinen Einfluss auf den mittlerweile 40-jährigen Beckmann. Für ihre Ehe gab die wesentlich Jüngere ihre Karriere als Geigerin auf und blieb bis zu Beckmanns Tod seine ständige Begleiterin.

Vor einem braunfarbenen Vorhang, der sich zu drei viertel vor einem schwarzen Hintergrund leicht öffnet, stehen „Quappi“ und Beckmann in Karnevalskostümen.

Als Reiterin auf einem Stoffpferd verkleidet, ist „Quappi“ in einer lindfarbenen, engen Hose neben ihrem Mann dargestellt. Ihre Beine ersetzen die Vorderläufe des Pferdes; in Schrittstellung bewegt sie sich auf Pumps. Ihr graues Reitjackett über einer weißen Bluse und einem weißen Halstuch fällt locker über die Schulter der Tierattrappe. „Quappi“ trägt weiße Handschuhe an den Händen und einen violettfarbenen Dreispitz auf dem Kopf, dessen Kanten gelb abgesetzt sind. Ihre linke Hand hält die Zügel, und die rechte ist zu einem Zeigegestus erhoben.

Beckmann geht als Harlekin in einem lila Trikot mit weißen Knöpfen. Ebenfalls weiß sind sein Halstuch und seine Manschetten bzw. Hemdsärmel. Er trägt eine glatte Kappe auf dem Kopf, die seine Haare verbirgt.

Beide sind geschminkt; bei „Quappi“ setzen sich die dunklen Augen und der rot nachgemalte Mund von der hellen Haut ab. Beckmanns strengere Gesichtszüge sind durch die aufgetragene weiße Farbe gemildert. Der Anflug eines Lächelns umspielt seine Lippen, als freue er sich auf das gesellschaftliche Vergnügen. Die Verkleidung beider wirkt sorgfältig gewählt und distinguiert, „[d]as Farbschema ist subtil und geschmackvoll. Nicht eine einzige Primärfarbe wird verwendet“.⁹⁸⁸

Das Paar ist von vorne beleuchtet, so dass der Schatten „Quappis“ auf den Vorhang fällt. Der Gleichklang der Bewegungen und der Haltung der Hände beider lässt auf eine „innerliche Harmonie“⁹⁸⁹ schließen.

⁹⁸⁷Vgl. H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 65.

⁹⁸⁸S. Lackner: Max Beckmann, sh. Anmerkung 43, hier: S. 64.

⁹⁸⁹Ebd.

Karneval ist das Fest, das der Fastenzeit vorausgeht und nach allgemeinem Brauch mit Maskeraden und Umzügen gefeiert wird. Beckmann und seine zukünftige Braut sind distinguiert und wohlhabend⁹⁹⁰ vor einem Vorhang dargestellt, so dass sie grandios der Öffentlichkeit präsentiert sind. Als Harlekin oder Hanswurst, den gutmütigen und ausgelassenen Possentreiber, ist Beckmann exquisit ausgestattet ebenso wie seine Frau in geschmackvoller Weise gekleidet ist. Wenn Hans Belting konstatiert: „Statt der internen Beziehung des Paares ist sein externes Verhältnis zur Gesellschaft Thema“⁹⁹¹ stellt sich die Frage, wie sich dieses konstituiert. Beckmann und „Quappi“ wollen sich offensichtlich in die Geflogenheiten des Karnevals einbinden, doch sie werden als vereinzelt Paar und nicht in der Menge eines Faschingsumzuges dargestellt. Aufwändig verkleidet, behalten sie sich eine gesellschaftliche Sonderstellung vor. Bewusst inszeniert erscheint ihr Auftritt, und sie partizipieren somit an einem Rollenspiel, ohne dass Beckmann – wie aus seinen Briefen an „Quappi“ hervorgeht – seine weltanschauliche und künstlerische Position aufgibt.

War einige Jahre zuvor bei seiner Anklage und bei seinem Spott auf die Welt die Kunst das Mittel zum Zweck, wandelt sich in den 20er Jahren seine Auffassung von der Rolle des Künstlers im Sinne einer gesellschaftlichen Vorreiterposition.⁹⁹² Das Doppelporträt „Karneval: Der Künstler und seine Frau“ bezeichnet den Übergang und sollte in seinem heiteren Zug nicht über Beckmanns künstlerische Ambitionen hinwegtäuschen.

„– Aber Quappi – bedenke – ich will das alleräußerste. – Neue Gesetze schaffen der absoluten Form. – Die Welt soll nach meinem Rythmus [sic] marschiren [sic], wie sie nach dem Rythmus [sic] von Napoléon, Cäsar oder Lenin marschirt [sic]. Man kann auch mit Kunst die Welt beherrschen, [...] lebensschaffend oder lebenszerstörend.“⁹⁹³

„Karneval“ zeugt von einer positiven Lebenseinstellung genauso wie ein Reim, den Beckmann seiner Verlobten einige Monate vor der Hochzeit im Mai 1925 schickte.

⁹⁹⁰Beckmanns finanzielle Situation ist zu dieser Zeit ausgesprochen gut. So versichert er „Quappi“, er habe vergleichsweise ein „Ministereinkom[m]en“ [M. Beckmann: Brief an M. Kaulbach v. 14.6.1925, in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 4, hier: S. 302].

⁹⁹¹H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 65.

⁹⁹²Vgl. Ebd.: S. 45.

⁹⁹³M. Beckmann: Brief an M. Kaulbach v. 5.8.1925 (?), in: K. Gallwitz (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 4, hier: S. 361.

„Hörst Du den Taumel der Welt
Kennst Du die Stille des Sein's?
Tief sind die Freuden der Nacht
Tief auf den Traum gestellt.
Bunt ist das Leben der Nacht
Schön ist das Spiel des Schein's!“⁹⁹⁴

Das Gedicht über die Bedeutung des Traums für das „Leben der Nacht“,⁹⁹⁵ welches Beckmann mit dem „Spiel des Schein's“⁹⁹⁶ gleichstellt, verweist auf den Einfluss Arthur Schopenhauers.⁹⁹⁷ Der Philosoph sieht den Menschen, getrieben von einem ‚Willen‘, dem „blinde[n] Streben ohne Ursache und ohne Ziel“,⁹⁹⁸ als Regisseur seiner eigenen Träume. Nach ihm kann die Welt, hinter der sich der ‚Wille‘ verbirgt und die ansonsten eine ‚Vorstellung‘ und eine ‚Erscheinung‘ ist, nur erlitten werden. Dieser pessimistischen Anschauung steht bei Beckmann eine lebensbejahende Einstellung gegenüber.⁹⁹⁹

Seine persönliche glückliche Situation geht einher mit einer relativen innenpolitischen Entspannung in den mittleren Jahren der Weimarer Republik. Nach Wirtschaftskrise und Inflation kommt es um 1924 zu einem Aufschwung, der mit hohen amerikanischen Krediten zusammenhängt. Die Deutschen haben den internationalen Vertrag über ihre Reparationen, den sogenannten Dawesplan, angenommen.¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁴M. Beckmann: Brief an M. Kaulbach v. 30.5.1925, Ebd.: S. 287.

⁹⁹⁵Ebd.

⁹⁹⁶Ebd.

⁹⁹⁷Die Philosophie, die Arthur Schopenhauer in seinem Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ darlegt, wird im Kapitel 7.1.1. dieser Dissertation in den Grundzügen skizziert, sh. S. 236-240.

⁹⁹⁸W. Abendroth: Arthur Schopenhauer, sh. Anmerkung 68, hier: S. 47.

⁹⁹⁹Schon 1918 erfolgt die Hinwendung zu Schopenhauers Philosophie, die Beckmann in der Jugend wenig schätzt. Beckmann fordert in seinem „Bekenntnis“ (1918/20) eine „transzendente Sachlichkeit“, die Schopenhauers Suche nach dem Wesenskern aller Erscheinung, die sich hinter der ‚Welt als Vorstellung‘ verbirgt, analog zu setzen ist [M. Beckmann: Ein Bekenntnis. Beitrag zu ‚Schöpferische Konfession‘, sh. Anmerkung 15, hier: S. 91].

¹⁰⁰⁰Vgl. D. Lehnert: Die Weimarer Republik, sh. Anmerkung 46, hier: S. 126-132.

5.2. Gottfried Benn

5.2.1. Vorkriegszeit

5.2.1.1. „Gefilde der Unseligen“

Im Jahr 1910 war Benn ein vierundzwanzigjähriger Medizinstudent, der seine ersten zwei Gedichte „Rauhreif“ und „Gefilde der Unseligen“¹⁰⁰¹ „in der damals von Georg Cleinow redigierten, bürgerlich-konservativen, aber außerordentlich vielseitigen Zeitschrift ‚Die Grenzboten‘“¹⁰⁰² veröffentlichte. Typisch für seine lyrischen Anfänge ist die Orientierung an der „sentimentale[n] Stimmungspoesie des jungen Rilke der Prager Zeit“¹⁰⁰³ sowie die Anlehnung an den Impressionismus der Jahrhundertwende. Insbesondere Detlef von Liliencron (1844-1909), der „lange Zeit als Heimatpoet, als Balladendichter Schleswig-Holsteins und als Dichter des Militärs“¹⁰⁰⁴ galt, wurde von Benn in jungen Jahren sehr bewundert. Seine Inspiration durch Liliencron wird von Ridley bis in das Jahr 1917 nachgewiesen. Auch sind Affinitäten zu Hugo von Hofmannsthal, Stefan George und Richard Dehmel nicht zu leugnen.¹⁰⁰⁵ Nichtsdestotrotz ist sowohl Ridley als auch Huber-Thoma zuzustimmen, die diese frühe Lyrik „in einem poetischen Spannungsfeld zwischen Konvention und eigenständigen Neuansätzen“¹⁰⁰⁶ sehen. Das Gedicht „Gefilde der Unseligen“¹⁰⁰⁷ (1910) soll diesbezüglich überprüft werden.

Gefilde der Unseligen

Satt bin ich meiner Inselsucht,
des toten Grüns, der stummen Herden;
ich will ein Ufer, eine Bucht,
ein Hafен schöner Schiffe werden.

¹⁰⁰¹G. Benn: Gefilde der Unseligen, sh. Anmerkung 22.

¹⁰⁰²F.W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 13.

¹⁰⁰³Ebd.

¹⁰⁰⁴H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 55.

¹⁰⁰⁵Vgl. Ebd.: S. 54-63.

¹⁰⁰⁶E. Huber-Thoma: Lyrische Novitäten im Trend der Tradition. Gottfried Benns literarische Anfänge, in: E. Huber-Thoma; G. Adler: Romantik und Moderne, sh. Anmerkung 776, hier: S. 268 und H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 54.

¹⁰⁰⁷G. Benn: Gefilde der Unseligen, sh. Anmerkung 22.

Mein Strand will sich von Lebendem
mit warmem Fuß begangen fühlen;
die Quelle murr in gebendem
Gelüste und will Kehlen kühlen.

Und alles will in fremdes Blut
aufsteigen und ertrunken treiben
in eines andern Lebensglut,
und nichts will in sich selber bleiben.

Das dreistrophige Gedicht ist im schlichten Kreuzreim (abab etc.) verfasst und artikuliert in Naturmotiven die Sehnsucht des lyrischen Ich nach Entäußerung und sozialem Kontakt.

Die erste Strophe ist antithetisch aufgebaut, wobei der Kreuzreim die Aussage der männlich und weiblich endenden Verse verklammert. Einleitend wird das Bild der „Inselsucht“ als Ausdruck von Isolation, Menschenscheu und Kontaktarmut des lyrischen Ich durch die Adjektive „tot“ und „stumm“ unterstrichen. In den Worten „Ufer“ und „Bucht“ äußert sich eine leichte Einfühlung in die Natur, mit der sich ein regressives Moment andeutet. „Ufer“ und „Bucht[en]“ sind in einer jahrtausendealten Entwicklung entstanden. Ein „Hafen schöner Schiffe“ indiziert eine sowohl ästhetische als auch zivilisatorische Erscheinung, welche allerdings keine Kritik an der ‚Moderne‘ impliziert, sondern eher die naive Sehnsucht des lyrischen Ich artikuliert, ein – im übertragenen Sinne – bedeutsamer Ankerpunkt zu sein. Die leichte Ambivalenz zwischen der bergenden Geste, die den Booten Ruhe und Sicherheit im Hafen spendet und dem imaginären Stolz auf die Schönheit der Schiffe bietet als Assoziation das sentimentale Bild der idealen Familie mit der behütenden, väterlichen Bewunderung für die wohlgerateten Kinder an. Zudem kann mit dem „Hafen“ eine Liebessehnsucht konnotiert werden.

Nach dieser Einleitungsstrophe setzt sich in der zweiten die Naturmetaphorik fort. Es wird der Gegensatz von der Wärme des „Lebende[n]“ und der unberührten Einsamkeit eines Strandes evoziert. Das Bild des Fußabdrucks im Sand – „mit warmem Fuß begangen fühlen“ – scheint auf die Suche nach Inspiration zu verweisen.

In den ersten sechs Zeilen dominiert die Naturmetaphorik von „Ufer“, „Bucht“, „Strand“, welche eines ruhigen, schlichten, ursprünglichen Charakters ist. Nach

der Mittelachse erfährt das Gedicht einen gesteigerten Sensualismus durch die Identifikation des lyrischen Ich mit einer wassersprudelnden „Quelle“. Der Kausalbezug zwischen den „gebende[n] Gelüste[n]“ der „Quelle“, um „[K]ühle“ zu spenden, ist in der Reimbindung harmonisiert und impliziert eine soziale Komponente, ein (menschliches) Gegenüber, welches das lyrische Ich mit Wohltat überhäufen möchte. Dieser Bezug wird durch die Alliteration der Konsonanten „k“ und „g“ klanglich untermalt.

Das sinnliche Element erfährt in der abschließenden, dritten Strophe eine Steigerung. Sie setzt mit „Und alles“ ein und bringt das unbedingte Verlangen des lyrischen Ich nach Entäußerung zum Ausdruck. Bei den Worten „in fremdes Blut / aufsteigen und ertrunken treiben“ drängt sich die Assoziation einer im Meer hochgeschwemmten Leiche auf. Der symbolische Tod geht in einer paradoxen Wendung einher mit einer Ich-Entgrenzung des lyrischen Ich, welches „in eines andern Lebensglut“ aufgehen möchte. Es wird der Wunsch, sich selbst einfühlsam in sein Gegenüber zu verlieren, artikuliert. Dem Bild des ertrunkenen Treibens unterliegt zugleich ein passives Element.

In allen drei Strophen findet ein ganz entscheidendes Motiv, welches eng mit dem Themenkreis „Insel“, „Ufer“, „Bucht“, „Hafen“, „Strand“ verbunden ist, keine Erwähnung: die Gewalt des Meeres. Ist die Naturmetaphorik stattdessen weichen, harmlosen Charakters, so geht demgegenüber die Selbstentgrenzung des lyrischen Ich mit einem absoluten Anspruch einher: In dem endenden Vers „und nichts will in sich selber bleiben“ artikuliert sich der intensive Wille des lyrischen Ich nach Expression. Ob dieser Ausdrucksdrang eine Einflussnahme auf andere impliziert, lässt sich vom Rezipienten nicht beantworten.

Der Titel „Gefilde der Unseligen“¹⁰⁰⁸ ist insofern irreführend, als nur die einleitenden zwei Verse das Ungenügen des lyrischen Ich an der Einsamkeit zum Ausdruck bringen und die restlichen zehn Verse, den Wunsch aus dieser Isolation auszubrechen, verdeutlichen (V. 3,5,9,12). Trotz des konventionellen Charakters (Reimbindung, Enjambements etc.) enthält dieses Gedicht von 1910 bereits Motive, die sich in Benns späterem lyrischem Schaffen wiederfinden und die kontrastiv gesetzt sind: Da sind sowohl die Isolation des lyrischen Ich und – im Gegenzug – der Wunsch nach dionysischer Entgrenzung zu nennen. Ein regressives Moment schwingt in der frühen Lyrik Benns häufig mit, doch

die soziale Komponente, die „Gefilde der Unseligen“¹⁰⁰⁹ impliziert, wird später – zum Beispiel in den Gedichten aus den 30er Jahren – eliminiert.

5.2.1.2. „Schöne Jugend“

1912 war Benn in Berlin mit den expressionistischen Kreisen in Verbindung getreten. Wie er rückblickend stilisierend behauptet, schrieb er dort in einer Stunde der Eingebung¹⁰¹⁰ den Zyklus „Morgue“ (Leichenschauhaus) nieder. Dieser wurde unter dem Titel „Morgue und andere Gedichte“ im März 1912 von dem Verleger Alfred Richard Meyer¹⁰¹¹ in Berlin-Wilmersdorf als 21. Flugblatt herausgegeben.¹⁰¹²

Wie der Titel schon andeutet, spielte Bennis Tätigkeit als Arzt bei diesem Zyklus eine entscheidende Rolle. Vier der fünf Gedichte thematisieren die Erfahrungen bei der Autopsie. Die Resonanz der bürgerlich-konservativen Presse gegenüber den „Morgue“-Gedichten war ablehnend in dem Sinne, dass die Gedichte von Unmoral, mangelndem Formgefühl „ekelhafte[r] Lust am Hässlichen, Unflätigen, an schamlosen Offenheiten“¹⁰¹³ und „schreiende[m] Naturalismus“¹⁰¹⁴ zeugten.

Den Vorwurf der naturalistischen Sektionslyrik von Seiten der Germanisten gegenüber Benn widerlegt Joachim Dyck anhand einer Interpretation des 5. Morgue-Gedichtes „Requiem“. Hier stellt Dyck die metaphorische Geburt bei der Sektion einer Leiche mit der ironischen Evokation des Heiligen Geistes gleich. Diese Interpretation ist vor dem streng protestantischen, familiären Hintergrund Bennis und dessen fundierten Bibelkenntnissen überzeugend.

¹⁰⁰⁸Ebd.

¹⁰⁰⁹Ebd.

¹⁰¹⁰Rückblickend skizziert Benn das Entstehen der „Morgue“: „Als ich die ‚Morgue‘ schrieb, mit der ich begann und die später in so vielen Sprachen übersetzt wurde, war es abends, ich wohnte im Nordwesten von Berlin und hatte im Moabiter Krankenhaus einen Sektionskurs gehabt. Es war ein Zyklus von 6 Gedichten, die alle in der gleichen Stunde aufstiegen, sich heraufwarfen, dawaren, vorher war nichts von ihnen da; als der Dämmerzustand endete, war ich leer, hungernd, taumelnd und stieg schwierig hervor aus dem großen Verfall“ [G. Benn: Lebensweg eines Intellektualisten, sh. Anmerkung 392, hier: S. 177/178].

¹⁰¹¹Vgl. F. W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 14.

¹⁰¹²Vgl. J. Dyck: „Requiem“, sh. Anmerkung 94, hier: S. 13.

¹⁰¹³H. Wegener: Gottfried Benn. ‚Morgue und andere Gedichte‘. 1912, in: P.U. Hohendahl (Hrsg.): Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Bennis, Frankfurt/M. 1971, S. 98.

¹⁰¹⁴Ebd.

Insofern impliziert „Requiem“ auch eine Abrechnung Bennis mit seiner Familie.¹⁰¹⁵

Im Gegensatz zu deutlich theologischen Implikationen in „Requiem“ greift das zweite Morgue-Gedicht „Schöne Jugend“¹⁰¹⁶ vordergründig das bei den Expressionisten beliebte Ophelia-Motiv der weiblichen Wasserleiche auf.

Schöne Jugend

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen
hatte,

sah so angeknabbert aus.

Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so
löcherig.

Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell

fand man ein Nest von jungen Ratten.

Ein kleines Schwesterchen lag tot.

Die andern lebten von Leber und Niere,

tranken das kalte Blut und hatten

hier eine schöne Jugend verlebt.

Und schön und schnell kam auch ihr Tod:

Man warf sie allesamt ins Wasser.

Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!

Der deskriptive Charakter des Gedichts wird durch eine schlichte Syntax ohne Reimbindung unterstrichen. Es wird eine von Ratten zerfressene Mädchenleiche thematisiert. In medias res geht die erfreuliche Evokation des Titels „Schöne Jugend“¹⁰¹⁷ und die einleitenden Worte „Der Mund eines Mädchens“ in eine Desillusionierung über: „sah so angeknabbert aus“. Die Lebensgeschichte des unbekanntes Mädchens, welche mit dem Tod im Wasser endet, erfährt der Rezipient nicht. Es bleibt seiner Vorstellung überlassen, ob ihm das Ophelia-Motiv in den Sinn kommt. Ebenso weiß der Leser nichts von dem Ergebnis der Autopsie, die zur Erkennung von Krankheiten und zur Feststellung von Todesursachen oder aber zu Lehrzwecken vollzogen wird. Ist die Mädchenleiche in den Zusammenhang ungeklärter Umstände gestellt und ihr Fund ebenso wie der Beginn der Autopsie sachlich beschreibend dargestellt, so schließt in diesem Duktus die Entdeckung des Rattennestes und deren Ertränkung im Wasser an.

¹⁰¹⁵Vgl. J. Dyck: „Requiem“, sh. Anmerkung 94.

¹⁰¹⁶G. Benn: Schöne Jugend, sh. Anmerkung 23.

¹⁰¹⁷Ebd.

Der Rezipient ist zunächst irritiert über die unzulänglichen Auskünfte bezüglich der Leiche. Doch schon nach den einleitenden fünf Versen dringt ihm ins Bewusstsein, dass im Folgenden (neun Verse) die Ratten thematisiert werden. Damit dominieren sie quantitativ das Gedicht und stellen den bedeutenden Teil dar, auf den sich auch der Titel „Schöne Jugend“¹⁰¹⁸ bezieht.

Als Krankheitsüberträger und Schädlinge an Getreide und Nutzpflanzenanbau werden Ratten von den Menschen meist als ekelhafte, aber intelligente Tiere abgelehnt. Die Ratten in diesem Gedicht, welche das „kalte Blut“ der Leiche tranken und von der „Leber“ und „Niere“ des Mädchens lebten, hatten ihre lebensnotwendigen und ‚natürlichen‘ Bedingungen in der Leiche gefunden.

Das Gedicht evoziert wenig Mitgefühl bei dem Rezipienten weder mit der weiblichen Wasserleiche, deren „löcherig[e] [Speiseröhre]“ und deren „angeknabbert[er] [Mund]“ auf einen eventuellen Tod durch Säurezufuhr schließen lassen noch mit den Ratten, die eines zynischen Endes sterben: „Und schön und schnell kam auch ihr Tod: / Man warf sie allesamt ins Wasser.“

Die Ratten könnten als ‚bildloses‘ Bild verstanden werden, das heißt, sie beziehen sich unmittelbar – ohne die Übertragung eines Vorstellungsbereichs auf den anderen – auf die Wirklichkeit. Die deskriptive Darstellung des Gedichts suggeriert dem Rezipienten, dass die Begebenheit tatsächlich stattgefunden haben könnte. Doch es handelt sich bei „Schöne Jugend“¹⁰¹⁹ nicht um einen Sektionsbericht. Demnach stellt sich dem Rezipienten sowohl die Frage nach einem interpretativen Ansatz als auch die Frage, warum sich dieses Bild der von Ratten zerfressenen Mädchenleiche bei Benn offensichtlich eingepägt hatte.

Autobiographisch lässt sich anmerken, dass Benns Mutter, geborene Caroline Jequier, am 9. April 1912 einem Krebsstod¹⁰²⁰ erlag. Die „Morgue“-Gedichte sind während der Zeit ihrer Erkrankung niedergeschrieben und im März 1912 veröffentlicht worden. Das plastische Bild des von Ratten zerfressenen Mädchenkörpers kann bildhaft die Leiderfahrung der Mutter widerspiegeln.

Gesellschaftskritisch ist der Totentanz der Ratten als die Gedanken- und Sorglosigkeit einer Vielzahl Deutscher zu deuten, die im relativen Wohlstand

¹⁰¹⁸Ebd.

¹⁰¹⁹Ebd.

¹⁰²⁰Vgl. F. W. Wodtke: Max Beckmann, sh. Anmerkung 93, hier: S. 7/8.

der Vorkriegsjahre die sozialen und gesellschaftlichen Probleme nicht registrierten. Zudem erkannten sie nicht das veraltete adelig-monarchistische System Wilhelms II. als überkommen und marode. In dem Bild der Ratten verweist Benn auf diese Zeitgenossen. Es sei in diesem Zusammenhang wiederum Kurt Pinthus zitiert, der das Anliegen der Expressionisten darin sah, die Ambivalenz zwischen Dekadenz und Verwesung des Deutschen Reiches der Vorkriegszeit aufzuzeichnen.¹⁰²¹ Die Vernichtung der Ratten durch Menschenhand lässt ein baldiges, zynisches und brutales Ende – wie es der Erste Weltkrieg bot – ahnen.

Bei der rebellischen, expressionistischen Avantgarde, die sich in den Großstädten Berlin, München und Prag gebildet hatte, fand Benn mit seiner „Morgue“ deutliche Affirmation. Den Expressionisten „kamen diese Gedichte im Kampf gegen den provinziellen Zuschnitt der deutschen Lyrik [...] zupaß“.¹⁰²² 1933/34 wurde Benn unter anderem aufgrund der „Morgue“ von den Nationalsozialisten verfemt.

Doch auch andere Schriftsteller wie Rilke und Heym hatten Leichenschauhausgedichte geschrieben. Das Vorbild der Expressionisten für das Motiv der Mädchenleiche war vor allem Rimbauds Gedicht „Ophelia“ (ca. 1870).

„Bei Rimbaud schwimmt Ophelia noch unentstellt den dunklen Strom hinab, eingehüllt in ihre Schleier, Attribute ihrer Menschheit. Georg Heym bringt in seinem Gedicht ‚Ophelia‘ (1911) schon vor Benn das Rattenmotiv, aber das Nest befindet sich, als poetisches Bild gerade noch annehmbar, in dem Haar des Mädchens.“¹⁰²³

Benn radikalisierte allerdings die Tradition anhand einer scheinbar emotionslosen ‚Ästhetik des Schreckens‘. Eine erotisierte Zusammengehörigkeit von Mensch und Kreatur, die er zwei Jahre zuvor in dem Dialog „Gespräch“¹⁰²⁴ forderte, wurde in das Aasbild der Ratten umgekehrt. Die in „Gespräch“¹⁰²⁵ aufgestellte Prämisse nach Sachlichkeit in der Kunst fand in dem deskriptiven Charakter des Gedichts seine Umsetzung.

¹⁰²¹Vgl. K. Pinthus: Zuvor (Berlin, Herbst 1919), in: K. Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung, sh. Anmerkung 505, hier: S. 26/27.

¹⁰²²J. Dyck: „Requiem“, sh. Anmerkung 94, hier: S. 14.

¹⁰²³B. Schulz-Heather: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 16.

¹⁰²⁴G. Benn: Gespräch, sh. Anmerkung 253.

¹⁰²⁵Ebd.

5.2.2. Während des Ersten Weltkrieges

5.2.2.1. „Die Eroberung“

„Die Eroberung“¹⁰²⁶ (1915) zählt zu den sogenannten *Rönne-Novellen* Benns, welche Franz Werfel im Jahr 1916 unter dem Titel „Gehirne. Novellen“ in der von ihm herausgegebenen Reihe „Der jüngste Tag“ publizierte.¹⁰²⁷ Die *Rönne-Novellen* sind in der Literatur u.a. von Friedrich Wilhelm Wodtke,¹⁰²⁸ Barbara Schulz-Heather¹⁰²⁹ und Hugh Ridley¹⁰³⁰ diskutiert worden. „Die Eroberung“¹⁰³¹ aus dem Jahr 1915 soll exemplarisch untersucht werden, um dem Rezipienten einen Einblick in das bekannteste frühe Prosawerk Benns zu ermöglichen.

Die Erzählung stammt aus der Brüsseler Zeit Benns während des Ersten Weltkrieges, als er an einem Prostituiertenkrankenhaus arbeitete. Benn stand mit dem Ehepaar Sternheim und den „Schriftstellern Otto Flake, Carl Einstein und Wilhelm Hausenstein in regem Gedankenaustausch“.¹⁰³² Benn gilt als u.a. künstlerisch inspiriert von Einsteins „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“ (1912), wobei die Analogien und Differenzen zu Benns *Rönne-Novellen* von Ridley untersucht worden sind. Eines der Ergebnisse lautet, dass Benns Novellen im Gegensatz zu Einsteins Werk stark dem Autobiographischen verhaftet sind. Demgegenüber wäre eine Gemeinsamkeit, dass beide Autoren die Sprache aus ihrer „denotativen Rolle herauslösen“¹⁰³³ wollen. Mit dieser Ambition ist die intellektuelle Seite des Kunstschaffens angesprochen, in der „das Prinzip der Kausalität und Logik, welche das bürgerliche Weltbild und die traditionelle Erzählpsychologie beherrscht hatten, verschwunden [war – Einfügung C.K.] und durch das Prinzip der reinen, alogisch-akausalen Imagination ersetzt“¹⁰³⁴ wurde. Diesen Anspruch sollte der Rezipient im Auge behalten, wenn er sich den *Rönne-Novellen* nähert (es

¹⁰²⁶G. Benn: Die Eroberung, sh. Anmerkung 24.

¹⁰²⁷Vgl. F.W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 23.

¹⁰²⁸Ebd.: S. 23-26.

¹⁰²⁹B. Schulz-Heather: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 44-68.

¹⁰³⁰H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 113-143.

¹⁰³¹G. Benn: Die Eroberung, sh. Anmerkung 24.

¹⁰³²F.W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 21.

¹⁰³³H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 139.

¹⁰³⁴F.W. Wodtke: Gottfried Benn, in: W. Rothe (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien, Bern 1969, S. 328.

handelt sich nicht um eine klassische Novellenform¹⁰³⁵).

Benns Leben in Brüssel bildet den realen Hintergrund zu „Die Eroberung“.¹⁰³⁶ Die Absurdität der Erzählung wird schon bei der Wiedergabe des Inhalts deutlich.

Der Arzt namens Werff Rönne ist in der fremden, südlichen, von den Deutschen besetzten Stadt stationiert und will diese erobern. Er schlendert auf dem Weg zu einer Verabredung, die er letztlich nicht trifft, durch die Straßen, nimmt Platz in einem Café, bummelt sodann an Schaufenstern vorbei und lässt sich bei einem Friseur die Haare schneiden. Der Leser erfährt nichts über die privaten Verhältnisse des Erzählers, nur soviel, dass kurze Zeit später dessen Kind erkrankt. Nach einer schweren Nacht geht Rönne morgens in das (Prostituierten)krankenhaus und imaginiert die geschlechtliche Vereinigung mit einer Patientin. Die Erzählung endet in exzentrischer Situation am Rande der Stadt, wo Rönne sich in einem Palmengarten „in das Moos [wühlt]“, ¹⁰³⁷ um sich anschließend zu erheben.

Schon bei der Wiedergabe der Handlungselemente wird evident, dass in „Die Eroberung“¹⁰³⁸ die psychologische Unterwanderung des militaristischen und imperialistischen Zeitgeistes der Wilhelminischen Ära thematisiert wird. Dem Eroberungsgeist und dem Glauben an den Sieg des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg werden der Boden entzogen und zugleich der Problematik einer diskontinuierlichen Psyche Raum gegeben. Letztlich geht es auch um das Scheitern, in einer fremden Stadt Fuß zu fassen. Die „Eroberung“¹⁰³⁹ ist im Grunde der Wunsch nach Integration. „Liebe Stadt, laß Dich doch besetzen! Beheimate mich! Nimm mich auf in die Gemeinschaft!“¹⁰⁴⁰ Die Ambivalenz der „Eroberung“¹⁰⁴¹ wird schon in den einleitenden Sätzen evident.

„Aus der Ohnmacht langer Monate und unaufhörlichen Vertriebenheiten-: Dies Land will ich besetzen, dachte Rönne, und seine Augen rissen den weißen Schein der Straße an sich, befühlten ihn, verglichen ihn mit den Schichten nah am Himmel und mit der Helle der Mauer eines Hauses, und schon verging er vor Glück in den Abend, in die deutliche Verlängerung des Lichtes, in dieses

¹⁰³⁵Vgl. F.W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 23.

¹⁰³⁶G. Benn: Die Eroberung, sh. Anmerkung 24.

¹⁰³⁷Ebd.: S. 41.

¹⁰³⁸Ebd.: S. 35-41.

¹⁰³⁹Ebd.

¹⁰⁴⁰Ebd.: S. 35.

¹⁰⁴¹Ebd.: S. 35-41.

kühle Ende eines Tages, der voll Frühling war.“¹⁰⁴²

Die Emotion der „Ohnmacht“¹⁰⁴³ und der Zustand der „Vertriebenheiten“¹⁰⁴⁴ beziehen sich auf Rönne als auch im Perspektivwechsel auf die Bewohner der erstürmten Stadt. Dass Rönne die Frische eines Frühlingsabends registriert, verweist auf sein sensibles Empfinden.

In einem Café Platz nehmend, registriert er das einsetzende Zivilleben der Soldaten und fühlt sich durch die Konfrontation mit der Realität beruhigt. In isolierter Position, gefangen in einem all zu reichen Innenleben, ermutigt Rönne die ihn umgebende Wirklichkeit allein durch ihr Da-sein.

„Nun wurde er kühner; er entlastete sich auf die Stühle, und siehe – sie standen da [...] – Er schweifte sich innen aus: auf die Borde, auf die Simse häufte er aus allen Höhlen und Falten Last um Last.“¹⁰⁴⁵

Die reflexive Verwendung der Verben (sich) entlasten und (sich) ausschweifen ist ein Beispiel für die andersartige, sinnfällige Verwendung von Worten. Sie geben Rönnes Erleichterung und Hoffnung Ausdruck, in der Wirklichkeit Fuß zu fassen. Doch zu einem zwischenmenschlichen Kontakt etwa kommt es in der gesamten Erzählung nicht. Stattdessen wird allein seinem desolaten Innenleben Raum gegeben, ohne dass die geistige und persönliche Situation, innere Probleme und Konflikte thematisiert würden. Stattdessen vermittelt die personale Erzählhaltung dem Rezipienten den Eindruck, dass Rönne sich selbst von außen wahrnimmt. Dies scheint eine grundlegende Schwierigkeit bei ihm zu sein.

Bei dem folgenden Schaufensterbummel wird Rönnes Neigung zum Rollenspiel offensichtlich. Bezogen auf die Biographie Benns kann sie als eine beginnende Erscheinungsform von Benns „Doppelleben“¹⁰⁴⁶ gedeutet werden.¹⁰⁴⁷

„Hart heran an Gangart und Gesichtsausdruck von anderen Männern trat er, schloß sich dem an, glättete seine Züge, um sie gelegentlich offenbar aufzucken zu lassen in der Erinnerung an ein Vorkommnis im Laufe des Tages, sei es heiterer, sei es ernster Art.“¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴²Ebd.: S. 35.

¹⁰⁴³Ebd.

¹⁰⁴⁴Ebd.

¹⁰⁴⁵Ebd.: S. 36.

¹⁰⁴⁶In der autobiographischen Schrift „Doppelleben“ aus dem Jahr 1950 vertritt Benn die These, dass die Welt der Kunst und das empirische Leben unabhängig voneinander und verbindunglos nebeneinander stehen.

¹⁰⁴⁷Vgl. H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 119.

¹⁰⁴⁸G. Benn: Die Eroberung, sh. Anmerkung 24, hier: S. 37.

Des Weiteren gehen banale Handlungen – wie der folgende Besuch beim Friseur – in pseudowissenschaftliche Reflexionen über das „Blonde“,¹⁰⁴⁹ den „Lichtreflex“¹⁰⁵⁰ und den „Brechungskoeffizient[en]“¹⁰⁵¹ über. Rönnes Reaktionen – „Stark und gerüstet dehnte er sich in dem Rasierstuhl“¹⁰⁵² – stehen im grotesken Missverhältnis zur konkreten Situation.

Eine unzusammenhängende Welt wird bei seinem anschließenden, weiteren Weg durch die Stadt präsentiert. Sein Blick ist zufällig und richtet sich mal auf eine „Orchidee“,¹⁰⁵³ mal auf einen „Schlachthof“.¹⁰⁵⁴ Bildung und Wissen über den „Dresdener Schlachthof“¹⁰⁵⁵ weisen Rönne als jungen Intellektuellen aus, doch auch dieses ist für ihn nur eine Rolle genauso wie die folgende Phantasie, ein Jäger zu sein.

Als kurze Zeit später sein Kind erkrankt, steht er diesem Fall als Arzt hilflos und zudem schicksalsergeben gegenüber.

„Er schluchzte mit seinem Weibe; aber mit dem kurzen Daumen des Broterwerbers strich er sich durch den Bart, den Schmerz zu meistern. Er stand demütig vor dem Unbegreiflichen; aller Rätsel wurde auch er nicht Herr; das Mythische ragte in sein Leben hinein, die guten und die bösen Dinge, die Träne und das Blut.“¹⁰⁵⁶

In der Identifikation mit den Vegetabilien und der Tierwelt im Traum der folgenden Nacht – „er, als der Blüten eine, er, als der Tiere Beischlaf“¹⁰⁵⁷ – kommen Erschöpfung, Passivität und Ichauflösung des Erzählers deutlich zum Tragen. Diese gipfeln am nächsten Morgen im „Saal“¹⁰⁵⁸ [des Prostituiertenkrankenhauses] in einer Kopulationsphantasie mit einer Patientin. Das Ende, im Garten am Rande der Stadt – „Ich wollte eine Stadt erobern, nun streicht ein Palmenblatt über mich hin“¹⁰⁵⁹ – verdeutlicht die missglückte Integration in eine fremde Gesellschaft ebenso wie den psychischen Zustand eines in Passivität verharrenden Erzählers. Zum Schluss erhebt er sich durch

¹⁰⁴⁹Ebd.: S. 38.

¹⁰⁵⁰Ebd.

¹⁰⁵¹Ebd.

¹⁰⁵²Ebd.

¹⁰⁵³Ebd.: S. 39.

¹⁰⁵⁴Ebd.

¹⁰⁵⁵ „Nun mußte er sich eingehend über Schlachthof äußern. Der Dresdner Schlachthof vergleichsweise, erbaut Anfang der siebziger Jahre von Baurat Köhler, versehen mit den hygienisch-sanitären Vorrichtungen modernsten Systems – bahnbrechend war in dieser Richtung die Entdeckung des Dänen Johannsen [...]“ [Ebd.]

¹⁰⁵⁶Ebd.: S. 40.

¹⁰⁵⁷Ebd.

¹⁰⁵⁸Ebd.

das Ertönen einer Glocke wie ein Gärtner zum Gießen der Pflanzen. Die schöpferische Pflege der Pflanzenwelt kann als „beginnende Gesundung des psychisch Erkrankten“¹⁰⁶⁰ gedeutet werden.

Betrachtet der Rezipient „Die Eroberung“¹⁰⁶¹ als Beschreibung eines Krankheitszustandes, so finden sich in der Literatur Hinweise auf biographische Elemente. Benn hatte sich selber eingehend mit dem Phänomen der Ichentfremdung beschäftigt, nachdem es ihm selbst unmöglich war, seinen Beruf als Psychiater auszuüben.¹⁰⁶² Fernab von der Biographie des Autors kann „Die Eroberung“¹⁰⁶³ sicherlich auch als – historisch situiertes – Kunstwerk gedeutet werden.

Zunächst einmal irritiert der Titel. Die imaginierte Eroberung einer Frau kann als Kompensation für die Außenseiterposition Rönnes in der besetzten Stadt Brüssel gewertet werden. So sind die Probleme der Isolation und Fremdheit der Besatzungsmacht in Belgien umrissen, welche in eigentümlicher Dissonanz zu dem offensiven Verhalten der Deutschen in ihrem Nachbarland sowie zu dem deutschen ‚Überlegenheitsgefühl‘ stehen. Rönne spricht von der Okkupation des Landes, wobei dem Eroberungsgeist eine betont maskuline, patriarchalisch anmutende Haltung inne ist, die dem preußischen Soldatenstaat entspricht. Doch Rönne ist als einer der sensiblen Künstlertypen in der Literatur zu werten, der dieser Männerrolle nicht Genüge leisten kann.¹⁰⁶⁴ Der Eroberungsgeist findet letztlich sein Pendant in der seelenlosen Wahrnehmung der Frau als reinen Geschlechtstrieb.

Wie Sigrid Weigel¹⁰⁶⁵ festgestellt hat, ist die Allegorie der (eroberten) Stadt als Frau in der Literatur häufig zu finden. Die Stadt als das bildhaft Weibliche hat in dieser Erzählung verschiedene Facetten: Der Wunsch Rönnes nach Integration lässt die Frau als Mutter assoziieren, während die Instabilität des Erzählers und der fehlende soziale Kontakt eine Sexualphantasie mit einer

¹⁰⁵⁹Ebd.: S. 41.

¹⁰⁶⁰B. Schulz-Heather: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 51.

¹⁰⁶¹G. Benn: Die Eroberung, sh. Anmerkung 24.

¹⁰⁶²Vgl. F.W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S.12/13.

¹⁰⁶³G. Benn: Die Eroberung, sh. Anmerkung 24.

¹⁰⁶⁴Andere Beispiele literarischer Figuren, die am wilhelminischen Zeitgeist scheitern, sind zum Beispiel: Gregor Samsa in „Die Verwandlung“ (1916) von Franz Kafka und Hans Giebenrath in „Unterm Rad“ (1906) von Hermann Hesse.

¹⁰⁶⁵S. Weigel: „Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold“, sh. Anmerkung 93.

Prostituierten und Patientin hervorruft. Aufgrund seiner Zerrüttung ist die Stadt für Rönne ein Ort der zügellosen Imaginationen und der Erfahrung einer Ichdissoziation.

Analysen des Großstadtlebens, bei denen zum Beispiel „[d]ie Stadt als Versprechen der Selbstfindung, als Ort der Verführung und des drohenden Selbstverlustes mit dem Weiblichen analogisiert [wird]“,¹⁰⁶⁶ lassen sich auch in „Die Eroberung“¹⁰⁶⁷ verifizieren. Die Personifikation der Stadt und die Kopulationsphantasien des Erzählers¹⁰⁶⁸ verweisen auf einen solchen Impetus. Dennoch geht diese Erzählung über den Rahmen des sich entwickelnden Großstadtlebens und ihrer Erfahrungs- und Wahrnehmungswelt hinaus, da Rönnes Zustand der Ichentfremdung krankhafte Züge aufweist. Dieser Zustand kann vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges gesehen werden.

Es sei hier auf die Kriegspropaganda, die erst Ende 1915 verlebte, verwiesen. Die politischen Verhältnisse wie die zunehmende Isolation des Deutschen Reiches in Europa, seine unberechenbare Politik und andere Faktoren, die den Ausbruch des Ersten Weltkrieges mit begünstigten, werden entweder verdreht dargestellt oder außer Acht gelassen. „Das Ausblenden der faktischen Kriegsentstehung gehört zu den Standardtechniken der intellektuellen Kriegsrechtfertigung.“¹⁰⁶⁹ Eine Propaganda, welche das Leid im ‚heiligen, gerechten‘ Krieg kaum bedenkt oder als gerechtfertigt betrachtet, ist als trügerisch zu werten. Die offensichtliche Realitätsverneinung und -flucht Rönnes wird vor dem Hintergrund der Kriegswerbung und der Ereignisse – wie zum Beispiel dem Kampfgaseinsatz an der Ieper in Belgien – verständlicher. In der Figur Rönne hat Benn einen Erzähler konzipiert, der fernab von Verherrlichung, Heldentum, Tod, Verwundeten und Leid in schicksalsergebener, unbeteiligter und passiver Haltung den Gegenpol bildet. Abschließend stellt sich dem Leser die Frage, ob die fiktive Figur Rönne ein Einzelschicksal darstellt. Letztlich bildet Benns Leben als Arzt am Rande Brüssels den Hintergrund zu „Die Eroberung“.¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁶Ebd.: S. 223.

¹⁰⁶⁷G. Benn: Die Eroberung, sh. Anmerkung 24.

¹⁰⁶⁸„Da sprang er eine an, brach sie auf, biß in Gebein, das wie seines war, entriß ihm Schreie, die wie seine klangen, und verging an einer Hüfte, erstürmt von einem fremden Rund“
[Ebd.: S. 40].

¹⁰⁶⁹K. Flasch: Die geistige Mobilmachung, sh. Anmerkung 49, hier: S. 21.

¹⁰⁷⁰G. Benn: Die Eroberung, sh. Anmerkung 24.

5.2.2.2. „Karandasch“

Gegenüber der stilistischen Vollendung der *Rönne-Novellen* sind die Szenen betitelt „Karandasch“¹⁰⁷¹ (1917) als ein experimentelles Drama zu werten, mit dem Benn „die gleiche Richtung zum Theater des Absurden ein[schlug] wie zur gleichen Zeit die Dadaisten in der Schweiz“.¹⁰⁷² Der (Nicht-) Begriff „Karandasch“¹⁰⁷³ erklärt sich folgendermaßen:

„[N]ach einer Mitteilung von Dr. F.W. Oelze sah Benn regelmäßig in Brüssel die Reklame für den Füllfederhalter mit dem Markennamen ‚Caran d’Ache‘, den er in ‚Karandasch‘ verwandelte, ein Wort ohne Sinn, bloßes Wortgeräusch.“¹⁰⁷⁴

In den dramatischen Szenen Benns wird eine sinnentleerte Welt thematisiert, wobei insbesondere der Bedeutungslosigkeit der Sprache Rechnung getragen wird. „Die Destruktion der Wirklichkeit und des Ichbegriffs wird hier weitergeführt bis zur Destruktion der Sprache und ihres Sinngehalts.“¹⁰⁷⁵

Als absurdes Drama irritiert bereits der Untertitel: „Rapides Drama in vier Akten“,¹⁰⁷⁶ denn es besteht tatsächlich aus drei Akten: I. Der Sanitätsrat, II. Die Weinprobe und III. Schulze. Der Arzt Pameelen bildet die Hauptfigur, der verbal viel Raum gegeben wird. Um ihn herum gruppieren sich diverse Nebenfiguren, wobei die Konstellationen von Akt zu Akt und Szene zu Szene wechseln. Die Nebenfiguren bleiben im Schatten Pameelens relativ bedeutungslos.

Der „schnupf[ende]“¹⁰⁷⁷ Pameelen spricht sich bereits in der ersten Szene des ersten Aktes dafür aus, dass „Husten, Onanie, Kokain, alles was den Unterbau etwas lockert, gesetzlich eingeführt werden [muß]“.¹⁰⁷⁸ Dem Leser stellt sich die Frage, ob dieses Drama nicht die Wirkung des Drogengenusses veranschaulichen soll, die in eine Zerrüttung traditioneller Kategorien wie denen des mit sich selbst identischen Subjekts oder des eindeutigen Geschlechts und seiner Sexualität mündet.

Pameelen (*mit Schnupfdose*): und diese kleinen flimmernden Kristalle (*reicht*

¹⁰⁷¹G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹⁰⁷²F. W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 27.

¹⁰⁷³G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹⁰⁷⁴D. Wellershoff: Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde, München 1976, S. 37.

¹⁰⁷⁵F.W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 27.

¹⁰⁷⁶G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹⁰⁷⁷Ebd.: S. 64.

¹⁰⁷⁸Ebd.

herum), dieses feine levantinische Kraut (*alles schnupft*), diese zarte unscheinbare Staude... (*flüsternd*) nehmen Sie, seien Sie mit von der rauhen Kehle..., wenn so der Atem darüber streicht und es herkommt als eine fremde Stimme..., wenn sie sinken: Stück um Stück...¹⁰⁷⁹

Der Autor Benn, der selbst kurze Zeit mit Drogen experimentiert hat, schrieb im dem Jahr 1917, in dem „Karandasch“¹⁰⁸⁰ entstand, auch das Gedicht „Cocain“.¹⁰⁸¹ In der ersten Strophe heißt es:

Den Ich-zerfall, den süßen, tiefersehnten,
Den gibst Du mir: schon ist die Kehle rau,
Schon ist der fremde Klang an unerwähnten
Gebilden meines Ichs am Unterbau.

In diesen Versen kommen ähnliche Motive zum Ausdruck wie in den zitierten Worten Pameelens: die Droge Kokain im Zusammenhang mit dem „Unterbau“¹⁰⁸² die „rauhe Kehle“¹⁰⁸³ und die „fremde Stimme“¹⁰⁸⁴ welche mit dem „fremde[n] Klang“¹⁰⁸⁵ in dem Gedicht korrespondieren. Zudem wird im weiteren Drama noch von „Gebilde[n]“¹⁰⁸⁶ die Rede sein. Der „Ich-zerfall“¹⁰⁸⁷ wird grundsätzlich in „Karandasch“¹⁰⁸⁸ thematisiert.

Obwohl eventuelle Drogenexperimente den Hintergrund zu dem Drama bilden, ist es selbstverständlich als Kunstwerk zu deuten, welchem eine spezifische Aussage zugrunde liegt. Die scheinbare Zusammenhangslosigkeit der Dialoge, welche auszugsweise vorgestellt werden, verweist auf die dem Drama zugrunde liegende Problematik der Suche nach einer Authentizität der Sprache. Der (Nicht-) Begriff „Karandasch“¹⁰⁸⁹ steht als Synonym für die Identität zwischen Sprachgebrauch und Artikulierendem. Mit dieser Identität ist ein geschlossenes Weltbild verbunden, dem Pameelen und sein Arztkollege Renz als Außenseiter und Randfiguren der Gesellschaft unbeteiligt gegenüberstehen.

Pameelen: Das [Karandasch – Einfügung C.K.] ist die große Eidesformel, die ich gebrauche, wenn ich mitten im sogenannten Dasein stehe, und heißt: als ob Worte Sinn hätten. Wir glauben es doch nicht mehr, Renz, wir glauben es doch nicht mehr. Alle Vokabeln, in die das Bürgerhirn seine Seele sabberte,

¹⁰⁷⁹Ebd.: S. 65.

¹⁰⁸⁰Ebd.: S. 63-80.

¹⁰⁸¹G. Benn: Cocain, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Gedichte, Frankfurt/M. 1982, S. 108.

¹⁰⁸²G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25, hier: S. 64.

¹⁰⁸³Ebd.: S. 65.

¹⁰⁸⁴Ebd.

¹⁰⁸⁵G. Benn: Cocain, sh. Anmerkung 1081.

¹⁰⁸⁶G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25, hier: S. 74.

¹⁰⁸⁷G. Benn: Cocain, sh. Anmerkung 1081.

¹⁰⁸⁸G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹⁰⁸⁹Ebd.

Jahrtausende lang, sind aufgelöst, wohin, ich weiß es nicht. Wir müssen quasseln, weil wir fressen müssen, wir müssen grinsen, weil wir arme Luders sind, aber: Karandasch, Karandasch – das ist die Schachtel: die Worte sind geordnet: unter jedem steht ein kleiner Mann. Nachts schläft kleiner Mann bei kleiner Frau, fortzupflanzen, anzuschließen, Wort zu füllen mit neuem Mund. Legt in Sarg sich, letztes Wort, Gott zu Häupten, Kranz zu Füßen, Weib steht seitwärts, Träne rinnt – aber Sie und ich? Renz, der Worte sind so viele: Spreu der Tenne, Schatten der Verlorenen, aber die alten Worte, Renz, die uralten Worte – Karandasch – Karandasch.¹⁰⁹⁰ [1. Akt, 2. Szene]

Vor dem Hintergrund des Verlustes einer Weltordnung, die sich in der Sprache widerspiegelt, sind die flapsigen Ironien des Arztes Pameelen und seiner Kollegen Renz und Plenz in der ersten Szene des ersten Aktes zu verstehen, wenn sie über das „Handlungsleitende Hauptwort: geschlossene Persönlichkeit“¹⁰⁹¹ witzeln. Dieses bildet mal die „Weltgeschichte“,¹⁰⁹² mal der „Chefarzt“.¹⁰⁹³

Renz: [...] Handlungsleitendes Hauptwort: Chefarzt! Pameelen, Sie haben recht, das Hauptwort degoutiert mich.

Pameelen: Auf zur Tat! Denn betrachten wir freimütig das Leben: immer geht es durch Kampf zum Sieg, und dem Hauptthema passen Nebenmotive prächtig sich ein.¹⁰⁹⁴

Der Sarkasmus Pameelens ist kaum zu überhören, denn eine positiv denkende, tatkräftige, zielgerichtete und kämpferische Persönlichkeit steht im Widerspruch zu seinem eigenen Niedergang und seiner eigenen Dekadenz, die er mit seinen Kollegen Renz und Plenz teilt. Bezüglich der überindividuellen Ebene, die den historischen Hintergrund zum Drama bildet, zeichnete sich 1917 die Niederlage der Deutschen im Ersten Weltkrieg und eine zunehmend schwierige innenpolitische Situation bereits deutlich ab.¹⁰⁹⁵ Insofern ist die Ironie Pameelens besonders treffend. Er, Renz und Plenz zählen sich zu den „neuen Typen“,¹⁰⁹⁶ die im Gegensatz zu den „neuen Schweinen“¹⁰⁹⁷ eine

¹⁰⁹⁰Ebd.: S. 67.

¹⁰⁹¹Ebd.: S. 64.

¹⁰⁹²Ebd.

¹⁰⁹³Ebd.: S. 65.

¹⁰⁹⁴Ebd.

¹⁰⁹⁵„Mitte 1917 verbinden sich die verschiedenen Probleme zu einer großen innenpolitischen Krise. Der U-Boot-Krieg [am 1.2.1917 begonnen - Einfügung C.K.] hatte den versprochenen Erfolg bis jetzt nicht gebracht, die USA waren in den Krieg eingetreten, ein russischer Friede war einstweilen nicht zustande gekommen, die Massen schienen kriegsmüde. Wahlrechts- und Verfassungsreform kamen nicht oder kaum voran. Über Kriegsziele und Friedenspolitik wuchs der Dissens. Der Kriegspessimismus im Reichstag nahm zu“ [T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918, sh. Anmerkung 46, hier: S. 838].

¹⁰⁹⁶G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25, hier: S. 66.

¹⁰⁹⁷Ebd.

Weltsicht entwickelt haben, welche von dem Bewusstsein des Zerfalls geprägt ist. In einer als aus den Fugen geraten empfundenen Welt geht es um die Suche nach irgendeinem vertretbaren Standpunkt – „Tuchführung“¹⁰⁹⁸ – wobei gesellschaftsrelevante, politische oder soziale Sachverhalte nur angedeutet, aber nicht diskutiert werden.

Während die ersten zwei Szenen des ersten Aktes von Pameelen, von seinen Arztkollegen Renz und Plenz sowie von dem Chefarzt handeln, ändert sich in der dritten Szene die Figurenkonstellation. Dort unterhält sich Pameelen mit einem Gärtner. Später gesellt sich ein Spezialarzt zu den beiden, bei dem Pameelen offensichtlich in Behandlung ist. Das setting konstituiert „Feld, Wald, Wiese“.¹⁰⁹⁹ Pameelen erzählt dem Gärtner von seiner neuen Erfindung, dem „Frigo“.¹¹⁰⁰

Pameelen: [Dies ist – Einfügung C.K.] eine Spirale, [die] kunstvoll angelegt gespült das Zeugungsglied gesunden lässt [...]

Spezialarzt: "Sie ruinieren Familienväter [...] In drei Stunden beseitigen, was man in acht Wochen heilen kann?"¹¹⁰¹

Das Paradoxon, welches aus den Worten des Spezialarztes spricht, ist für den Leser als Kritik an einer Lobby zu verstehen, die nicht an der schnellstmöglichen Genesung ihrer Patienten interessiert ist. Ansonsten bringt der Spezialarzt den Gebrechen Pameelens kein Interesse entgegen, sondern weist diesen vorwurfsvoll darauf hin, dass es Probleme ganz anderer Größenordnung gäbe wie Geschlechtskrankheiten an der Front und in den Großstädten. Doch der Gärtner besteht auf dem unglücklichen Gesundheitszustand Pameelens, und der Spezialarzt ruft aus: „Baldure! Palmen! Weltebereschen!!!“¹¹⁰²

In der altgermanischen Mythologie ist Baldur ein Lichtgott, der nach der Edda tapfer, milde und schön war. Sein Widersacher Loki lässt ihn töten und verhindert zudem durch eine List, dass Hel, die Göttin der Unterwelt, Baldur freigibt. Letztlich kehrt Baldur nach der Erneuerung der Welt gemeinsam mit dem blinden Hödr, der von Loki instruiert war, Baldur zu töten, zurück.¹¹⁰³ Mit dem Ringen Baldurs spielt der Spezialarzt auf die Weltfremdheit Pameelens an

¹⁰⁹⁸Ebd.

¹⁰⁹⁹Ebd.: S. 67.

¹¹⁰⁰Ebd.: S. 68.

¹¹⁰¹Ebd.: S. 68/69.

¹¹⁰²Ebd.: S. 69.

¹¹⁰³I. H. Schlender: Germanische Mythologie. Religion und Leben der Germanen, Berlin 1934⁵, S. 139-147.

sowie auf dessen Sehnsucht nach einem geschlossenen Weltbild, das die altgermanische Mythologie bietet. Zudem legt der Spezialarzt die Vorstellung nahe, dass der schöpferische Mensch – wie Pameelen es ist – mit Göttern gleichzusetzen sei. Diese Konnotation findet sich deutlich in Benns späterem Werk wie zum Beispiel in dem „Song der Möbelpacker“¹¹⁰⁴ (1932), in dem die Vorstellung vom gottlosen Menschen zum Ausdruck kommt, der sich selbst im künstlerischen Schöpfungsakt zum „Stundengott“¹¹⁰⁵ verherrlicht. Dieses Motiv klingt bereits in dem Drama „Karandasch“¹¹⁰⁶ an, wie die weitere Analyse noch untermauern wird.

Bei den „Weltebereschen“¹¹⁰⁷ handelt es sich um den „Yggdrasil“.¹¹⁰⁸ Ein Blick auf die altnordische Mythologie erklärt, dass dies der heilige, immergrüne Baum im Weltmittelpunkt ist, dessen Beben das erste Anzeichen des Weltuntergangs ist.

So ist diese Szene von grotesker Absurdität getragen. Die Aspekte der Welt, die den Spezialarzt beschäftigen wie Geschlechtskrankheiten, soziale Missstände und Interessen der Ärztelobby werden ergänzt durch das Komplement der ringenden Gottheiten und des immergrünen Baumes.

In der vierten Szene des ersten Aktes ändert sich nicht das setting, aber die Figurenkonstellation. Ein Dramatiker, ein junger Mann und ein Sanitätsrat treten mit Pameelen in Kontakt. Einleitend fasst Pameelen seine zerrüttete Weltanschauung, die er „hervorkotz[t]“,¹¹⁰⁹ in wenigen Sätzen zusammen und fragt: „[W]as tut der Dramatiker?“¹¹¹⁰

Von dem Dramatiker erwartet der Rezipient eine kritische Reflexion der Gegenwart. Stattdessen entpuppt sich dieser als korrupt. Allenfalls die finanziellen Interessen des Theaters im Auge, orientiert er sich am

¹¹⁰⁴G. Benn: Song der Möbelpacker. Opernfragment, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Szenen und Schriften, Frankfurt/M. 1990, S. 81-100.

¹¹⁰⁵Ebd.: S. 81.

¹¹⁰⁶G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹¹⁰⁷Ebd.: S. 69.

¹¹⁰⁸Ebd.: S. 68.

¹¹⁰⁹Ebd.: S. 70.

¹¹¹⁰Ebd.

Publikumsgeschmack.¹¹¹¹ Nachdem sich diese Tatsache dem Leser enthüllt hat, folgt ein aufschlussreicher Wortwechsel:

Sanitätsrat: Humanitas!

Der Dramatiker (*in die Kulissen*): Das ist ja eine ganz unglaubliche Schmiere...

Pameelen: Aber was meinten Sie denn mit Coquelicot?

Sanitätsrat: Das sage ich aus Selbstachtung.

Der Dramatiker: Zögernd!

Sanitätsrat (*zögernd*): Wenn ich mit Kollegen unter vier Augen spreche.

Der Dramatiker: Zuversichtlich!

Sanitätsrat (*zuversichtlich*): Das bedeutet-

Der Dramatiker: Markig!

Sanitätsrat (*markig*): Ich schwöre alles ab.

Pameelen: Dramatiker, was für ein Griff in die Wirklichkeit!!!

Der Dramatiker: Ha!¹¹¹²

Dieser Dialog macht dreierlei Aspekte anschaulich: (1) Der Sanitätsrat wird vom Dramatiker instruiert, seine Worte zu intonieren. Insofern ist der Sanitätsrat als Schauspieler vom Dramatiker fremdbestimmt. (2) Die Qualität „Humanitas“¹¹¹³ wird in den Zusammenhang mit einer „Schmiere“¹¹¹⁴ also der Aufführung eines kleinen, schlechten Provinztheaters gestellt. Damit wird der Geringschätzung und Bedeutungslosigkeit von mitfühlender Menschlichkeit Ausdruck verliehen. (3) Der Sanitätsrat schwört mit seinem vitalistischen „Coquelicot“¹¹¹⁵ aus „Selbstachtung“¹¹¹⁶ allem ab. Er verneint ergo all das, woran er je geglaubt hat.

Diese drei Aspekte des Dialogs werden von Pameelen als „Griff in die Wirklichkeit“¹¹¹⁷ gewertet. Fremdbestimmung, zu Boden getretene Menschlichkeit und der Verlust von jeglichen Glaubensinhalten werden in szenisch-dialogischer Weise thematisiert. Sie sind in Analogie zur Realität 1917 zu setzen.

Bei der Weinprobe im zweiten Akt wechselt die Figurenkonstellation bis auf die Hauptfigur Pameelen. Es ertönen Stimmen aus dem Nirgendwo. Zudem treten Figuren auf, die erstmalig zu Wort kommen wie ein Professor und

¹¹¹¹ Im Originaltext wird „Der Dramatiker“ durch den Namen von Benns Freund Sternheim ersetzt. „Dieses Stück enthält auch seine parodistische Auseinandersetzung mit dem dramatischen Stil des ihm eng befreundeten Carl Sternheim“ [F. W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 27].

¹¹¹²G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25, hier: S. 72.

¹¹¹³Ebd.

¹¹¹⁴Ebd.

¹¹¹⁵Ebd.

¹¹¹⁶Ebd.

¹¹¹⁷Ebd.

Heuer, Witte, Gundlach, Fetter, Böcker, Bäumer und Schönfeld. Als Charaktere uninteressant, bilden sie eine gesellige Runde bei der Weinprobe und greifen nur vereinzelt Pameelens Gedanken auf.

In seinen Monologen problematisiert Pameelen wiederum die Situation des Menschen in der ‚Moderne‘, welche unter anderem gekennzeichnet ist von mangelnder Autonomie: „Meine Herren, es stöpselt Sie Erhebung, vor Ihnen aber steht der Gestöpselte, der also spricht: Wir sind Funktionen!“¹¹¹⁸ Des Weiteren artikuliert Pameelen folgende Gedanken:

Pameelen: [...] an jedem ausgefransten Rand der Ökumene stehen die Pisangs, wiegen und weibern empirisch, historisch und syntaktisch – Schluß! – Weltenwende! – Kapelle! – Tusch!! Ein Schuft, wer noch funktionell! Ein Stiesel, wer sich noch gruppiert, von dem Styx bis zur Ancre! Ein Mungo, wer noch linear lebt –: ich schwelle knotig.¹¹¹⁹

Die in diesen Zeilen artikuliert Endzeitstimmung wird untermauert durch das Bewusstsein des Werteverlustes. Es sind ein „Schuft“¹¹²⁰, ein „Stiesel“¹¹²¹, ein „Mungo“¹¹²² [Unterfamilie der Schleichkatzen], die sich in eine Gemeinschaft einzugliedern wissen und ein integeres Leben führen. In einer Zeit rasanter Entwicklungen sowie dem Ersten Weltkrieg erscheint Pameelen eine solche Lebensführung antiquiert. Die Geringschätzung der ‚modernen‘ Wissenschaft,¹¹²³ die nach Pameelen „empirisch“¹¹²⁴ und „historisch“¹¹²⁵ aber auch im stilistischen Sinne „syntaktisch“¹¹²⁶ arbeitet, wird deutlich an der Gleichsetzung mit „Pisangs“¹¹²⁷ [Bananen]. Neben diesen analysierbaren Zusammenhängen gibt es Begriffe, die einer Deutung nicht zugänglich sind. Der Fluß der Unterwelt „Styx“¹¹²⁸ – „von dem Styx bis zur Ancre“¹¹²⁹ – hat nichts mit dem Günstling Maria de Medicis, namens Marquis de Ancre, zu tun. Zudem sind Wortneuschöpfungen Pameelens wie „ich schwelle knotig“¹¹³⁰ oder

¹¹¹⁸Ebd.: S. 74.

¹¹¹⁹Ebd.: S. 74/75.

¹¹²⁰Ebd.: S. 75.

¹¹²¹Ebd.

¹¹²²Ebd.

¹¹²³Die deutsche ‚moderne‘ Wissenschaft genoss in dem hier behandelten Zeitraum Weltgeltung [Vgl. K.E. Born: Von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg, sh. Anmerkung 46, hier: S. 62].

¹¹²⁴G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25, hier: S. 75.

¹¹²⁵Ebd.

¹¹²⁶Ebd.

¹¹²⁷Ebd.: S. 74.

¹¹²⁸Ebd.: S. 75.

¹¹²⁹Ebd.

¹¹³⁰Ebd.

„funktionell“¹¹³¹ als Reaktion auf die Unzulänglichkeit der gängigen Rhetorik in der ‚Moderne‘ zu werten. Pameelen kritisiert das Festhalten an Sinnbezügen in einer sinnentleerten Welt.

In der ersten Szene des dritten Aktes ist Pameelen als Arzt tätig. An seiner Praxis ist allerdings ein anderer Name „Schulze“¹¹³² angebracht. Dem kurzen Wortwechsel zwischen Pameelen und einer Patientin folgt eine amüsante Szene mit dem anonymen Herren, der Pameelen als Patient aufsucht und der von diesem zunächst herzlich begrüßt wird. Als der Namenlose sich entkleidet, äußert der Arzt sich entsetzt:

Pameelen: [...] Wie bin ich Ihnen gegenübergetreten! Sagen Sie selbst! O nur zu naiv! Sie, den ich eben Bruder nannte, jetzt öffnen Sie die Bekleidung? Ist das Ihr Menschentum, dass Sie mich auf ähnliche Phänomene an ähnlichen Gliedern zu Rückschlüssen veranlassen wollen? Ist das Ihr Glaube, dass Sie, frei gesagt, ihre regionären Lymphdrüsen in Erfahrungszusammenhänge von mir einstellen lassen wollen? Mein Herr! Ich sehe klar: Der letzte Nebel ist zerronnen: Ich bezichtige Sie, leugnen Sie nicht: Sie wollten mich zum Vergleichsmoment drängen!¹¹³³

Der selbstverständliche Habitus des Herren beim Arzt wird kontrastiert mit der grotesk anmutenden Schlussfolgerung des Doktors, der diesem Impertinenz zum Vorwurf macht. Ist Pameelen schlichtweg indigniert, weil der Herr ihn nicht als Freund, sondern als Arzt aufsucht oder will Pameelen einen Freund als singuläres Wesen begreifen und diesen nicht unter medizinischen Aspekten vergleichend analysieren? Letztlich fühlt Pameelen sich zum „Pickeldoktor“¹¹³⁴ herabgewürdigt und fordert sodann: „Das Scheckbuch vor, junger Mann! Das Jahrtausendscheckbuch, junger Mann!“¹¹³⁵ Das Missverständnis zwischen Pameelen und dem Herren resultiert offensichtlich aus der Tatsache, dass Pameelen selbst eine humane Instanz verkörpert, während Schulze, sein Alter Ego, die Dienstleistung als Arzt zu vollbringen hat. Da beide letztlich eine Person bilden, sind Pameelens Worte, welche die Käuflichkeit Schulzes paraphrasieren, als Anklage zu verstehen.

¹¹³¹Ebd.

¹¹³²Ebd.: S. 78.

¹¹³³Ebd.

¹¹³⁴Ebd.

¹¹³⁵Ebd.

Pameelen: Schulze hat mitzementiert! Noch 'n Taler, dann singt er Menonit, – noch 'n Taler, dann schleicht er auf'm Bauch, und pastert Lama–, noch 'n Taler, dann macht er Gebetsmühle [...] Was sind wir denn: 'ne unbewußte Samenblase rechts und links im After, aber die Schnauze munkelt!¹¹³⁶

In diesen Zeilen wird der Unterstellung Ausdruck verliehen, dass Schulze bestechlich sei. Obwohl er und Pameelen gesellschaftlich als „Pickeldoktor“¹¹³⁷ degradiert sind, wird nichtsdestotrotz über sie geredet und vielleicht sogar ihre Adresse weitergereicht.

In der letzten Szene des dritten Aktes stürzt Pameelen in ein Museum und spricht:

Pameelen: [...] Sie, junger Mann, die Klappe zu, Ikaridenschreie – alles schon geschrien! Niobe, so schmerzverzerrt, Kindersterben, so was gibts!! Tout passe, tout casse, tout lasse, Adonis; in einer Scherbe dunklen Sands die blaue Anemone, doch Weinhang in Trauben – Morgenröte – – Museumsdiener, einen Cocktail!¹¹³⁸

Dieser Passage liegt die griechische Mythologie zugrunde. Der Sturz des Ikarus, der auf der Flucht nach Kreta vor Minos mit seinen durch Wachs zusammengehaltenen Flügeln der Sonne zu nahe kam und ins Meer stürzte, skizziert metaphorisch sowohl die Hybris und die Endzeitstimmung Pameelens als auch sein persönliches Scheitern als Künstler. Als Arzt gedemütigt, als Dichter den Göttern so nah, so fern ist ihm der Sturz aus Höhen in die Tiefen wohl bekannt.

Die Tochter Tantalos‘, Niobe, hatte zahlreiche Kinder. Diese wurden von Apoll und Artemis mit Pfeilen getötet, weil sich Niobe über die kinderarme Leto gestellt hatte. Nach dem Tod ihres Nachwuchses erstarrte Niobe zu Stein.¹¹³⁹ Ähnlich wie der hochmütige Ikarus, wurde auch sie gestraft. Doch nicht die Strafe interessiert den mitfühlenden Pameelen, sondern er denkt an die Schreie des Ikarus und an den Schmerz Niobes.

Die französischen Worte „Tout passe, tout casse, tout lasse“¹¹⁴⁰ [alles passiert, alles zerbricht, alles ermüdet] verweisen auf die Hilflosigkeit und den Fatalismus Pameelens, mit denen er seinem Schicksal und der ihn umgebenden Welt gegenübersteht. Kontrastiv wird sodann das Wort „Adonis“¹¹⁴¹ gesetzt. In

¹¹³⁶Ebd.: S. 78/79.

¹¹³⁷Ebd.: S. 78.

¹¹³⁸Ebd.: S. 79.

¹¹³⁹S. Souli: Griechische Mythologie, Athen 1995, S. 38.

¹¹⁴⁰G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25, hier: S. 79.

¹¹⁴¹Ebd.

der griechischen Mythologie ist er der schöne Jüngling und der getötete Geliebte Aphrodites. In der Ambivalenz von Schönheit und Tod folgt die poesievolle Umschreibung der blauen Anemone. Nach einer Evokation der Morgenröte als Hoffnungsträger bestellt Pameelen einen Cocktail, ein appetitanregendes Mischgetränk, welches die Stimmung hebt.

Pameelen: [...] Salü, mein Herr! Pameelen hebt die Stirn, der Pickeldoktor erhebt die dreckige unrasierte Götterstirn, dicht bis dahin, wo das Nichts das Alles ist: Komm du, der seine Ammen berauscht und die Hirten, wenn sie vespern, mit dem ungemischtem Trank, komm du, der durch die Berge rauscht, mit Efeu und Lorbeer dicht bekränzt, – Mänaden!¹¹⁴²

Dem Heben der „Götterstirn“¹¹⁴³ ist ein kompensatorisches Element bezüglich der Existenz als Arzt inne. Dennoch ist eine gewisse Hybris, sich als Mensch mit Göttern auf eine Ebene zu stellen, nicht zu übersehen. Die Selbstverherrlichung zum „Stundengott“¹¹⁴⁴ klang bereits in vorherigen Szenen an. Was bringt Pameelen den Göttern so nahe? Es ist die phantasievolle Poesie, die rauschhafte Verzückung, der Pameelen als Künstlertyp erliegt. Die Mänaden, die er anruft, sind die rasenden Begleiterinnen des Weingottes Dionysos.

Die Heraufbeschwörung der Götterwelt und der Anruf an die griechische Meergottheit Triton – „An meine Knie, süßer Triton“¹¹⁴⁵ – beenden das Drama mit den Worten: „Zwei Zahnreihen, starr und klaffend – Kiefer und Gegen-Kiefer, geliebte, stumme –“¹¹⁴⁶ Ein „starr[ender]“¹¹⁴⁷ und „klaffend“¹¹⁴⁸ geöffneter Mund, der zwei Zahnreihen entblößt, verweist auf Tod und Morbidität. Da die Welt in diesem Drama aus den Fugen geraten ist, bleibt nur die Beschwörung der Götterwelt zur Artikulation. „[S]tumm“¹¹⁴⁹ ist diese letztendlich, weil sie dem ‚modernen‘ Menschen keinen Ausweg aus dem Bewusstsein der Morbidität und des Sinnverlustes bietet.

Auch zu „Karandasch“¹¹⁵⁰ bildet die Irrationalität des Ersten Weltkrieges den Hintergrund. Während in „Etappe“¹¹⁵¹ eine vehemente Kritik an der

¹¹⁴²Ebd.

¹¹⁴³Ebd.

¹¹⁴⁴G. Benn: Song der Möbelpacker, sh. Anmerkung 1104, hier: S. 81.

¹¹⁴⁵G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25, hier: S. 80.

¹¹⁴⁶Ebd.

¹¹⁴⁷Ebd.

¹¹⁴⁸Ebd.

¹¹⁴⁹Ebd.

¹¹⁵⁰G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹¹⁵¹G. Benn: Etappe, sh. Anmerkung 5.

deutschen Militärregierung in Belgien und an der Kriegspropaganda geübt wird, veranschaulicht Benn in „Karandasch“¹¹⁵² eine der Begleiterscheinungen des Krieges: die Destruktion der Wirklichkeit, die sich in der Sprache widerspiegelt. Dies ist offensichtlich ein Phänomen, das sich bei vielen Intellektuellen und Philosophen findet.

„Der Krieg tauchte nicht nur die alten Instanzen von Vernunft und Freiheit, von Willen und Geschichte, von Persönlichkeit und Großgruppe in neues Licht, sondern führte auch zur Problematisierung der ‚Sprache‘. Dazu gab es gewiß seit Kant – vermehrt seit Nietzsche – auch innerphilosophische Motive, aber sie aktualisierten sich nun nach dem Lärm des Krieges, in dem die Sprache als Kommando, als nationale Rhetorik, als abgehobene Kriegspredigt, als totes Formular und als Propagandalüge erfahren worden war.“¹¹⁵³

Obwohl die Problematisierung der Sprache sicherlich in einem kausalen Verhältnis zum Ersten Weltkrieg steht, wird dieser in dem Drama weitgehend ausgeblendet. Allein in dem kurzen Dialog I.4. werden mangelnder Autonomie, zu Boden getretener Menschlichkeit und dem Verlust jeglicher Glaubensinhalte Ausdruck verliehen und in Analogie zur historischen Situation gesetzt. Einleitend wurde der Vergleich zu den Dadaisten in Zürich gezogen, die betont alogische Stammelgedichte, Geräuschkunstwerke [Bruitismus] sowie absurde Bild- und Sprachkonstruktionen als Widerspiegelung einer undurchschaubaren, widersinnigen Wirklichkeit geschaffen haben und in deutlicher Beziehung zum Ersten Weltkrieg gesehen werden. Inwieweit die dadaistischen Kunstwerke einer Interpretation zugänglich sind, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden. Zu „Karandasch“¹¹⁵⁴ ist zu bemerken, dass es trotz Wortneuschöpfungen und sinnentfremdeter Setzung von Namen und Begriffen ein dennoch weitgehend analysierbares Drama ist. Der – auch philosophische – Hintergrund ist mit dem des Dadaismus vergleichbar. So ist zu bemerken, dass „die sogenannten natürlichen, vernünftigen Prinzipien menschlichen Handelns – Vernunft, Subjekt, Persönlichkeit, freier Wille – als Konstruktionen und als Beschwichtigungsrede weg-analysiert werden [mußten]“.¹¹⁵⁵ Während dies in der Philosophie erkenntnistheoretisch geschieht, aktualisiert Benn in seinem Drama dergleichen Inhalte in szenisch-dialogischer Weise: die zertrümmerte Vernunft, die

¹¹⁵²G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹¹⁵³K. Flasch: Die geistige Mobilmachung, sh. Anmerkung 49, hier: S. 264.

¹¹⁵⁴G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹¹⁵⁵K. Flasch: Die geistige Mobilmachung, sh. Anmerkung 49, hier: S. 381.

ironischen Witzeleien Pameelens mit seinen Kollegen Renz und Plenz über das „Handlungsleitende Hauptwort“¹¹⁵⁶, sprich: das menschliche Subjekt, die zerrüttete Persönlichkeit dieser drei „neuen Typen“¹¹⁵⁷ und der Fatalismus Pameelens – im Gegensatz zum freien Willen – gegenüber seiner degradierten Existenz als „Pickeldoktor“¹¹⁵⁸. Benn selbst erklärt rückblickend:

„In Pameelen tritt die Frage nach der Wirklichkeit noch direkter auf, noch grausamer, noch bodenloser. Hier ist tatsächlich Zersetzung der Epoche. In diesem Hirn zerfällt etwas, was seit 400 Jahren als Ich galt und wahrhaft legitim für diesen Zeitraum den menschlichen Kosmos in vererbaren Formen durch die Geschlechter trug.“¹¹⁵⁹

Demnach steht Pameelen für die „Zersetzung der Epoche“¹¹⁶⁰ die sich mit einem Endzeitbewusstsein paart. Hierbei handelt es sich um kein vereinzeltes Phänomen. Die ‚décadence‘ war als Begriff in Frankreich seit dem 18. Jahrhundert für den Verfall des spätrömischen Reiches gebräuchlich und prägte zu Lebzeiten Benns auch die Haltung vieler Gebildeter, die „am Ende und Verfall einer Kulturepoche zu stehen“¹¹⁶¹ glaubten. Dergleichen Gedanken und Emotionen beschäftigen den Autor Benn auch noch 15 Jahre später, denn sein Geschichtspessimismus wird vor dem Hintergrund des beginnenden nationalsozialistischen Regimes kulminieren.

5.2.3. Nachkriegszeit

5.2.3.1. I Spuk –

Spuk. Alle Skalen
Toset die Seele bei Nacht
Griff und Kuß und die fahlen
Fratzen, wenn man erwacht.
Bruch, und ach deine Züge
Alle funkelnd von Flor
Maréchal Niel der Lüge
Never – o, nevermore.

Schutt. Alle Trümmer

¹¹⁵⁶G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25, hier: S. 64.

¹¹⁵⁷Ebd.: S. 66.

¹¹⁵⁸Ebd.: S. 78.

¹¹⁵⁹G. Benn: Lebensweg eines Intellektualisten, sh. Anmerkung 392, hier: S. 171.

¹¹⁶⁰Ebd.

¹¹⁶¹K.E. Born: Von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg, sh. Anmerkung 46, hier: S. 59.

Liegen morgens so bloß,
 Wahr ist immer nur eines:
 Du und das Grenzenlos.
 Trinke und alle Schatten
 Hängen die Lippe ins Glas,
 Fütterst du dein Ermatten –
 Laß –!

Schamloses Schaumgeboren,
 Akropolen und Graal,
 Tempel, dämmernde Foren
 Katadyomenal.
 Fiebernde Galoppade
 Spuk, alle Skalen tief
 Schluchzend Hyper-malade
 Letzte Pronom jactif.

Komm, die Lettern verzogen
 Hinter Gitter gebannt
 Himmelleer, schütternde Wogen
 Alles, Züge und Hand.
 Fall: verwehende Märe
 Wandel: lächelt euch zu –
 Alles: Sonne und Sphäre
 Pole und Astren: du.

Komm, und drängt sich mit Brüsten,
 Eutern zu tête à tête
 Letztes Lebensgelüsten
 Laß, es ist schon zu spät.
 Komm, alle Skalen tosen
 Spuk, Entformungsgefühl –
 Komm, es fallen wie Rosen
 Götter und Götter-Spiel.

Das Gedicht „Spuk“¹¹⁶² (1922) zählt zu dem Zyklus „Schutt“¹¹⁶³ und indiziert die dritte Phase in Benns lyrischem Schaffen nach der frühen Lyrik und der expressionistischen Periode. Die sechs Strophen à acht Zeilen, weitgehend im Kreuzreim verfasst, thematisieren auf den ersten Blick ein Liebesmotiv in den Trümmern der Nachkriegszeit.

Wenn Hugh Ridley in seiner Interpretation zu „‘Schutt‘ – Müllplatz oder Wortrecycling“¹¹⁶⁴ auf die Schwierigkeit der Rezeption dieses Zyklus verweist

¹¹⁶²G. Benn: Spuk -, sh. Anmerkung 26.

¹¹⁶³G. Benn: Schutt, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Gedichte, Frankfurt/M. 1982, S. 140-145.

¹¹⁶⁴H. Ridley: Schutt, sh. Anmerkung 99.

und Benns „provozierende Form der Hermetik“¹¹⁶⁵ herausstreicht, soll dennoch hiermit eine Analyse des Gedichts „Spuk“¹¹⁶⁶ versucht werden.

In der ersten Strophe ist der Rezipient, einleitend durch die Interpunktion – dem Punkt nach der betonten Silbe: „Spuk“ – aufgefordert, eine Welt der Gespenster vor seinen Augen entstehen zu lassen. Der folgende Satz erläutert den Albtraum des lyrischen Ich des Nachts, wenn „Alle Skalen / Toset die Seele“. Im Schlaf ist die „Seele“ nicht kontrolliert von der bewussten Instanz des Verstandes, sondern sie wird von „Skalen [ge]toset“ oder aber sie „[t]oset [in] [a]lle[n] Skalen“, was die tiefe Erlebnisfähigkeit im (Alb)traum zum Ausdruck bringt. Erwachend durch die Berührung „Griff und Kuss“, die „fahlen / Fratzen“ des Traumes noch vor Augen, kommt es mit dem Erwachen zum „Bruch“. Die Tageswirklichkeit beginnt offensichtlich mit der Erinnerung an die Gesichtszüge der Geliebten – „und ach deine Züge“ – welche von „Flor“, dem feinen Gewebe aus Seide, Wolle und Baumwolle nicht verschleiert sind, sondern „funkelnd“. Die Schönheit dieser Erinnerung wird sodann getrübt durch die gelbe Rose der Täuschung und Vergänglichkeit¹¹⁶⁷ „Maréchal Niel der Lüge“. Wird die Bedeutung der gelben Rose mit der Geliebten gleichgestellt, so ist das abschließende: „Never – o, nevermore“ mit dem Vorsatz des lyrischen Ich zu erklären, die Geliebte vor Täuschung zu bewahren.

Während die erste Strophe in der Ambivalenz von Traum und Erwachen, Phantasie und Realität befangen bleibt, wird in der zweiten Strophe die Wirklichkeit der Nachkriegszeit zugunsten der Wahrheit einer „[g]renzenlos[en]“ Liebe beiseite geschoben – „Wahr ist immer nur eines: / Du und das Grenzenlos“. Zuvor gibt einleitend die betonte Silbe „Schutt“ dem Leser Raum, sich die „Trümmer“ nach dem Ersten Weltkrieg vorzustellen. Nach der Mittelachse der Strophe steht der Absolutheitsanspruch der Liebe des lyrischen Ich im Kontrast zu dem „Ermatten“ der Geliebten, welcher der Imperativ „Laß“ verbietet, ein nicht Wohltat spendendes Getränk zu sich zu nehmen.

¹¹⁶⁵Ebd.: S. 81.

¹¹⁶⁶G. Benn: Spuk-, sh. Anmerkung 26.

¹¹⁶⁷Vgl. H. Ridley: Schutt, sh. Anmerkung 99, hier: S. 84.

Das Liebesmotiv zu Beginn der dritten Strophe wird durch die Anspielung auf Aphrodite, die „[s]chaumgeboren[e]“, griechische Göttin der sinnlichen Liebe, Schönheit und Verführung aufgegriffen. Mit ihr wird der Glanz vergangener griechischer Kultur, den „Akropolen“ [Pl. v. Akropolis; Stadtburgen besonders in Athen] in der griechischen Klassik des 5. Jahrhunderts vor Christus evoziert. Der „Gaal“ ist als mystischer Gegenstand ein kulturtragendes Element in der Dichtung des Mittelalters; über die Gralsagen entstanden ritterliche Romane in Frankreich und später in Deutschland. „Akropolen und Gaal“ sind die Kennzeichen vergangener in diesem Falle altgriechischer und mittelalterlicher Kultur. Die „dämmernde Foren“ [Pl. v. Forum: Markt- und Gerichtsplatz] stehen für das alte Rom. Die Pracht der Vergangenheit untermalt akustisch das Wort „Katadyomenal“ und zugleich bezeichnet es deren Niedergang, denn es bedeutet im Griechischen ‚fallend‘.¹¹⁶⁸ Diesbezüglich sei angemerkt, dass Benn mit Goethe den Beginn der Neuzeit indiziert sah und mit diesem den abendländischen Untergang eingeleitet meinte.

Das Motiv des kulturellen Verfalls setzt sich in den folgenden vier Versen in der Gegenwart 1922 fort: „Fiebernde Gallopade“ verweist auf eine von Nervosität getragene Hektik. Wiederum wird der „Spuk“ evoziert, doch diesmal nicht als Altraum der Nacht, sondern des Tages. Die Wortkombination „Hyper-malade“ [hyper (griech): übermäßig; malade (franz): krank] lässt auf einen überspannten Krankheitszustand schließen. Dieser kann allgemein auf die gesellschaftliche und kulturelle Situation der Nachkriegsjahre bezogen werden, in welche auch die „[e]rmatte[te]“ Gesundheit der Geliebten eingebunden ist. Als „[l]etzte[s] Pronom[en]“ bietet Benn den Neologismus „jactif“ an. Hugh Ridley verweist auf die Ableitung von Ejakulation,¹¹⁶⁹ welche verschiedene Deutungsmöglichkeiten zulässt. Als Samenerguß kann es die Sehnsucht nach geschlechtlicher Vereinigung mit der Geliebten andeuten. Diese kann sowohl eine kompensatorische Funktion übernehmen als auch eine ironische Bemerkung zur Überbewertung der Sexualität beinhalten. Zugleich bietet sich als Assoziation zu „jactif“ das lateinische Verbum *iacere* [alea iacta est – der Würfel ist gefallen] an. Somit wird dem Geschichtspessimismus – als

¹¹⁶⁸Vgl. Ebd.

¹¹⁶⁹Vgl. Ebd.

Niedergang vergangener Kulturen sowie als Albtraum der Gegenwart – Ausdruck verliehen.

Nachdem in der dritten Strophe eine kulturelle Untergangstimmung evoziert wurde, artikuliert die folgende die Hoffnung auf eine Wende. Hier wird keine gesellschaftsrelevante Perspektive im Wiederaufbau der Nachkriegszeit geboten, sondern die (persönliche) Erlösung sowohl in der Liebe als auch im Kunstschaffen gesucht.

Die Verse „die Lettern verzogen / Hinter Gitter gebannt“ beziehen sich auf den produktiven Schaffensakt des Dichtens. Die „Lettern“ [Druckbuchstaben] sind – wenn der Rezipient an Neologismen wie „jactif“ denkt – tatsächlich „verzogen“ und in der Reimbindung der Worte liegt eine Bändigung. Die Wortkombination „Himmelleer“ verweist darauf, dass die (Dicht)kunst nicht in ein metaphysisches Weltbild eingebunden sein muss. Für die Schwierigkeit eines Kunstschaffens, welches Gott negiert aber an eine geistige Instanz glaubt, stehen emblematisch die rüttelnden, stoßenden „schütternde[n] Wogen“. Doch die Anstrengung des Dichters lohnt sich, denn er erfasst „Alles, Züge und Hand“. Der Glaube an den abendländischen Untergang – „Fall: verwehende Märe“ [Märchen, Sage] – ist als Endzeitstimmung zu deuten, doch: Im Niedergang kündigt sich ein Neuanfang an: „Wandel: lächelt euch zu –“ Die abschließenden Verse konzentrieren sich auf das Liebesmotiv, welches die allgemeinen Verfallssymptome überwindet. Sonne, Weltall und Himmelskörper als Makrokosmos drängen sich zum „du“, der Geliebten.

Trotz der Kraft der Liebe wird in der anschließenden, letzten Strophe der Geschlechtsakt – „Eutern zu tête à tête“ – als eine Möglichkeit der Überwindung des Verfalls mit den Worten: „Laß, es ist schon zu spät“ zunichte gemacht. Stattdessen fordert das lyrische Ich die Geliebte auf, sich gemeinsam dem allgemeinen Niedergang zu stellen. Den Niedergang charakterisiert sowohl die Nachkriegstrümmerlandschaft als auch das „Entformungsgefühl“ als innere Erfahrung einer rauschhaft dionysischen Entgrenzung. Im Erleben des Schreckens sieht das lyrische Ich die unabdingbare Notwendigkeit für die Kunst. Die Welt der Poesie – „Götter und Götter-Spiel“ – wird im Untergang geboren. Zu diesem Kunsterlebnis lädt das lyrische Ich die Geliebte ein.

Das Gedicht changiert zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen, der inneren und der äußeren. Letztere konstituieren Trümmer, Inflation und die

„restaurative Aufwärmung abendländischer Kulturwerte“¹¹⁷⁰ der Nachkriegsjahre, welche als „Spuk“ real sind, aber auch zu nächtlichen Albträumen führen. In der Bejahung der äußeren und inneren Notsituation sieht das lyrische Ich die Kunst geboren und die (platonische) Liebe überleben.¹¹⁷¹

5.3. Zwischenfazit IV

5.3.1. Vorkriegszeit

Sowohl Benn als auch Beckmann orientieren sich in den Anfängen ihres Schaffens an Vorbildern. Im Falle des Schriftstellers ist die Rezeption des jungen Rilke und anderer nachweisbar. Bei dem Maler ist bezüglich des Gemäldes „Junge Männer am Meer“ eine Prägung durch die Weimarer Kunstschule und durch die ‚Lebensreform‘ zu belegen. „Auferstehung“ I erinnert an „Das große jüngste Gericht“ von Rubens.

Eigenständige Ansätze und künstlerische Innovation sind sowohl in Bennis „Gefilde der Unseligen“¹¹⁷² sowie in Beckmanns „Junge Männer am Meer“ noch stark zurückgenommen. Sie sind in eine traditionelle Thematik der schlichten, ursprünglichen Naturmetaphorik (Benn) und der Aktfiguren in freier Natur (Beckmann) eingebunden. Beide weisen noch latent impressionistische Gestaltungselemente auf.

Benn schreibt in „Gefilde der Unseligen“¹¹⁷³ eine weiche und sentimentale Form der Lyrik, die ein isoliertes lyrisches Ich thematisiert, das sich nach rauschhafter Entgrenzung sehnt und dabei die soziale Komponente stark betont. Ein vergleichbares Postulat ist in Beckmanns Gemälde „Junge Männer am Meer“ zu finden, das als Ausdruck einer relativierten Freiheit in unbekümmerter Nacktheit monumentale Aktfiguren darstellt. Die tendenziell

¹¹⁷⁰B. Hillebrand: Zur Lyrik Gottfried Benns, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Gedichte, Frankfurt/M. 1982, S. 650.

¹¹⁷¹Interpretationen, die hinter diesem Gedicht das Echo von Benns Verhältnis zu Gertrud Zenses [F. Bridgham: Gottfried Benn's: „Schutt“, sh. Anmerkung 101] vernehmen bzw. das im Gedicht angesprochene „Du“ als reflexiv auslegen [A. Reiningger: Regressive Sehnsucht und ihre sprachliche Manipulation, sh. Anmerkung 102] werden nicht berücksichtigt, weil sie für diese Analyse irrelevant sind.

¹¹⁷²G. Benn: Gefilde der Unseligen, sh. Anmerkung 22.

¹¹⁷³Ebd.

sich auflösende Oberflächenstruktur verweist hierbei auf das dionysische Element im Gegensatz zu den versammelten, verhaltenen Posen der Akte.

Bei beiden Künstlern steht eine Lebensferne hinter dem frühen Oeuvre, welche, wie Walter Sokel bezüglich des literarischen Expressionismus untersucht hat, symptomatisch für eine ganze Generation ist.¹¹⁷⁴

Sowohl Benns Gedicht „Schöne Jugend“¹¹⁷⁵ als auch Beckmanns Gemälde „Szene aus dem Untergang von Messina“ sind in ihrer Themenwahl und in ihrem künstlerischen Duktus der Realität verpflichtet. In „Szene aus dem Untergang von Messina“ hat Beckmann ein seinerzeit aktuelles Katastrophenthema in ein Bild umgesetzt. Benn schöpft aus den Erfahrungen bei der Autopsie. Die figürliche Darstellung Beckmanns ist ebenso wirklichkeitsnah wie – bei kleinen dichterischen Freiheiten – Benns deskriptive Beschreibung der Entdeckung des Rattennestes in einer Mädchenleiche.

Während der Totentanz der Ratten auf die Ambivalenz von Dekadenz und Verwesung des Deutschen Reiches in der Vorkriegszeit verweist, entspringt Beckmanns „Szene aus dem Untergang von Messina“ noch einer dionysischen Verherrlichung des Kampfes. Diese ist weniger in Bezug zu der deutschen Selbstüberschätzung zu setzen, als dass sie auf eine Inspiration durch Nietzsche verweist.

Beide Künstler artikulieren einen ideengeschichtlichen Wandel im Verhältnis zur christlichen Religion. In „Auferstehung“ I ist die helle Lichterscheinung als Ausdruck des Geistigen sowohl von der christlichen Ikonographie inspiriert als auch eventuell von Nietzsches Sonnengleichnis. Benn hat – wie Dyck anschaulich analysiert – in dem Gedicht „Requiem“ die metaphorische Geburt einer Leiche bei der Autopsie mit der ironischen Evokation des Heiligen Geistes gleichgestellt. Die persönliche Auseinandersetzung mit dem Glauben ist im Falle Beckmanns von seiner Schwiegermutter Frau Tube initiiert. Benn ist geprägt von seinem protestantischen Elternhaus. Die zwiespältige Haltung Beckmanns und die ablehnende Einstellung Benns zur christlichen Religion kann als bezeichnend für viele Künstler und Intellektuelle der Vorkriegszeit gesehen werden.

¹¹⁷⁴Vgl. W. H. Sokel: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1970, S. 107.

¹¹⁷⁵G. Benn: Schöne Jugend, sh. Anmerkung 23.

5.3.2. Während des Ersten Weltkrieges

Sowohl bei Beckmanns „Auferstehung“ II als auch bei Benns „Die Eroberung“¹¹⁷⁶ korrelieren persönliche Erfahrungen mit der Zeitgeschichte. Bei beiden Künstlern kommt in direkter oder indirekter Weise das Leiden an der Irrationalität des Ersten Weltkrieges zum Ausdruck.

Als Beckmann 1916-18 die „Auferstehung“ II malte, war er bereits zur Rehabilitation in Frankfurt am Main. Seine anfängliche ‚Faszination des Grauens‘, die ihn zu Beginn dem Ersten Weltkrieg aufgeschlossen gegenüberstehen ließ, war Ernüchterung gewichen. Da der Maler während des Krieges das Neue Testament las, belegt „Auferstehung“ II seine Inspiration durch die Matthäus-Passion. Von religiösen Gefühlen motiviert, stellt das Gemälde eine apokalyptische Vision in einer Trümmerlandschaft dar. Metaphysische Verunsicherungen und Fragen aufgrund der Kriegserlebnisse werden in dem Gemälde zum Ausdruck gebracht. Zugleich wird hier von Beckmann der Nietzscheanische Gedanke realisiert, dass der Künstler selbst – respektive die Form – an die Stelle von Gott und Erlösung zu setzen ist.

„Auferstehung“ II ist ein Zeitdokument, das Beckmanns eigenen physischen und psychischen Zusammenbruch spiegelt, der als symptomatisch für die Leiderfahrung vieler im Ersten Weltkrieg zu sehen ist.

Benns „Die Eroberung“¹¹⁷⁷ trägt ebenfalls autobiografische Züge, denn Benns Leben am Rande Brüssels während des Krieges bildet den Hintergrund zu der Erzählung. Einige Jahre zuvor hatte Benn sich mit dem Phänomen der Ichentfremdung auseinandergesetzt, da es ihm unmöglich war, den Beruf als Psychiater auszuüben. In „Die Eroberung“¹¹⁷⁸ wird der Problematik einer diskontinuierlichen Psyche Ausdruck verliehen. Zugleich ist die Erzählung ein historisch zu situierendes Werk, welches das Gefühl von Isolation und Fremdheit der Besatzungsmacht in Brüssel umreißt. Der Eroberungsgeist des preußischen Soldatenstaates wird psychologisch unterwandert und einem sensiblen Künstlertyp – wie der Hauptfigur Rönne – Raum gegeben. Im

¹¹⁷⁶G. Benn: Die Eroberung, sh. Anmerkung 24.

¹¹⁷⁷Ebd.

¹¹⁷⁸Ebd.

Gegensatz zu der Kriegsbegeisterung vieler Deutscher 1914/15 bildet Rönne den schicksalsergebenen, passiven Gegenpol.

Zugleich verfolgen sowohl Benn als auch Beckmann in diesen zwei Werken einen hohen künstlerischen Anspruch: Während Benn – wie Carl Einstein – auf intellektueller Ebene die Sprache aus ihrer denotativen Bedeutung herauslösen will, um „die Eigenfunktion des sprachlichen Kunstwerks gegen eine automatische Zweckdienlichkeit hervor[zu]h[e]ben“,¹¹⁷⁹ möchte Beckmann die Kriegserlebnisse als Dokument der Zeitlosigkeit in die Kunst transformieren.

In der episodenhaften Zerrissenheit der Darstellung und in der Überzeichnung der Figuren in spätgotischer Drastik zeigt Beckmann ein vom Krieg zutiefst zerrüttetes Weltbild („Auferstehung“ II). In ähnlicher Weise spiegelt das experimentelle Drama „Karandasch“¹¹⁸⁰ die Zerstörung der Realität und den Versuch einer Destruktion der Sprache und ihres Sinngehalts wider.

Beckmanns auferstehende Tote sind groteske und erbärmliche Gestalten. In gleicher Weise kann auch Benns Hauptfigur Pameelen – trotz Selbstverherrlichung zum gottlosen „Stundengott“¹¹⁸¹ – charakterisiert werden. In „Karandasch“¹¹⁸² werden vielfältige Aspekte der Realitätserfahrung 1917 aufgegriffen wie der zerstörte Subjektbegriff, die Erfahrung mangelnder Autonomie, die zu Boden getretene Menschlichkeit, der Verlust jeglicher Glaubensinhalte, der Fatalismus etc.

Eine entscheidende Divergenz zwischen „Auferstehung“ II und „Karandasch“¹¹⁸³ liegt allerdings darin, dass Beckmann in existentieller Form die Frage nach der christlichen Religion stellt, während Benn die Metaphysik nur in Form der weitgehend griechischen Mythologie als Ausdruck eines längst vergangenen und überholten Weltbildes zulässt, das in der ‚Moderne‘ keinen Ausweg bietet.

¹¹⁷⁹R. Rumold: Gottfried Benn und der Expressionismus, sh. Anmerkung 370, hier: S. 32.

¹¹⁸⁰G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹¹⁸¹G. Benn: Song der Möbelpacker, sh. Anmerkung 1104, S. 81.

¹¹⁸²G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹¹⁸³Ebd.

5.3.3. Nachkriegszeit

Beckmanns Nachkriegsgemälde „Die Nacht“, „Der Traum“ und „Karneval: Der Künstler und seine Frau“ lassen sich als Teilaspekte jeweils in Bezug zu Benns vielschichtigem Gedicht „Spuk-“¹¹⁸⁴ setzen.

In Beckmanns Werk „Die Nacht“ ist die vitale Kraft der Vorkriegszeit in Grausamkeit und Folter umgeschlagen. Auch Benns Gedicht „Spuk-“¹¹⁸⁵ trägt die alpträumhaften Züge der Trümmerlandschaft der Nachkriegszeit.

In „Der Traum“ zeichnet Beckmann einen unabänderlichen, resignativen Zustand, der mit den Nachkriegswirren und der Inflation zu Beginn der 20er Jahre korrespondiert. Trotz desselben Zeitbezugs offeriert Benn in „Spuk-“¹¹⁸⁶ die Möglichkeit einer persönlichen Erlösung aus der allgemeinen Leiderfahrung, die das lyrische Ich im Kunstschaffen und in der Liebe findet. In der Bejahung der äußeren Notsituation und dem inneren „Entformungsgefühl“¹¹⁸⁷ als Erfahrung rauschhafter Entgrenzung sieht es die Kunst geboren.

Benns Laudatio auf die Kraft der Liebe, die schwierige Zeiten überstehen kann, realisiert sich bei Beckmann in der Mitte der 20er Jahre durch die Bekanntschaft mit Mathilde Kaulbach, welche das Gemälde „Karneval: Der Künstler und seine Frau“ dokumentiert.

Bei diesem Bild handelt es sich um einen distinguierten Ausdruck der harmonischen Beziehung zwischen „Quappi“ und Beckmann. Zugleich liegt dem Gemälde – wie aus den Briefen des Künstlers hervorgeht – eine neu gewonnene, weltanschauliche Position zugrunde, die sich an Schopenhauer orientiert.

¹¹⁸⁴G. Benn: Spuk-, sh. Anmerkung 26.

¹¹⁸⁵Ebd.

¹¹⁸⁶Ebd.

¹¹⁸⁷Ebd.: S. 141.

6. *Die Haltung zum beginnenden Nationalsozialismus*

6.1. **Max Beckmann**

Im Juli des Jahres 1937 hielt Hitler die Eröffnungsrede zur Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“, die der Brandmarkung verschiedener moderner Künstler diente und bei der auch Beckmann mit mehreren Gemälden und graphischen Blättern figurierte. Am darauf folgenden Tag emigrierte der Künstler nach Amsterdam. Aufgrund der Invasion der Deutschen in die Niederlande 1940 vernichtete Beckmann die von 1925 bis 1940 geführten Tagebücher. Da diese Dokumente verbrannt sind, basiert die Untersuchung der Haltung Beckmanns zum Nationalsozialismus nur auf Äußerungen von Zeitgenossen sowie auf seiner schriftlichen Korrespondenz. In der Zeitspanne 1925-37 liegen in edierter Fassung Briefe des Künstlers an ca. 30 Adressaten, zu denen seine zweite Frau Mathilde Beckmann, Freunde, Bekannte und Verleger zählten, vor.¹¹⁸⁸

Der größte Teil der Briefe ist persönlicher oder geschäftlicher Natur. Auffallend wenig und häufig nur in Nebensätzen äußerte sich Beckmann zum politischen Tagesgeschehen. Eine Deutung dieser Tatsache wäre rein spekulativ.

6.1.1. **Umzug von Frankfurt nach Berlin: Zu den Ereignissen um 1933**

Die Stabilisierungsphase der Weimarer Republik währte von 1924 bis 1929 und endete, als der Aufstieg der NSDAP zur Massenpartei begann. Diese markierte mit der Reichstagswahl vom 14.9.1930, bei der die Mandatswahl emporschnellte, den politischen Durchbruch auf Reichsebene. Die NSDAP profilierte sich mit Angriffen auf das ‚System von Weimar‘, hasserfüllter Polemik gegen die ‚Erfüllungspolitik‘ gegenüber den Siegermächten des Ersten Weltkrieges und rechtsradikalen Parolen. Sie verhehlte als völkisch-antisemitische Partei weder ihren extremen Nationalismus noch ihre

¹¹⁸⁸Vgl. K. Gallwitz u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe. Bd. II: 1925-1937, München 1984.

Differenzierung zwischen Ariern und Juden, die dem Großteil der Bevölkerung geläufig war, als Hitler am 30.1.1933 zum Reichskanzler gewählt wurde.¹¹⁸⁹

Schon drei Jahre vor der Ernennung begannen die ersten Anfechtungen der Nationalsozialisten gegenüber Beckmann. Dieser rechtfertigte sich in einem Brief an den Galeristen Günther Franke, datiert am 23.10.1930, ein „deutscher Maler“¹¹⁹⁰ zu sein.

„Vergessen Sie nicht wenn Sie dazu Gelegenheit haben, den Nazis beizubringen dass ich ein deutscher Maler bin. Mittwoch stand im Völkischen Beobachter bereits ein Angriff gegen mich. Vergessen Sie das nicht. – Es kann einmal wichtig werden. Vielleicht inscenieren [sic] Sie Eckstein od. Hausenstein einmal dagegen.“¹¹⁹¹

Die Einbindung dieser Äußerung – Beckmann spricht in diesem Brief ansonsten von geschäftlichen Abhandlungen, Verträgen, Kostendeckung, einer Bilderliste für Amerika – zeigt, dass er dem Deutschtum der Nationalsozialisten zwar nicht allererste Priorität einräumen wollte, ihre Bedeutung allerdings auch nicht verkannte. Die Bemerkung, ein „deutscher“¹¹⁹² Künstler zu sein, ist nicht als eine den Nationalsozialismus befürwortende ideologische Aussage aufzufassen, sondern als erste Reaktion auf die beginnenden Anfeindungen zu werten.

Beckmann hatte eine starke Affinität zu Frankreich, im Besonderen zu Paris, wo er von 1929-32 die Wintermonate verbrachte, bis er seine dortige Wohnung aus finanziellen Gründen, die mit der Weltwirtschaftskrise einhergingen, aufgeben musste. Seine Erfolge bei der Pariser Ausstellung in der Galerie de la Renaissance und seine Auswahl für die Biennale in Venedig, beides im Jahr 1931, lösten nationalsozialistische Attacken in Deutschland gegen ihn aus.¹¹⁹³

Beckmann war zu dieser Zeit schon viele Jahre als Künstler etabliert und anerkannt. Seine Werke wurden in verschiedenen Metropolen Europas und den USA ausgestellt. Im Jahr 1932 richtete die Berliner Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzenpalais eigens einen Beckmann-Saal ein, der aufgrund der politischen Situation jedoch ein Jahr später wieder geschlossen wurde.

Seit 1925 hatte Beckmann eine Lehrtätigkeit an der Städelschule in Frankfurt

¹¹⁸⁹Vgl. P. Longerich: Deutschland 1918-1933, sh. Anmerkung 46, hier: S. 267-273.

¹¹⁹⁰M. Beckmann: Brief an G. Franke v. 23.10.1930, in: K. Gallwitz u.a. (Hrsg): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 1188, hier: S. 178.

¹¹⁹¹Ebd.

¹¹⁹²Ebd.

¹¹⁹³Vgl. R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 198.

inne – zunächst leitete er das Meisteratelier der Kunstgewerbeschule, vier Jahre später wurde er Professor der Kunstschule – und gehörte somit zu ihren Protagonisten. Obwohl die Städelschule in ihrer künstlerischen Orientierung nicht so explizit modern ausgerichtet war wie das Bauhaus, geriet sie schon in den politischen Anfängen unter nationalsozialistischen Beschuß.¹¹⁹⁴ Die Entlassung Beckmanns, Willi Baumeisters, Richard Scheibes, Jakob Nussbaums und anderer, die eine Lehrtätigkeit an der Städelschule innehatten, wurde kurzfristig beim Magistrat eingereicht. Auch der Leiter, Fritz Wichert, musste sein Amt niederlegen. Beckmann ging – er wurde schnell zur Zielscheibe der Anfeindungen – im Januar 1933 nach Berlin, um dort zunächst in der Anonymität der Großstadt unterzutauchen. Auffallend ist die Parallelität der persönlichen Ereignisse im Leben Beckmanns mit den politischen Begebenheiten. Es war kein Zufall, dass im Monat der Wahl Hitlers zum Reichskanzler (Januar 1933) entscheidende Modifikationen – wie der Umzug nach Berlin – in Beckmanns Leben eintraten. Mitte April erfolgte seine Entlassung aus der Städelschule als ‚entarteter Künstler‘. Beckmann figurierte noch im selben Jahr mit einigen Bildern auf verschiedenen nationalsozialistisch organisierten Schandausstellungen wie zum Beispiel „Novembergeist – Kunst im Dienste der Zersetzung“ in Stuttgart.

In der Graf-Spee-Straße in Berlin untergekommen, beruhigte sich die Situation für Beckmann zunächst. Zu seinem fünfzigsten Geburtstag fanden sich in Zeitungen und Zeitschriften keinerlei Hinweise; das Datum wurde schlichtweg übergangen. Nur in der Neuen Leipziger Zeitung erschien ein Artikel des Kunsthistorikers Erhard Göpel.¹¹⁹⁵ Doch dann lenkte ein für Beckmann unvorhersehbares Ereignis das Augenmerk der Öffentlichkeit auf ihn.

„Mrs. John D. Rockefeller Jr. schenkte sein [Beckmanns – Einfügung C.K.] *Familienbild* von 1920 dem Museum of Modern Art. Die Zeitschrift *Time* schilderte den Fall: ‚... eine Familie grotesker, klotzköpfiger Deutscher ...‘ Die Naziverständigen wurden plötzlich wütend: ‚Hält Mrs. Rockefeller uns für solche Dummköpfe, wie das Bild sie darstellt, oder hält sie die New Yorker für solche Dummköpfe, dass sie dieses Bild als ein Eckchen Deutschland zur Schau stellt?‘“¹¹⁹⁶

Die Konsequenzen dieses Vorfalls waren für Beckmann gravierend; seine Lebensumstände verschlechterten sich zusehends.

¹¹⁹⁴Vgl. E. Göpel: Max Beckmann, sh. Anmerkung 41, hier: S. 22/23.

¹¹⁹⁵Vgl. H.M.v. Erffa (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 937, hier: S. 23.

6.1.1.1. Auswirkungen auf das Kunstschaffen Max Beckmanns

Während Beckmann sehr wohl zu einem früheren Zeitpunkt, wie zum Beispiel der Graphikzyklus „Berliner Reisen“ von 1922 zeigt, ein genauer Beobachter gesellschaftlicher Zustände war, offenbart sich in der hier behandelten Zeitspanne ein politisch-gesellschaftlicher Bezug seiner Kunst lediglich implizit.¹¹⁹⁷ Doch es bestand eine deutliche Interdependenz zwischen äußeren Umständen und innerer Disposition. So trifft die Haltung der ‚inneren Emigration‘ auf Beckmann zu. Jener Begriff wurde nicht von ihm geprägt, sondern von dem Schriftsteller Thomas Mann, der zum damaligen Zeitpunkt selbst in die Schweiz geflüchtet war. Die sogenannten ‚inneren Emigranten‘ verweilten, ohne mit dem nationalsozialistischen Regime konform zu gehen, in Deutschland. Anstatt ihre Haltung nach außen hin offenzulegen, zogen sie sich in das Artefakt ihres Innenlebens zurück – ein Verhaltensmuster, für das es die unterschiedlichsten Gründe gab. Letztlich sind bei Beckmann tatsächliche Ausweichmanöver zu verzeichnen – zunächst sein Wohnungswechsel von Frankfurt nach Berlin und vier Jahre später seine Emigration nach Amsterdam. Doch auch in den Niederlanden blieb die permanente Bedrohung durch die Nationalsozialisten bestehen. Die Haltung, die Beckmann ihnen gegenüber einnahm, ist folgendermaßen zu charakterisieren:

„Er kann sich sein Künstlertum nur mehr bestätigen in dem Feindbild, das die Nazis von ihm entwerfen, und das war immerhin auch eine Realität, wenn sie ihm auch nur den Rückzug nach innen ließ.“¹¹⁹⁸

Mit dem „Rückzug nach innen“¹¹⁹⁹ war bei Beckmann eine deutlich steigende Produktivität verbunden. Zwischen den Jahren 1937-47 entstanden in Amsterdam „280 Ölbilder, ein Drittel seines gesamten malerischen Oeuvres“.¹²⁰⁰ Und auch schon ein Jahrzehnt zuvor, in der hier behandelten Zeitspanne, konzentrierte sich Beckmann auf das Kunstschaffen.

„Ich bemühe mich durch intensivste Arbeit über den talentlosen Irrsinn der Zeit hinwegzukommen. – So lächerlich gleichgültig wird einem auf Dauer dieses ganze politische Gangstertum und man befindet sich am wohlsten auf der Insel

¹¹⁹⁶S. Lackner: Max Beckmann, Köln 1979, S. 23.

¹¹⁹⁷Zur Kunst Beckmanns im beginnenden Nationalsozialismus, sh. Kap. 8.1., S. 271-293.

¹¹⁹⁸H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 47.

¹¹⁹⁹Ebd.

¹²⁰⁰R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 132.

seiner Seele.“¹²⁰¹

So erkannte Beckmann die Grundzüge der nationalsozialistischen Kulturpolitik, welche die Eliminierung des jüdischen Einflusses, die Bekämpfung der ‚entarteten‘ Kunst, die Förderung der Blut- und Bodenideologie implizierte, als „talentlosen Irrsinn“.¹²⁰² Doch muss sich diese Äußerung nicht allein auf kulturelle Restriktionen beziehen, sondern vielmehr kann „das ganze politische Gangstertum“¹²⁰³ gemeint sein. Ein Moment der Resignation und Passivität gegenüber den gegebenen Umständen schwingt in der Gleichgültigkeit Beckmanns mit, die einen Rückzug auf die „Insel seiner Seele“¹²⁰⁴ zur Folge hatte.

6.1.1.2. Auswirkungen auf die wirtschaftliche Situation Max Beckmanns

Als bekannter Künstler stand Beckmann im regen und permanenten Kontakt mit verschiedenen Galeristen wie zum Beispiel mit dem bereits erwähnten Franke und Israel Ber Neumann. Franke übernahm die Leitung der Münchner Filiale Neumanns, nachdem dieser 1923 nach New York gegangen war. Franke war überdies auch der Kunsthändler, der in München die erste Beckmann-Ausstellung in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg organisierte. Zwischen Beckmann und Neumann, mit dem der Maler seit 1912 Kontakt pflegte, entstand am 22.8.1930 ein neuer Alleinverkaufsvertrag. Neumann verpflichtete sich, „gegen Zahlung von je 20000-Mark für die Jahre 1930/31 31/32, und für die Jahre 1932/33-1936/37 je 30000-M den Gesamtvertrieb d. Werke M. Beckma[n]ns zu übernehmen“.¹²⁰⁵

Beckmann, auf finanzielle Sicherheit angewiesen, versuchte in den darauf folgenden Monaten, die Aufrechterhaltung der Verträge durchzusetzen. Diese gestaltete sich schwierig, wie aus einem Brief an Franke vom 19.2.1932 zu entnehmen ist:

„Die Forderung wegen Simolin ist einfach tragisch komisch wenn Sie berech-

¹²⁰¹M. Beckmann: Brief an R. Piper v. 15.2.1932, in: K. Gallwitz u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 1188, hier: S. 212.

¹²⁰²Ebd.

¹²⁰³Ebd.

¹²⁰⁴Ebd.

¹²⁰⁵M. Beckmann: Brief an I.B. Neumann v. 22.8.1930, Ebd.: S. 170.

nen, dass I.B. Neumann mir seit Sept. cirka 6000 M schuldet, oder vielmehr einen Vertrag der über 100 000 M auf 5 Jahre läuft einfach gestrichen hat.“¹²⁰⁶

Beckmann war sich bewusst, dass die Probleme mit dem Kunsthandel allgemein auf dem „Elend der Zeit“¹²⁰⁷ basierten. Es sei betont, dass Neumann (als Jude) und Franke dem nationalsozialistischen Regime ablehnend gegenüberstanden. Besonders Letzterer unterstützte Beckmann noch während des Zweiten Weltkrieges mit dem Ankauf von Bildern.

In der Korrespondenz Beckmanns kommt die Ambivalenz in dem Verhältnis zu Neumann – als (jüdischen) Freund und Galeristen – zum Tragen. Beckmann akzentuierte stets die freundschaftlichen Bande, die zwischen ihm und Neumann bestanden, und spannte diesen in seine ‚Kulturmission‘ ein.

„Ich weiß ganz genau, dass Sie der Mensch sind, der nun einmal vom Schi[c]ksal dazu bestimmt ist, die Idee die ich reali[sie]re, den Menschen weiter zu geben. – Sie aus ihrer mechanistischen Sklaverei wieder zu etwas Lebendigem und im schönen Sinne menschlichen zurückzuführen.“¹²⁰⁸

Vor diesem Hintergrund sind bagatellisierende Äußerungen Beckmanns bezüglich politischer Vorgänge zu sehen, wenn er sich am 8.2.1932 wie folgt äußerte:

„Es wäre doch sehr kläglich, wenn durch diese lächerliche Weltkrise unser Övre [sic] nicht zur Vollendung kommen sollte. Ebenso, dass es hieße der Kunsthändler ist nur so lange da wie es Geld zu verdienen giebt [sic]. – Diese Idee darf nicht zwischen uns aufkommen und ich kann nicht glauben, dass Sie das wollen.“¹²⁰⁹

6.1.1.3. Max Beckmann und der Sozialismus

Wie bereits ausgeführt, nahm Beckmann direkt nach dem Ersten Weltkrieg an Versammlungen des Spartakusbundes (USPD) teil. Ein Freund Beckmanns, Wilhelm Hausenstein, bezeugte, dass sie Anfang der 20er Jahre lebhaft Diskussionen über den Sozialismus geführt hätten, wobei Beckmann diesen engagiert verfochten habe.¹²¹⁰

Es ist nicht bekannt, dass Beckmann aktiv für die sozialistische bzw. für die kommunistische Bewegung gearbeitet hätte. Beckmanns Position ist als die

¹²⁰⁶M. Beckmann: Brief an G. Franke v. 19.2.1932, Ebd.: S. 213.

¹²⁰⁷Ebd.

¹²⁰⁸M. Beckmann: Brief an I.B. Neumann v. 13.10.1930, Ebd.: S. 175.

¹²⁰⁹M. Beckmann: Brief an I.B. Neumann v. 3.1.1932, Ebd.: S. 208.

¹²¹⁰Vgl. R. Pillep: Nachwort, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier:

Stellungnahme eines Künstlers und Individualisten zu werten, der zwar zu gesellschaftlichen Utopien neigte, aber sich letztlich keinem politischen Programm endgültig verpflichtete.

Dass er zehn Jahre später zur Zielscheibe nationalsozialistischer Attacken wurde, wies ihn jedoch nicht gleichzeitig als ‚linken‘ Künstler aus. Denn auch von dieser Seite wurde er kritisiert, wie aus einem Brief an seine Frau Mathilde vom 24.3.1932 hervorgeht.

„Außerdem sind noch eine Masse Kritiken gekom[m]en teils gute teils komische teils wütende (Rote Fahne Communisten) der es mir übel nim[m]t, dass ich in der heutigen !! Zeit wage Austern zu malen u. Champagner. Andererseits [sic] sind d. Nazis bös, dass ich soviel in Paris bin. – Alles ganz lustig.¹²¹¹

Ironische Kommentare wie „Alles ganz lustig“¹²¹² und „Politik scheint vorwärts zu kom[m]en“¹²¹³ oder auch „Heute wieder strahlender Frühlingstag zu Ehren des Führers mit vielen Hackenkreuzflaggen [sic]“¹²¹⁴ finden sich immer wieder in verschiedenen Briefen.

6.1.2. Emigration nach Amsterdam: Die Ereignisse um 1937

Trotz Schandausstellungen und Anfeindungen wurde Beckmann keine ärztliche Hilfe versagt, als er im März/April 1937 für einige Wochen aufgrund von Herzbeschwerden im Sanatorium in Baden-Baden zum wiederholten Male behandelt werden musste.

Wie einleitend erwähnt, verfolgte er im Juli am Radio Hitlers Eröffnungsrede zur „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im „Haus der deutschen Kunst“ in München. In Anbetracht des Wortlautes dieser Rede wird Beckmanns Reaktion, die sofortige Ausreise, verständlich.

‚Moderne‘ Künstler wurden im Nationalsozialismus als ‚Geistesranke‘ oder ‚Degenerierte‘ diffamiert, die ‚Abnormitäten‘ in ihren Werken schufen. In Hitlers Eröffnungsrede wird deutlich, welche Konsequenzen er für die ‚modernen‘ Künstler vorsah. Er legte zwei Möglichkeiten dar, wie diese seiner

S. 394.

¹²¹¹M. Beckmann: Brief an Mat. Beckmann v. 24.3.1932, in: K. Gallwitz u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 1188, hier: S. 217.

¹²¹²Ebd.

¹²¹³M. Beckmann: Brief an M. Beckmann-Tube v. 9.11.1932, Ebd.: S. 230.

¹²¹⁴M. Beckmann: Brief an Mat. Beckmann v. 20.4.1936, Ebd.: S. 257.

Meinung nach dazu kämen, ‚deformierte‘ Menschen und eine ebenso ‚mißgestaltete‘ Natur in ihren Werken darzustellen. Die zwei Annahmen lauteten: Entweder ständen die Künstler im Konflikt mit dem Staat und leisteten Widerstand gegen diesen – dies müsse strafrechtlich verfolgt werden – oder sie hätten einen genetisch bedingten, eklatanten Augenfehler. In letzterem Fall sei eine Sterilisation notwendig, um eine Weitervererbung auszuschließen.¹²¹⁵

Beckmanns Entschluss zur Emigration war im Laufe der vorhergehenden Jahre gereift. Mehrfach hatte er eine Ausreise nach Amerika ins Auge gefasst. Im November 1936 wurde das allgemeine Verbot der freien Kunstkritik von Joseph Goebbels verhängt, welches Beckmann veranlasste, sich mit der befreundeten Familie Morgenroth in Paris zu treffen, um über die Möglichkeiten einer Ausreise in die Vereinigten Staaten zu sprechen.¹²¹⁶ Er wandte sich diesbezüglich auch im März 1939 an Neumann und schrieb:

„Wenn Sie irgendwo eine Möglichkeit einer Berufung auch nur im bescheidenen Maße erwirken können, würde ich mich sofort auf die Beine machen, trotzdem es mir hier eigentlich ganz gut gefällt ...“¹²¹⁷

Letztlich hatte Beckmann 1940 zwar ein Lehrangebot in Chicago in Aussicht, aber die Ausreise scheiterte am fehlenden Visum, so dass er mit diesen Plänen bis nach der Beendigung des Zweiten Weltkrieges warten musste.

In Amsterdam zogen er und seine Frau, nachdem sie kurze Zeit in einer Pension gelebt hatten, in das Haus am Rokin 85, in welchem eine bescheidene Wohnung und ein Tabakspeicher zur Verfügung standen. Es war das Verdienst eines Rechtsanwaltes und des Hausmeisterpaares Ruppelt in Berlin, dass Hausrat und Bilder nachgeschickt wurden, „und zwar kurz bevor die Gestapo mit Beschlagnahmepapieren wiederk[am]“.¹²¹⁸ Es sei darauf hingewiesen, dass im Zuge der gesamten ‚Säuberungsaktion‘ ca. 590 Werke Beckmanns, davon 28 Gemälde, aus deutschen Museen beschlagnahmt wurden.

Außer diesen Einzelheiten gibt es kaum Zeugnisse zu den näheren Umständen der Situation in Berlin und der Amsterdamer Emigration. Beckmanns Position

¹²¹⁵Vgl. Adolf Hitler, in: „Der Führer eröffnet die ‚Große Deutsche Kunstausstellung 1937““. Die Kunst im Dritten Reich. I. 7/8 Juli/August, München 1937, S. 60, zit.n.: Ausstellungskatalog: Max Beckmann. Die Triptychen im Städel., 16. 4.- 21. 6.1981, Frankfurt/M. 1981, S. 21/22.

¹²¹⁶Vgl. C. Schulz-Hoffmann: Max Beckmann, sh. Anmerkung 80, hier: S. 95.

¹²¹⁷M. Beckmann: Brief an I.B. Neumann v. 17.3.1939, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 145.

¹²¹⁸R. Pillep: Chronologie. Leben und Werk, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 417.

zu den politischen Verhältnissen in Deutschland war eindeutig. In einem Gespräch mit seiner Frau im Herbst des Jahres äußerte er sich wie folgt: „[E]r sei entsetzt über das, was sich in Deutschland ereignete; er habe auch das Gefühl von Heimweh verloren und begraben.“¹²¹⁹

Die Amsterdamer Jahre waren gekennzeichnet von großer Eintönigkeit und Einsamkeit. Aufgrund deutscher Freunde in Berlin und München, die inoffiziell seine Werke kauften, blieb das Ehepaar Beckmann bis 1944 materiell versorgt, wenn sie auch in zunehmender Armut lebten. Der Kunsthistoriker und Zeitgenosse Erhard Göpel schildert Beckmanns Lage und Kontakte im Amsterdamer Exil:

„[...] er hatte Fühlung zur holländischen Untergrundbewegung, begegnete Paul Wegener und deutschen Kunsthistorikern wie Bernhard Degenhart und Ernst Holzinger. Mit Dr. Lütjens, dem Vertreter Paul Cassirers, der ihm namentlich während der letzten bösen Kriegswinter half, war er herzlich befreundet [...] Buchholz und Franke haben in diesen Jahren immer wieder, wenn Not am Mann war, rasch gekauft und Geld geschickt. Kein böses Wort über Deutschland und seine Freunde fiel, doch verspottete er die Machthaber mit eisiger Ironie.“¹²²⁰

In der „Exhibition of 20th Century German Art“ – einer Ausstellung, die am 21.7.1938 in den New Burlington Galleries in London stattfand und die das Gegengewicht zur Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ bildete – hielt Beckmann seine Rede „Über meine Malerei“.¹²²¹ Einleitend erklärte er, „sich niemals in irgend einer Form politisch betätigt zu haben“.¹²²² Die Relevanz dieser Äußerung angesichts der politischen Ereignisse liegt auf der Hand. Seine damalige Sichtweise, „Allerdings nehme ich an, dass es zwei Welten gibt! – Die Welt des Geistes und die der politischen Realität“¹²²³ basierte auf einer Trennung dieser zwei Sphären, die – von wenigen Berührungspunkten abgesehen – als gesondert zu betrachten wären.¹²²⁴

Mehrfach äußerte er sich in Gesprächen mit Stephan Lackner¹²²⁵ bezüglich des politischen Geschehens und seiner persönlichen Wertvorstellungen. „Behalten Sie Ihre Augen immer auf die Hauptsache gerichtet, auf die Leitsterne. Freiheit

¹²¹⁹M. Beckmann: Gespräch mit Mat. Beckmann. Herbst 1937, Ebd.: S. 131.

¹²²⁰E. Göpel: Gegenwart Max Beckmanns. Erinnerungen aus einer holländischen Zeit, sh. Anmerkung 42, hier: S. 8.

¹²²¹M. Beckmann: Über meine Malerei, sh. Anmerkung 28.

¹²²²Ebd.: S. 134.

¹²²³Ebd.

¹²²⁴Zum Weltbild Beckmanns im beginnenden Nationalsozialismus, sh. Kap. 7.1., S. 236-252.

¹²²⁵Lackner war der Künstlernamen des bereits erwähnten Morgenroth. Er war Literat, Mäzen

und Gerechtigkeit sind immerhin verwirklichenswerte Ideen.“¹²²⁶ Im ähnlichen Sinn formulierte er in einem Brief, datiert am 26.4.1939:

„Wenn Sie unsere gemeinsamen Freunde sehen, grüßen Sie alle herzlich von mir und sagen Sie ihnen, dass wir *nicht* aufgegeben haben, dass das *geistige* Deutschland seinen berechtigten Platz unter den Völkern wieder einnehmen wird.“¹²²⁷

Beckmann verbanden schon seit der Frankfurter Zeit enge Kontakte mit der Familie Morgenroth, Kontakte, die sich durch den gemeinsamen Pariser Aufenthalt 1937 noch intensivierten. Gegenüber Lackner verglich Beckmann in einem Gespräch Politik mit Berliner „Cocotten“.¹²²⁸

„Politik ist eine subalterne Angelegenheit, deren Erscheinungsform je nach dem Bedürfnis der Massen dauernd wechselt, wie es auch die Cocotten fertig bringen, sich je nach dem Bedürfnis des Mannes einzustellen, sich zu verändern und zu maskieren. – Daher nichts Essentielles.“¹²²⁹

Eine überlegene Haltung als Künstler und Außenseiter gegenüber dem weltlichen Geschehen kommt in diesem Zitat zum Ausdruck. Es zeigt sich, dass Beckmanns politische Haltung schwer von seiner gesamten Weltsicht zu trennen ist.

Rückblickend stellte Beckmann 1948 in seinen Tagebuchaufzeichnungen den Sinn und die Bedeutung der Emigration für das eigene Leben dar. Durch die Beschäftigung mit Richard Wagners Autobiographie kam er zu dem Schluss, dass „eine Emigration von 10-15 Jahren einfach zum organischen Bestandteil jeder wesentlichen Persönlichkeit zu gehören [scheint]“.¹²³⁰ Dergestalt versuchte Beckmann, die Erfahrung der Exilierung in sein Leben zu integrieren.

6.2. Gottfried Benn

Benn betonte stets die Ereignislosigkeit seiner biographischen Existenz im Gegensatz zum Reichtum seines lyrischen Ich. Er postulierte – insbesondere vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus – die strenge Dualität zwischen

und Freund Beckmanns.

¹²²⁶M. Beckmann: Gespräche mit Stephan Lackner zwischen 1934 und 1939, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, S. 144.

¹²²⁷M. Beckmann: Brief an S. Lackner v. 26.4.1939, Ebd.: S. 146.

¹²²⁸M. Beckmann: Brief an S. Lackner v. 29.1.1938, Ebd.: S. 133.

¹²²⁹Ebd.

¹²³⁰M. Beckmann: Tagebuch v. 17.9.1948, Ebd.: S. 323.

Geist und Leben. Dennoch gab es historische Daten, die seinen Lebensweg nicht nur markierten, sondern als Ereignisse Einfluss auf seinen gesellschaftspolitischen Werdegang ausübten. Die Jahre 1928 und 1938 bieten hier zwei Meilensteine. 1928 wurde Benn in den Berliner PEN-Club, einer internationalen Schriftstellervereinigung, aufgenommen. 1938 wurde er aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen; er erhielt jahrelang Schreibverbot.

6.2.1. Eine Einheit: Das Jahrzehnt 1928 - 1938

Die Jahre 1928 bis 1938 bildeten eine „Einheit“,¹²³¹ wobei der Röhms-Putsch¹²³² (Juni 1934) als deutlicher Wendepunkt in Benns politischem und gesellschaftlichem Wirken anzusetzen ist. Während mit der Aufnahme in den Berliner PEN-Club sich der introvertierte Künstler langsam „eine[n] erstaunlichen Weg nach außen, in die literarische, gesellschaftliche und politische Öffentlichkeit“¹²³³ bahnte, stellte der Röhms-Putsch, bei dem die Öffentlichkeit gegenüber dem Faschismus nicht mehr die Augen verschließen konnte, „die definitive und wütende Abwendung Benns vom Dritten Reich“¹²³⁴ dar. Die zweite Hälfte des Jahrzehnts ist deutlich gekennzeichnet durch Folgendes:

„[E]ine[n] ebenso konsequenten Rückzug ins Innere, in die Kunst (die lyrische Produktion steigt von 1934-36), ins Doppelleben, in die ästhetische Selbstrechtfertigung, in die Zwei-Reiche Theorie von Kunst und Macht, Geist und Geschichte [...]“¹²³⁵

6.2.1.1. Erste Phase: Die profaschistische Periode (1928 - 1933)

Die Weltwirtschaftskrise von 1929 traf insbesondere Deutschland, da noch die Folgen des Ersten Weltkrieges zu tragen waren. Dazu gesellte sich eine steigende Arbeitslosigkeit, die zu einem ausgesprochenen Unmut über den Zustand der Weimarer Republik führte, was eine starke Polarisierung der

¹²³¹J. Schröder: Gottfried Benn und die Deutschen, sh. Anmerkung 108, hier: S. 30.

¹²³²Beim Röhms-Putsch im Nationalsozialismus handelte es sich um eine angebliche Verschwörung der SA-Führung um den Politiker Ernst Röhm, die Hitler zum Anlass nahm, den Personenkreis (ca. 200 SA-Funktionäre) in einer dreitägigen Aktion (Beginn: 30.6.1934) ermorden zu lassen.

¹²³³J. Schröder: Gottfried Benn und die Deutschen, sh. Anmerkung 108, hier: S. 30.

¹²³⁴Ebd.

extrem linken, kommunistischen Parteien als auch der extrem rechten, nationalsozialistischen Parteien zur Folge hatte. Linke und rechte Parteien verband, bei allen Differenzen, dasselbe Ziel: die Abschaffung der Demokratie und damit zugleich die Beendigung des derzeitigen chaotischen Zustandes.¹²³⁶

Vor dem Hintergrund der politischen Vorgänge ist die Vehemenz kulturpolitischer und literarischer Diskussionen zu sehen, bei denen Benn zu einer zentralen Figur wurde.

Zu seinen persönlichen Ambitionen ist zunächst zu konstatieren, dass Benn, obwohl er den Arztberuf ergriffen hatte, seinen Lebensunterhalt mit der Schriftstellerei bestreiten wollte. Seine Lyrik und Prosa waren allerdings bis zu diesem Zeitpunkt bei weiten Kreisen unbekannt. Dies war sicherlich einer der Gründe, die ihn zu einer Öffnung nach außen, dem öffentlichen Leben gegenüber, bewog.

Benn vertrat eine elitäre Literaturauffassung, die stark von der seiner zum Teil marxistisch orientierten Zeitgenossen differierte. Hierbei wandte sich Benn im Besonderen gegen Alfred Döblin, der 1929 in der Preußischen Akademie zum allgemeinen, besseren Verständnis eine volksnahe Literatur forderte.¹²³⁷

Benn hatte sich selber, obwohl er die linken Literaten ablehnte, sozial engagiert gezeigt. Als Beispiel für dieses Engagement wäre sein Essay „Dein Körper gehört Dir“¹²³⁸ (1928) zu erwähnen, der gegen den Abtreibungsparagraphen 218 gerichtet war. Dieser Paragraph brachte in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts materiell arme, ungewollt schwangere Frauen in schwere Not.

„Arme Kreise sind es, die die Toten stellen, Proletarier, Dienstmädchen, die zu Abtreiberinnen laufen, die für zehn Mark mit schmutzigen Spritzen arbeiten und Seifenlauge in die Bauchhöhle drücken, Verzweifelte, die alles an sich ausprobieren vom Petroleum bis zur Tafelkreide, vom stundenlangen Kitzeln an den Brüsten bis zum fortgesetzten Beischlaf mit mehreren täglich, um die Gebärmutter zu sprengen.“¹²³⁹

Um 1930 fand Benn in seiner Wut und Ablehnung gegenüber den marxistisch orientierten Literaten einen gewissen Grad an Verständnis von Seiten Klaus

¹²³⁵Ebd.

¹²³⁶Das Chaos war primär bedingt durch die Vielzahl der Parteien, da die 5%-Klausel noch nicht geschaffen war.

¹²³⁷Vgl.F. Kroll (Hrsg.): Mai 1933 / Abschied von Gottfried Benn, in: Klaus-Mann-Schriftenreihe. Bd. 4. Repräsentant des Exils. 1933-1934, Tafelbd. I, Sammlung der Kräfte, Wiesbaden 1992, S. 44.

¹²³⁸G. Benn: Dein Körper gehört Dir, in: D. Wellershoff (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 8 Bde., Bd. 3: Essays und Aufsätze, Wiesbaden 1968, S. 615-619.

¹²³⁹Ebd.: S. 617/618.

Manns. Dieser brachte Bennis früher Lyrik eine außerordentliche Wertschätzung entgegen und verfolgte seinen politischen Werdegang zu Beginn der 30er Jahre mit missbilligender Aufmerksamkeit. In seinem berühmten „Brief an Gottfried Benn“¹²⁴⁰ aus Le Levandou vom 9.5.1933 schrieb er:

„Wie gut habe ich Ihre Erbitterung gegen den Typus des ‚marxistischen‘ deutschen Literaten (fatalster Vertreter: Kracauer) immer verstanden, und wie sehr habe ich sie oft geteilt. Wie blöde und schlimm war es, wenn diese Herrn in der ‚Frankfurter Zeitung‘, im ‚Börsencurier‘ oder in ihren verschiedenen ‚Linkskurven‘ Dichtungen auf ihren soziologischen Gehalt hin prüften.“¹²⁴¹

Dennoch ging Mann, wie noch zu zeigen sein wird, mit dieser Problematik wesentlich rationaler um, als Benn es tat.

Bis zum Jahr 1932 war Benn nicht eindeutig dem politisch linken oder rechten Flügel zuzuordnen. So geriet er zu Beginn nur passiv „ohne sein unmittelbares Dazutun“¹²⁴² in das Fahrwasser des repräsentativen Gegenspielers der marxistisch orientierten Literaten. Es war anfänglich nicht seine Person, sondern die Rezension der „Gesammelten Prosa“ Bennis (1929), die eine vehemente Diskussion auslöste. Bei dieser Kontroverse ging es um die politisierte Kunst einerseits und die von Benn propagierte, unpolitische und sogenannte ‚reine‘ Kunst andererseits.

„Diese [Diskussion – Einfügung C.K.] ist bereits ein Symptom für das Auseinanderbrechen des Bündnisses der ‚linken‘ Weimarer Schriftsteller, das bis 1928 notdürftig zusammengehalten hat und für die rapide Polarisierung des politischen und geistigen Lebens.“¹²⁴³

Zunächst hüllte Benn sich in ‚aristokratisches‘ Schweigen. Dann jedoch fand 1931 seine Einstellung zu sozialkritischer Literatur ihren deutlichen Ausdruck in seiner Rede zum sechzigsten Geburtstag Heinrich Manns.¹²⁴⁴ Das Spätwerk Manns mit seiner sozial ambitionierten Ausrichtung unerwähnt lassend, stellte Bennis Rede ein Loblied auf dessen frühes Werk dar. Diese Rede rief wiederum Auseinandersetzungen hervor.

„Gottfried Benn nutzt die Gelegenheit im Krieg der Journalisten, der Gegenseite, die diesen Heinrich Mann auch hoch verehrt, aber dessen *andere*, neuere, politischere Seite, eins auszuwischen, indem er den neuen Heinrich in seiner

¹²⁴⁰K. Mann: Brief an Gottfried Benn, sh. Anmerkung 44.

¹²⁴¹Ebd.: S. 25.

¹²⁴²J. Schröder: Gottfried Benn und die Deutschen, sh. Anmerkung 108, hier: S. 31.

¹²⁴³Ebd.

¹²⁴⁴Zu Bennis Rede zu Heinrich Manns 60. Geburtstag, sh. Kap. 7.2.1.3., S. 257-260.

Rede verschweigt.“¹²⁴⁵

Das Jahr 1932 war primär gezeichnet durch Benns Wahl in die Preußische Akademie der Künste. Diese Wahl stellte somit einen weiteren Meilenstein auf Benns Weg der Extraversion, seiner Hinwendung zum öffentlichen Leben, dar. Damit einher ging ebenfalls der steigende Bekanntheitsgrad seiner Person.

„Etwa fünfundzwanzig der bedeutendsten Schriftsteller dichterischer Richtung und Substanz waren die Mitglieder. Als ich 1932 hineingewählt wurde, war Max Liebermann Präsident der Gesamtakademie, Heinrich Mann Abteilungs-Präsident für die Dichtung. Die Wahl war damals eine außerordentliche Ehre, die größte, die einem Schriftsteller innerhalb des deutschen Sprachraums zuteil werden konnte.“¹²⁴⁶

1933 wurde auch die Lage für Künstler und Literaten in Deutschland schwierig; viele emigrierten. Die Tatsache, dass Mitglieder der Abteilung Dichtung der Preußischen Akademie der Künste ein ‚linkes‘ Pamphlet unterschrieben hatten, diente nationalsozialistischen Kulturfunktionären als Anlass, die Abteilung zu zerrütten. Heinrich Mann trat am 15.2.1933 offiziell zurück in der Absicht, die Abteilung dadurch zu retten. Nur wenige folgten seinem Beispiel, Solidarität demonstrierend. Verschiedene Angehörige wurden gezwungenermaßen ausgeschlossen. Benn schien mit dem Austritt Manns seine große Chance zu sehen, selber Vorsitzender der Akademie zu werden, was ihn in das öffentliche Rampenlicht gebracht hätte.

Auch Heinrich Mann vertrat die These, dass Literatur und somit auch die Akademie politisiert werden müsse. Da Benn genau das Gegenteil bewirken wollte, nämlich eine strikte Trennung von Literatur und Politik, hätte es ohnehin – wenn Mann nicht zurückgetreten wäre – zwischen den beiden Differenzen gegeben.¹²⁴⁷

Benn schwebte zu diesem Zeitpunkt das Ideal einer Kooperation zwischen modernen Künstlern/Literaten und der faschistischen Staatsform vor – eine Symbiose, die in Italien tatsächlich mit Marinettis „Futuristisches Manifest“ realisiert wurde. Benn wünschte sich einen Dialog als „Führer der Akademie [mit dem] Führer im Deutschen Reich“.¹²⁴⁸ Mit dieser Vorstellung verkannte er die

¹²⁴⁵F. Kroll (Hrsg.): Mai 1933 / Abschied von Gottfried Benn, sh. Anmerkung 1237, hier: S. 39.

¹²⁴⁶G. Benn: Doppelleben. Teil II, sh. Anmerkung 262, hier: S. 99.

¹²⁴⁷Vgl F. Kroll (Hrsg.): Mai 1933 / Abschied von Gottfried Benn, sh. Anmerkung 1237, hier: S. 41.

¹²⁴⁸Ebd.: S. 42.

Gefährlichkeit des nationalsozialistischen Programms; sein Arrangierungsversuch scheiterte. „Er könnte einem beinahe leid tun: der Eremit vom Bergesgipfel, der sich leichtsinnig zu den Hyänen hinunter gewagt hat.“¹²⁴⁹ Benn wurde, genau so wie die anderen ‚modernen‘ Künstler, als entartet abgelehnt und erhielt 1938 Schreibverbot.

6.2.1.1.1. Gottfried Benns Briefwechsel mit Klaus Mann im Jahr 1933

Klaus Mann (1906-1949), der älteste Sohn Thomas Manns, war zu Beginn des nationalsozialistischen Regimes 27jährig und emigrierte bereits im Jahr der Ernennung Hitlers. Als Repräsentant der ‚Kämpfer gegen den Faschismus in Europa‘ vertrat er die geradlinige Position der sogenannten politischen Emigranten. Diese Sichtweise teilte Benn zwischen den Jahren 1933/34 nicht. Nach seiner Exilierung verweilte Mann vorwiegend in Amsterdam und ging später in die Vereinigten Staaten. Sein Aufenthalt in Amsterdam ist von besonderem Interesse, weil er „für den dort ansässigen Querido-Verlag von 1933 bis 1935 eine Monatsschrift mit dem programmatischen Titel ‚Die Sammlung‘ heraus[gab]“, ¹²⁵⁰ in der er auch einen Artikel „Gottfried Benn oder die Entwürdigung des Geistes“ publizierte.

Der im Folgenden angeführte Briefwechsel fand im Jahr 1933 statt und bildete den Endpunkt einer langjährigen Entwicklung, deren Brisanz in Analogie zu den politischen Ereignissen in Deutschland zu sehen ist. Diese Korrespondenz dokumentiert aufschlussreich Benns anfänglich positive Haltung zum Nationalsozialismus.

In dem „Brief an Gottfried Benn“¹²⁵¹ aus Le Levandou vom 9.5.1933, der Mann noch Jahrzehnte später Ruhm und Ehre gebracht hat, stellte er Benn die anklagende Frage:

„Was konnte Sie dahin bringen, Ihren Namen, der uns der Inbegriff des höchsten Niveaus und einer geradezu fanatischen Reinheit gewesen ist, denen zur Verfügung zu stellen, deren Niveaulosigkeit absolut beispiellos in der europäischen Geschichte ist und vor deren moralischer Unreinheit sich die

¹²⁴⁹Ebd.: S. 47.

¹²⁵⁰U. Naumann: Klaus Mann, in: B. Lutz (Hrsg.): Metzler-Autoren -Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1986, S. 438.

¹²⁵¹K. Mann: Brief an Gottfried Benn, sh. Anmerkung 44.

Welt in Abscheu abwendet?“¹²⁵²

Mann, in den literarischen und kulturpolitischen Diskussionen der Zeit bewandert, hatte seit Jahren Benns persönlichen und dichterischen Werdegang verfolgt. In diesem Brief wird deutlich, dass ihm entscheidende Aspekte Benns affirmativer Haltung zu Beginn des Nationalsozialismus geläufig waren.

Benn vertrat, wie bereits erläutert, eine elitäre Kunstauffassung, die mit einer extremen Aversion gegen marxistisch orientierte Literaten und soziologisch ausgerichtete Untersuchungen von Gedichten einherging. Mann kritisierte Benns „immer grimmigeren *Irrationalismus*“,¹²⁵³ in den dieser sich aus „Antipathie gegen diese aufgeblasenen Flachköpfe rettet“¹²⁵⁴ und brachte seine Meinung deutlich zum Ausdruck:

„Kein Vulgärmarxismus kann mich mehr irritieren. Ich weiß doch, dass man kein stumpfsinniger ‚Materialist‘ sein muß, um das Vernünftige zu wollen und die hysterische Brutalität aus tiefstem Herzen zu hassen.“¹²⁵⁵

Benn veröffentlichte die Antwort auf diesen persönlichen Brief Manns als Radiorede: „Antwort an die literarischen Emigranten“.¹²⁵⁶ In dieser Replik wurden Benns wichtigste Argumente zur Affirmation der Nationalsozialisten angeführt; seine „nicht aufklärerisch[e] und nicht humanistisch[e], sondern metaphysisch[e] Auffassung vom Menschen“,¹²⁵⁷ sein Denken in Erdzeitaltern, die Züchtungsgedanken einer herrschaftlichen Rasse. Benn bejahte in diesen Monaten Gewalt, Rassenzucht, letztlich Hitlertum unter der Prämisse, dass ein neues Erdzeitalter anbräche. Die Analogie zum Tausendjährigen Reich der Nationalsozialisten liegt auf der Hand. Die Legitimation zum gewaltvollen Aktivismus belegte Benn anhand von fragwürdigen Vergleichen mit (kunst)historischen Entwicklungen.

„[...] wie stellen Sie sich denn nun eigentlich vor, dass die Geschichte sich bewegt? Meinen Sie, sie sei in französischen Badeorten besonders tätig? Wie

¹²⁵²Ebd.: S. 24/25.

¹²⁵³Ebd.: S. 26.

¹²⁵⁴Ebd.

¹²⁵⁵Ebd.

¹²⁵⁶G. Benn: Antwort an die literarischen Emigranten, sh. Anmerkung 44.

¹²⁵⁷Ebd.: S. 1697. Bezüglich der „metaphysisch[en] Auffassung vom Menschen“ war Benn von seinem Vater, einem protestantischen Pfarrer, geprägt. In einem prägnanten Zitat von 1931 bemerkte er: „[...] so gewiß habe ich die Atmosphäre meines Vaterhauses bis heute nicht verloren: in dem *Fanatismus zur Transzendenz*, in der Unbeirrbarkeit, jeden Materialismus historischer oder psychologischer Art als unzulänglich für die Erfassung und Darstellung des Lebens abzulehnen“ [G. Benn: *Fanatismus zur Transzendenz*, in: D. Wellershoff (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 4 Bde., Autobiographische und Vermischte Schriften, Wiesbaden 1961, S. 235].

stellen Sie sich zum Beispiel das zwölfte Jahrhundert vor, den Übergang vom romanischen zum gotischen Gefühl, meinen Sie, man hätte sich das *besprochen*? Meinen Sie, im Norden des Landes, aus dessen Süden Sie mir jetzt schreiben, hätte sich jemand einen neuen Baustil *erdacht*?¹²⁵⁸

Schlagfertig konterte Mann den harschen Spott Benns in Bezug auf die Exilierten in französischen Badeorten, der auf die ins Ausland emigrierte Mann-Familie zielte.

„Das erinnert mich an den österreichischen Offizier, der während des Krieges sagte: ‚Eine russische Revolution? Wer soll denn die machen? Vielleicht der Herr Trotzki im Café Central?‘ Ja, sehen Sie, da saß die Weltgeschichte eben mal im Café Central und nicht in der Wiener Hofburg; und in einem kleinen Hotelzimmer, das Lenin in Zürich bewohnte, da saß sie doch vielleicht auch ein wenig.“¹²⁵⁹

Es ist die Frage, ob Benn tatsächlich die politische Realität auf derart groteske Weise verkannte, oder ob es sich um einen „unsäglich üblen Witz“¹²⁶⁰ handelte, wenn er deklamierte:

„Es ist die Nation, deren Staatsangehörigkeit Sie besitzen, deren Sprache Sie sprechen, deren Schulen Sie besuchten [...] von der Sie möglichst viel Angehörige zu Ihren Lesern wünschten und die Ihnen auch jetzt nicht viel getan hätte, wenn Sie hiergeblieben wären.“¹²⁶¹

Manns wütende Entgegnung lautete: „Sechs Wochen Schutzhaft vielleicht nur, aus Gnade und Barmherzigkeit, und dann nie mehr den Mund auftun dürfen? – Mir langt's.“¹²⁶²

Ob Mann ihm tatsächlich Benns Behauptung, *„ich gehöre nicht zu der Partei, habe auch keine Beziehungen zu ihren Führern, ich rechne nicht mit neuen Freunden“*¹²⁶³ abnahm, sei dahingestellt. Zumindest schrieb er:

„Wir wollen, noch beim Abschiednehmen, fair sein und wollen *nicht* annehmen, dass Opportunismus der Beweggrund für diese befremdliche Verirrung eines großen deutschen Schriftstellers ist.“¹²⁶⁴

Es sei hier erwähnt, wie Benn 17 Jahre später diesen Brief aus Le Levandou erneut beurteilte. Benn war zu diesem Zeitpunkt mit der Bearbeitung seiner Autobiographie beschäftigt und nahm den Brief anlässlich des Todes Manns,

¹²⁵⁸G. Benn: Antwort an die literarischen Emigranten, sh. Anmerkung 44, hier: S. 1697.

¹²⁵⁹K. Mann: Antwort auf die „Antwort“, sh. Anmerkung 44, hier: S. 29.

¹²⁶⁰F. Kroll (Hrsg.): Mai 1933 / Abschied von Gottfried Benn, sh. Anmerkung 1237, hier: S. 45.

¹²⁶¹G. Benn: Antwort an die literarischen Emigranten, sh.. Anmerkung 44, hier: S. 1699/1700.

¹²⁶²K. Mann: Antwort auf die „Antwort“, sh. Anmerkung 44, hier: S. 30.

¹²⁶³G. Benn: Antwort an die literarischen Emigranten, sh. Anmerkung 44, hier: S. 1703.

¹²⁶⁴K. Mann: Antwort auf die „Antwort“, sh. Anmerkung 44, hier: S. 30.

der 1949 in Cannes Selbstmord verübte, noch einmal zur Hand. Eine „verblüfft[e]“¹²⁶⁵ Reaktion war ihm zu entnehmen:

„Dieser 27-jährige hatte die Situation richtiger beurteilt, die Entwicklung der Dinge genau vorausgesehen, er war klarerdenkend als ich, meine Antwort, aus der ich Teile anführen werde, war demgegenüber romantisch, überschwenglich, pathetisch, aber ich muß ihr zugute halten, sie enthielt Probleme, Fragen, innere Schwierigkeiten, die auch heute noch für uns alle akut sind [...]“¹²⁶⁶

Obwohl er den Brief als „Ehrung für den Verstorbenen [veröffentlichte]“,¹²⁶⁷ hat der zweite Teil des Zitates den Charakter der Selbstrechtfertigung. Benn sprach zudem von „innere[r] Bedrängnis“,¹²⁶⁸ die ihn zur Ablehnung des Briefes zwang, und von dem Glauben „an eine echte Erneuerung des deutschen Volkes“.¹²⁶⁹

6.2.1.2. Zweite Phase: Nach dem Wendepunkt (1934 - 1938)

Als der Wendepunkt in Benns Haltung zum Nationalsozialismus erreicht war, äußerte er sich mit Entsetzen zu den politischen Ereignissen. In einem Brief vom 27.8.1934 bemerkte er:

„Ich lebe mit vollkommen zusammengekniffenen Lippen, innerlich und äußerlich. Ich kann nicht mehr mit. Gewisse Dinge haben mir den letzten Stoß gegeben. Schauerliche Tragödie! Das Ganze kommt mir allmählich vor wie eine Schmiere, die fortwährend ‚Faust‘ ankündet, aber die Besetzung langt nur für ‚Husarenfieber‘. Wie groß fing das an, wie dreckig sieht es heute aus. Aber es ist noch lange nicht zu Ende.“¹²⁷⁰

Doch auch diese vehemente Abkehr vom Dritten Reich ist zu hinterfragen. Jürgen Schröder sieht in dieser „Abwendung kein[en] Akt kritischer Erkenntnis, sondern tiefgreifender Enttäuschung“,¹²⁷¹ da Benn mit seinen kulturpolitischen Vorstellungen gescheitert war und von den Nationalsozialisten abgelehnt wurde. Diese Interpretation ist sehr eingängig, dennoch schließt sie eine tatsächliche Klarsicht der Verhältnisse durch Benn nicht völlig aus.

¹²⁶⁵G. Benn: Doppelleben, sh. Anmerkung 262, hier: S. 87.

¹²⁶⁶Ebd.

¹²⁶⁷Ebd.

¹²⁶⁸Ebd.: S. 91.

¹²⁶⁹Ebd.

¹²⁷⁰G. Benn: Brief an I. Seidel v. 27.8.1934, in M. Rychner (Hrsg.): Gottfried Benn, sh. Anmerkung 35, hier: S. 58.

¹²⁷¹J. Schröder: Gottfried Benn und die Deutschen, sh. Anmerkung 108, hier: S. 36.

Im folgenden Jahr verließ er seine Praxis in Berlin und trat als Oberstabsarzt zum 1.1.1935 in die Armee an „[...] es ist eine aristokratische Form der Emigration. Kein leichter Entschluß!“¹²⁷² – so begründete Benn seine Entscheidung, die für ihn ganz bewusst einen neuen Lebensabschnitt darstellte. Letztlich handelte es sich um keine konstruktive Auseinandersetzung mit den vergangenen Ereignissen. Seine Reaktion definierte sich eher als eine Flucht ins Innere, als Rückgriff auf die Zwei-Reiche Theorie.¹²⁷³ Illusionslos begann er seine neue Stellung. „Morgen beginnt der Dienst – abwarten, was er bringt. Skeptischer, kälter, erwartungsloser kann man ein neues Leben nicht beginnen, als ich es hier tue.“¹²⁷⁴

Benn unterstrich den Wandel seiner inneren Einstellung durch eine bedeutende Veränderung der äußeren Umstände. Das Leiden am Dualismus zwischen Kunst und Leben, das er stets latent empfand, potenzierte sich in dieser neuen Situation angesichts der brisanten politischen Lage. Reiches Innenleben und äußere Realität standen in einem kausalen Zusammenhang. Benn wurde in doppelter Hinsicht abgelehnt – sowohl von den Nationalsozialisten als auch von den Emigranten. Er selber kennzeichnete seine Situation 1935 wie folgt: „Das Ausland verhöhnt mich, weil ich Nazi und Rassist bin und die Nazis, weil ich undeutsch, formalistisch und intellektuell bin.“¹²⁷⁵ Diese vehemente Ablehnung wiederum verstärkte die Flucht nach innen. In den Jahren 1934-1936 stieg Benns lyrische Produktion stark an.

Die Haltung der ‚inneren Emigration‘ war in der Zeitspanne von 1933-1945 besonders bei den tatsächlich Emigrierten, „deren dualistisches Denken nur ein Draußen und Drinnen kannte“,¹²⁷⁶ unpopulär bzw. „im Bewußtsein der Emigranten zwischen 1933 und 1945 [hat] es niemals eine Beschäftigung mit dem Phänomen einer inneren Emigration gegeben“.¹²⁷⁷ Auch in dieser Tatsache be-

¹²⁷²G. Benn: Brief an I. Seidel v. 12.12.1934, in: M. Rychner (Hrsg.): Gottfried Benn, sh. Anmerkung 35, hier: S. 62.

¹²⁷³Die Zwei-Reiche Theorie bezieht sich auf die Polarisierung von Kunst und Leben, Geist und Macht.

¹²⁷⁴G. Benn: Brief an P. u. E. Fleischmann v. 31.3.1935, in: M. Rychner (Hrsg.): Gottfried Benn, sh. Anmerkung 35, hier: S. 65.

¹²⁷⁵G. Benn: Brief an E. Büller-Klinkowström v. 24.4.[1935], in: P. Raabe u.a. (Hrsg.): Gottfried Benn, sh. Anmerkung 232, hier: S. 165.

¹²⁷⁶E. Spangenberg: Karriere eines Romans. Mephisto. Klaus Mann und Gustav Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981, München 1982, S. 100.

¹²⁷⁷Ebd.: S. 101.

gründete sich die Ablehnung der Exilierten gegenüber Benn.

Das Jahr 1938 bot bezüglich Bennis Situation noch ein nennenswertes Ereignis insofern, als er im März die Mitteilung über seinen Ausschluss aus der Kammer und Schreibverbot erhielt. Über Jahre diffamiert, feierte er nach dem Zweiten Weltkrieg als Dichter sein ‚Come-back‘ in Deutschland und blieb bis zu seinem Tod dort ansässig.

6.3. Zwischenfazit V

Bei Benn und Beckmann ist die Haltung zum Nationalsozialismus in chronologischer Reihenfolge, analog zu den politischen Ereignissen in Deutschland, untersucht worden. So wurde gezeigt, in welcher Form der beginnende Nationalsozialismus ihr Leben beeinflusste. Bei beiden Künstlern sind deutliche Einschnitte gegeben. Im Jahr der Machtergreifung Hitlers nahm Beckmann sein erstes Ausweichmanöver, seinen Wohnungswechsel von Frankfurt nach Berlin vor; vier Jahre später folgte die Emigration nach Amsterdam. Bei Benn war der Kulminationspunkt 1934 mit dem Röhm-Putsch erreicht.

Während sich Beckmanns Position als die des ‚politischen Emigranten‘ definieren lässt, verweilte Benn auch nach Ablehnung des nationalsozialistischen Regimes in Deutschland. Trotz Beckmanns tatsächlicher Ausreise zog auch dieser sich – wie Benn – unter den Anfeindungen der Nationalsozialisten in eine innere, private Welt zurück. Die ‚innere Emigration‘ ist hier der Schlüsselbegriff, der sich als eine Haltung manifestiert, die der dualistischen Denkweise der tatsächlichen Emigranten nicht entsprach und zumindest in der Zeitspanne 1933-45 von diesen nicht reflektiert wurde. Dieser Haltung ist sicherlich ein Fluchtmotiv inhärent, mit dem eine fehlende konstruktive Auseinandersetzung mit der bestehenden Realität Hand in Hand geht. Hinzu kommt, dass sie der Isolierung der Kultur gegen den Staat förderlich ist.

Bei dem Schriftsteller als auch dem Maler zeigt sich, dass die Haltung zum Nationalsozialismus nicht von der Position als Künstler zu trennen ist. Zum einen wurde die Kunst beider als ‚entartet‘ diffamiert, zum anderen drang der Nationalsozialismus in seiner militärischen Organisation mit solcher Vehemenz in das Leben jedes Einzelnen ein, dass auch für sie als Künstler eine

politische Stellungnahme zwingend wurde.

Benn war in den politischen Anfängen des Nationalsozialismus zunächst getäuscht und agierte unter anderem auch in Radioreden für den werdenden Staat. In der Hoffnung, die Machthaber könnten in das Chaos der Weimarer Republik und der Weltwirtschaftskrise ‚Ordnung‘ und ‚Form‘ bringen, sah er den gewalttätigen Aktivismus legitimiert. Dazu gesellten sich kulturpolitische Vorstellungen, die mit dem futuristischen Manifest von Marinetti in Italien tatsächlich realisiert wurden. Benns Ideal formulierte sich als Kooperation zwischen faschistischer Staatsform und einer Kulturpolitik, die unabhängig nebeneinander existieren sollten. Seine Vorstellung von der strikten Trennung von Politik und Kunst scheiterte schon allein an der Realität des Nationalsozialismus, der alle Lebensbereiche strukturierte.

Beckmanns Äußerungen zur Politik sind recht spärlich. Als Künstler in einer gesellschaftlichen Außenseiterposition kommt bei ihm eine gewisse Überlegenheit gegenüber dem weltlichen Geschehen zum Ausdruck, dem ein spezifisches Welt- und Menschenbild zugrunde liegt.¹²⁷⁸ Ansonsten lässt sich Beckmanns Haltung zum Nationalsozialismus als stringent bezeichnen. Pragmatisch nutzte er in diesen Jahren die Hilfe jüdischer und nicht-jüdischer deutscher Kunsthändler und Freunde, um seine Existenz zu sichern.

Benn ließ sich von seinen Aversionen gegenüber marxistisch orientierten Literaten und soziologisch ausgerichteten Untersuchungen von Gedichten zu Beginn 1930/32 zunächst passiv an die Seite der Nationalsozialisten stellen. Bei Beckmann hingegen schlugen Antipathien und kunsttheoretische Auffassungen nicht in eine radikal politische Linie nationalsozialistischer oder kommunistischer Prägung um.

Eine weitere Differenz zwischen Beckmann und Benn besteht in der Tatsache, dass Beckmann schon in jungen Jahren von seiner Kunst leben konnte, während Benn zeit seines Lebens eine Doppexistenz als Arzt und Dichter führte. Die Ambition, seinen Lebensunterhalt mit der Schriftstellerei zu bestreiten, bedingten seine anfängliche positive Haltung zum Nationalsozialismus mit.

¹²⁷⁸Zum Welt- und Menschenbild Beckmanns im beginnenden Nationalsozialismus, sh. Kap. 7.1., S. 236-252.

Beide wurden sowohl von politisch linker als auch rechter Seite bezüglich ihrer Kunst angegriffen. Eine weitere Analogie besteht in der Interdependenz zwischen äußerer Realität und künstlerischem Engagement. Bei Benn und Beckmann ist ein starker Anstieg der Produktivität unter schwierigen gesellschaftspolitischen Bedingungen zu verzeichnen.

7. *Weltbilder*

„Wenn eine Gesellschaft wie die deutsche nicht kontinuierlich in eine identitätstiftende Geschichte eingebettet erscheint, sondern zahlreiche historische Brüche erlebt und erleidet, die an den Grundfesten des Staatswesens rütteln, kann sich die Kunst nicht auf sicherem Boden fühlen, sondern sie entwirft ihre Utopien und Weltbilder, verarbeitet die Wunden und Traumata in Bildern voller Verwerfungen, auf der Suche nach einem Gleichgewicht außerhalb der realen Verhältnisse.“¹²⁷⁹

7.1. **Max Beckmann**

Durch die Erfahrung des Ersten Weltkrieges wandte sich Beckmann von dem Nietzscheanischen Vitalismus ab. 1918/20 erfolgte eine weltanschauliche Neuorientierung an Arthur Schopenhauer (1788-1860) und an der mittelalterlichen Gnosis. Während Friedhelm W. Fischer in seinem Werk „Symbol und Weltbild“¹²⁸⁰ von 1972 den Einfluss der frühchristlichen Philosophien auf Beckmann in den 20er Jahren untersucht, konzentriert sich die folgende Darlegung auf Beckmanns Orientierung an seinem Lieblingsautor Schopenhauer. Die Gedanken Nietzsches spielen nur noch eine untergeordnete Rolle.

7.1.1. **Arthur Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorstellung“**

Die Grundzüge des Schopenhauerschen Hauptwerkes „Die Welt als Wille und Vorstellung“¹²⁸¹ (1819), welches er im Alter von ca. 30 Jahren schrieb, sollen hier kurz skizziert werden, um einen Einblick zu vermitteln, in welcher Weise Beckmann von ihm inspiriert ist.

Vorangestellt seien zunächst die ‚Vier Sätze vom Grunde‘, schematisiert dargestellt, das Konzept einer gedanklichen Ordnung, auf der Schopenhauers Wirklichkeitsauffassung basiert.

„Der Satz vom Grunde des Seins; der Satz vom Grunde des Werdens; der Satz vom Grunde des Handelns; der Satz vom Grunde des Erkennens. Dem ersten ist die äußere und innere Sinnlichkeit zugeordnet, die Wahrnehmung in den Formen von Raum und Zeit; dem zweiten der Verstand und die Kausalität; dem

¹²⁷⁹S. Gohr: „Die Wunde“ – ein Leitmotiv für die Betrachtung der deutschen Kunst, in: E. Gillen (Hrsg.): Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Ausstellungskatalog der 47. Berliner Festwochen, Martin-Gropius-Bau, 7.9.1997-11.1.1998, Berlin 1997, S. 29.

¹²⁸⁰F. W. Fischer: Symbol und Weltbild, sh. Anmerkung 61.

¹²⁸¹A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, sh. Anmerkung 67.

dritten das Selbstbewußtsein und die Motivation; dem vierten die Vernunft, der Erkenntnisgrund und die Logik.“¹²⁸²

Schopenhauer sieht die Welt als reine Vorstellung des Subjektes, wie sie uns „infolge der Beschaffenheit unserer Erkenntnisorgane“,¹²⁸³ die in ihrer Gesamtheit in den ‚Vier Sätzen vom Grunde‘ skizziert werden, erscheinen.

Diese Subjektivität impliziert allerdings nicht, dass die objektive Welt als solche nicht existiert, sondern es besteht eine Interdependenz zwischen diesen zwei Instanzen.

„Übrigens wird nun aber mit dieser von dem subjektiven Ausgangspunkte her gewonnenen Definition die e m p i r i s c h e R e a l i t ä t der Welt nicht ge-
leugnet; daß sie als Objekt durch das sie vorstellende Subjekt bedingt ist, hebt die umgekehrte Tatsache nicht auf, daß das Subjekt als solches seinerseits durch das Objekt bedingt ist.“¹²⁸⁴

Die grundsätzliche Unterscheidung zwischen der ‚Erscheinung‘ und den ‚Dingen an sich‘ ist bekannt durch Platons Höhlengleichnis;¹²⁸⁵ für Schopenhauer allerdings handelt es sich um „die entscheidendste philosophische Errungenschaft der Neuzeit und darum das bedeutendste Verdienst Immanuel Kants“.¹²⁸⁶

Das ‚Ding an sich‘, welches bei Platon das Urbild hinter der ‚Erscheinung‘ war und welches bei Kant als „bloßes Abstraktum unerklärt im Leeren hing“,¹²⁸⁷ wird bei Schopenhauer nun mit folgendem Bedeutungsinhalt gefüllt: Seinem Ansatz zufolge wird der Mensch getrieben vom „Wille[n]“,¹²⁸⁸ womit ein sinnfreier Daseinsdrang gemeint ist, ein grundsätzlich vorhandener Lebenstrieb. „Der Wille an und für sich ist also erkenntnislos; sein Wesen ist blindes Streben ohne Ursache und ohne Ziel.“¹²⁸⁹ Dieser Wille, der nach Schopenhauer nicht nur Menschen, sondern auch Tieren, Pflanzen und Objekten inne ist, ist demzufolge an keine konkrete Erscheinungsform gebunden, sondern eine stets vorhandene, nie versiegende Kraft.

¹²⁸²W. Abendroth: Arthur Schopenhauer, sh. Anmerkung 68, hier: S. 45.

¹²⁸³Ebd.

¹²⁸⁴Ebd.

¹²⁸⁵Beim Höhlengleichnis von Platon (427 v. Chr. – 347 v. Chr.) handelt es sich um die symbolische Darstellung eines Erkenntnisvorganges. Nach Platon nimmt der Mensch nur Schatten an der Rückwand einer Höhle wahr und hält sie für wirklich, wenngleich sie nur Abbilder von Gegenständen außerhalb der Höhle sind; auch diese sind nur Abbilder der Ideen. Somit stehen nach Platon hinter den vergänglichen sichtbaren Dingen ihre unvergänglichen Urbilder.

¹²⁸⁶W. Abendroth: Arthur Schopenhauer, sh. Anmerkung 68, hier: S. 45.

¹²⁸⁷Ebd.: S. 47.

¹²⁸⁸Ebd.

„Aber Wille verbirgt sich auch hinter den Erscheinungen der unbelebten Natur. Die Kraft, die die Planeten bewegt, die die Stoffe sich chemisch anziehen und abstoßen läßt, ist der unbewußte Weltwille.“¹²⁹⁰

Die stärkste Äußerung des Willens in der Welt der Erscheinung ist der Sexualakt. Der Wille ist weder Zeit, Raum noch Kausalität unterworfen, denn diese gehören zu den Formen des Erkennens. Er ist das Gegenbild zur ‚Welt als Vorstellung‘. Der Kernpunkt der Philosophie Schopenhauers liegt in der Erkenntnis des Willens.

„[...] der Willensakt, aus welchem die Welt entspringt, ist unser eigener. Er ist frei: denn der Satz vom Grunde, von dem allein alle Notwendigkeit ihre Bedeutung hat, ist bloß die Form seiner Erscheinung. Ebendarum ist diese, wenn einmal da, in ihrem Verlauf durchweg notwendig: infolge hievon [sic] allein können wir aus ihr die Beschaffenheit jenes Willenaktes erkennen und demgemäß eventualiter [sic] anders wollen.“¹²⁹¹

So ist der Mensch befähigt, sich von seinem Drang zu erlösen, d.h. sich als Wille zu verneinen. Dies geschehe zeitweise in der Kunst sowie im Handeln aus Mitleid, das die Vereinzelung teilweise aufhebe und das Fundament der Moral darstelle.

Bezüglich der Verneinung des Willens im Akt des Kunstschaffens nimmt die Musik eine Sonderstellung ein, denn in ihr wird der Wille selbst unmittelbar abgebildet. Daher kommt auch die ausgeprägte Wirkung der Musik auf den Menschen.

„In ihr kommt das tiefste Wesen des Menschen und aller Dinge zum Sprechen. Unser Wille strebt, wird befriedigt und eilt weiter. So ist die Melodie ein stetes Abirren vom Grundton, entsprechend dem vielgestaltigen Streben des Willens, und ein endliches Rückkehren zu diesem, zur Harmonie, zur Befriedigung.“¹²⁹²

Bei den anderen Kunstrichtungen erreicht der ‚ideale‘ Künstler, das Genie, im Akt des Kunstschaffens einen Zustand absoluter Objektivität und ‚Willens‘-losigkeit, der ihm ermöglicht, die Ideen hinter der individuellen und wechselnden Erscheinung zu erschauen, sie in seiner künstlerischen Phantasie umzusetzen und zu neuer Anschauung zu bringen.¹²⁹³ Eine Voraussetzung – um es nochmals zu betonen – hierzu wäre:

„[...] [I]m Menschen [kann] eine Möglichkeit veranlagt sein, seine Gebundenheit in die Anschauungsformen des gewöhnlichen Intellekts zu sprengen; [was bedeutet, – Einfügung C.K.] daß es mithin auch eine Vorstellung

¹²⁸⁹Ebd.

¹²⁹⁰H. J. Störig: Kleine Weltgeschichte der Philosophie, sh. Anmerkung 69, hier: S. 514.

¹²⁹¹A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, sh. Anmerkung 67, hier: S. 829.

¹²⁹²H. J. Störig: Kleine Weltgeschichte der Philosophie, sh. Anmerkung 69, hier: S. 519.

¹²⁹³Vgl. W. Abendroth: Arthur Schopenhauer, sh. Anmerkung 68, hier: S. 51/52.

unabhängig vom Satze des Grundes gibt.“¹²⁹⁴

Bezüglich des Rezipienten eines Kunstwerks geht Schopenhauer davon aus, dass dieser ähnliche Voraussetzungen wie der Künstler mit sich bringt, allerdings nicht über dieselbe Intensität der Erkenntnis verfügt. Im Übrigen liegt im interesselosen Vergnügen am Kunstwerk keine Gefahr, persönliches Leiden zu erwecken.

Schopenhauer, der postuliert, dass jeder Mensch metaphysisch ausgerichtet ist, definiert das Ziel unserer zeitlichen Existenz eben in der Überwindung des Willens. „Das ‚Ideale‘ ist unsere Erkenntnis, überhaupt das autonome Bewußtsein, das mit dem Leben (dem ‚Realen‘) in Konflikt steht.“¹²⁹⁵

Mit dem Leben nur Negativa konnotierend, gilt Schopenhauers Philosophie als pessimistisch. Nach ihm ist „das Leben ein Zustand ‚des Leidens und der Läuterung‘“,¹²⁹⁶ denn er betrachtet die Befriedigung von Trieben, Wünschen, Sehnsüchten, Leidenschaften als kurzfristig und unzureichend. Ohnehin meint er, dass jedem Bedürfnis ein Mangel vorausgeht. „Am Ende, wenn die Seelenwanderung abgeübt ist, steht Erlösung durch Tod.“¹²⁹⁷

Da Schopenhauer den Menschen die Möglichkeit der Überwindung des Willens – kurzfristig in der Kunst, ansonsten durch Askese im weitesten Sinne – einräumt, kann auch in der irdischen Existenz eine Form der Erlösung gefunden werden. Letztlich sucht er diese Erlösung nicht mehr in der Religion, sondern in der Wirklichkeit der Welt. Insofern hat er sich vom Christentum abgewandt.

Der Gedanke, der Schopenhauers Werk abschließt, sei unterstrichen: Wenn auch die Überwindung des Willens das Ziel der Menschheit sein sollte, so bleibe dennoch bewußt, daß es ohne Wille weder Welt noch Vorstellung gibt.¹²⁹⁸

Beckmanns Verhältnis zur Transzendenz ist stark von Schopenhauers Gedankenwelt geprägt; der Aspekt der Läuterung, die Erlösungsmetaphorik, die nicht mit dem christlichen Dogma kompensiert wird, und auch „die transzendente

¹²⁹⁴Ebd.: S. 49/50.

¹²⁹⁵H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 39.

¹²⁹⁶Ebd.

¹²⁹⁷Ebd.

¹²⁹⁸Vgl. W. Abendroth: Arthur Schopenhauer, sh. Anmerkung 68, hier: S. 60.

Aura des schöpferischen Genius, wie er sich selbst versteht“,¹²⁹⁹ werden in Beckmanns Weltbild verarbeitet. Eine Analyse des Aufsatzes „Der Künstler im Staat“¹³⁰⁰ wird diese Verarbeitung transparent machen.

7.1.2. „Der Künstler im Staat“

Die Satire „Die soziale Stellung des Künstlers. Vom schwarzen Seiltänzer“¹³⁰¹ beleuchtet den programmatischen Text Beckmanns „Der Künstler im Staat“¹³⁰² (1927).

In der Satire skizziert Beckmann ironisch in „10 Grundstützen“¹³⁰³ das Weiterkommen des Künstlers bezüglich seiner sozialen Stellung in der Gesellschaft. So fordert er unter anderem „Respekt vor Geld und Macht“,¹³⁰⁴ „die Verehrung für die kritische Autorität“,¹³⁰⁵ deren „Anordnung [er sich] striktestens zu fügen [hat]“,¹³⁰⁶ „[n]eben Talent für Reklame [...] eine Freundin oder schöne Frau“.¹³⁰⁷ All diesen Maximen ist ein sarkastischer Impetus inhärent, mit dem Beckmann die willfährige Anpassung des Künstlers an die Spielregeln der Gesellschaft karikiert.

Im Gegensatz zu dem in dieser Satire umrissenen „Zustandsbild“¹³⁰⁸ ist „Der Künstler im Staat“¹³⁰⁹ als utopischer Entwurf über die zukünftige Rolle des Künstlers in der Gesellschaft zu werten. Der Aufsatz erschien 1927 in der „*Europäische Revue*“.¹³¹⁰

Ein zentraler Topos, der dem Aufsatz zugrunde liegt, ist wiederum Beckmanns Haltung zur Transzendenz. Beckmann spricht von „einer transzendenten Idee“¹³¹¹ des Menschen, welche sich in diesem Kontext konkret als ein von ihm angestrebtes Menschenbild enthüllt. Er möchte, dass der Mensch ein

¹²⁹⁹H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 58.

¹³⁰⁰M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27.

¹³⁰¹M. Beckmann: Die soziale Stellung des Künstlers, in: Brief an K.A. Prinz Rohan v. 1.1.1927, wiederabgedruckt in: K. Gallwitz u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 1188, hier: S. 76-79.

¹³⁰²M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27.

¹³⁰³M. Beckmann: Die soziale Stellung des Künstlers, sh. Anmerkung 1301, hier: S. 76.

¹³⁰⁴Ebd.: S. 77.

¹³⁰⁵Ebd.

¹³⁰⁶Ebd.

¹³⁰⁷Ebd.: S. 78.

¹³⁰⁸H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 38.

¹³⁰⁹M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27.

¹³¹⁰K. Gallwitz u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, sh. Anmerkung 1188, hier: S. 11.

autonomes, metaphysisch unabhängiges, von Gott befreites Wesen wird. Da Beckmann in diesem Text sowohl Gott als auch Götter meint, bezieht er sich nicht allein auf die christliche Heilslehre. Selbstbestimmung ist hier ein Schlüsselbegriff. Der Mensch soll auf sich selbst gestellt und sich seiner eigenen Kraft bewusst werden. Beckmann spricht in diesem Kontext vom Ziel der „*endgültige[n] Vergottung des Menschen*“.¹³¹² Mit dem Aspekt der „Vergottung“¹³¹³ ist Freiheit verbunden, d.h. der Mensch soll „selber frei [...] werden“.¹³¹⁴ Insofern ist nach Beckmann das „gottergeben[e] [...] [W]arten“¹³¹⁵ unserer „schlamasselhaften Sklavenexistenz“¹³¹⁶ zu kritisieren, die fehlende Selbstverantwortung, die mit dem Glauben an die überhöhte, göttliche Instanz verbunden ist. Seiner Meinung nach haben alte Glaubens- und Wertinhalte ihre richtungsweisende Kraft verloren.

„Zerschlagen liegen die alten Götter, unwahr und dunkel führen die alten Kirchen im Dämmerlicht ein trügerisches Scheindasein. Ernüchert und glaubenslos starrt die zum Mann herangereifte Menschheit in öde Leeren und ist sich ihrer Kraft noch nicht bewußt.“¹³¹⁷

In der Selbstverantwortung begründet sich nach Beckmann auch das ethische Ziel der Erziehung von Kindern. „Die Kinder in der Schule müssen bereits lernen, daß sie selber Gott sind.“¹³¹⁸ Doch allein eine moralische Erziehung in diesem Sinne reicht in Beckmanns Augen nicht aus. Die Kunst, in welcher das „transzendente Positive“¹³¹⁹ erfüllbar ist, muss den Kindern ebenso vermittelt werden.

Doch Beckmann will nicht nur auf die Erziehung der Kinder einwirken, sondern er definiert die Aufgabe des Künstlers als eine Vorbildfunktion für den gesamten Staat. Der Künstler vermag in seinem Werk das „mystische Rätsel des Gleichgewichts“,¹³²⁰ welches wiederum auf die Menschheit wirkt, darzustellen. Das Gleichgewicht zwischen äußerer Begrenzung und absoluter Freiheit – „Autonomie im Verhältnis zur Unendlichkeit“¹³²¹ – soll in der Kunst und

¹³¹¹M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27, hier: S. 116.

¹³¹²Ebd.: S. 117.

¹³¹³Ebd.

¹³¹⁴Ebd.: S. 119.

¹³¹⁵Ebd.: S. 120/121.

¹³¹⁶Ebd.: S. 120.

¹³¹⁷Ebd.: S. 119.

¹³¹⁸Ebd.: S. 120.

¹³¹⁹Ebd.

¹³²⁰Ebd.: S. 116/117.

¹³²¹Ebd.: S. 116.

durch die Kunst im Staat erzielt werden. So weist Beckmann dem Künstler als Kulturträger eine Leitfunktion zu und entwirft die Vision des „aristokratischen Bolschewismus“.¹³²²

„Die neuen Priester dieses neuen Kulturzentrums haben im schwarzen Anzug oder bei festlichen Zeremonien im Frack zu erscheinen, wenn es uns nicht gelingt, mit der Zeit ein noch präziseres und eleganteres männliches Kleidungsstück zu erfinden. Und zwar, was wesentlich ist, soll auch der Arbeiter im Smoking oder im Frack erscheinen. Das soll heißen: wir wünschen eine Art aristokratischen Bolschewismus.“¹³²³

Es fällt auf, wie Beckmann in dem Bild des schwarzen Anzuges Stil gegen die Erfahrung von Entfremdung – ein Thema, welches zur Lebzeit Beckmanns aktuell war – setzt.

Die Utopie Beckmanns formuliert sich darin, dass „die Schranken der sozialen und ökonomischen Hierarchie fallen [...] [und] nur noch die kulturelle Elite zählt“.¹³²⁴ Ansätze zu dieser neuen Staatsform sieht er im Bolschewismus verwirklicht, dem jedoch „Kunst und neuer Glaube“¹³²⁵ fehle.

„[...] was nur heißen kann, daß die dortige künstlerische Avantgarde nicht nach Beckmanns Geschmack als Künstler ist und der Kollektivismus unter der Ägide der Partei erst recht nicht nach dem Geschmack des Individualisten Beckmann.“¹³²⁶

Die transzendente Idee vom Menschen ist auch in Schopenhauers Gedankengut zu finden. Der Philosoph postuliert das autonome Bewusstsein des Menschen und sucht eine Form der Erlösung im Diesseits. Beide, sowohl Beckmann in diesem Aufsatz als auch Schopenhauer, konnotieren mit dem Leben Negative. Während Schopenhauer das Leben an sich als Zustand des Leidens und der Läuterung betrachtet, verschiebt sich bei Beckmann der Akzent; er führt die „Sklavenexistenz“¹³²⁷ allein auf die metaphysische Abhängigkeit von Gott zurück. Das Fundament der Moral, das nach Schopenhauer primär auf Mitgefühl und Mitleid basiert, wobei die Vereinzelung des Individuums teilweise aufgehoben wird, entwickelt sich bei Beckmann zur „gemeinsamen Liebe“.¹³²⁸

¹³²²Ebd.: S. 119.

¹³²³Ebd.

¹³²⁴H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 37.

¹³²⁵M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27, hier: S. 121.

¹³²⁶H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 37.

¹³²⁷M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27, hier: S. 120.

¹³²⁸Ebd.: S. 121.

„Nur dadurch, daß das Schwache, Egoistische und sogenannte Böse zurückgedrängt wird zugunsten der gemeinsamen Liebe, die uns ermöglichen wird, *die großen entscheidenden Arbeiten als Menschheit gemeinsam* auszuführen, werden wir die Kraft finden, selbst Gott zu werden.“¹³²⁹

Das Zurückdrängen des „Schwache[n], Egoistische[n] und sogenannte[n] Böse[n]“¹³³⁰ – menschliche Seiten, in denen sich unter anderem der Schopenhauersche Wille manifestiert – setzt (Selbst)-Erkenntnis voraus. Hinter der dem permanenten Wechsel und der Änderung unterworfenen ‚Welt als Vorstellung‘ das ewig Bleibende suchend, will Beckmann zum „Sein“¹³³¹ vorstoßen. Nur in der metaphysischen Unabhängigkeit von Gott „können die wesentlichen und neuen Kräfte frei gemacht werden, die unsere ewig *wechselnden* Generationen, die wir selber sind, zum *Stillstand* bringen. *Zum Sein*“.¹³³²

Doch es sind nicht nur Anklänge an Schopenhauers Philosophie in Beckmanns Aufsatz zu finden, sondern auch einige Gedanken Nietzsches,¹³³³ wobei betont werden muss, dass der Künstler in den 20er Jahren weitestgehend zu dessen Philosophie auf kritischer Distanz bleibt. Es sei darauf hingewiesen, dass Nietzsche eine noch weitaus radikalere Abwendung vom Christentum vollzog als Schopenhauer. Allerdings verneinte er – im Gegensatz zu Beckmann und Schopenhauer mit ihrer ‚transzendenten Idee‘ vom Menschen – jegliche Metaphysik, „alle Versuche der Philosophie und Religion, neben, hinter oder über [...] der ‚Welt‘, noch eine zweite, ‚ideale‘ Welt zu setzen und zu denken“.¹³³⁴ Dennoch werden einige Aspekte in diesem Essay artikuliert, die auf Nietzsche zurückzuführen sind. So findet sich bei dem Philosophen ebenfalls der Gedanke der „Vergottung“¹³³⁵ des Menschen. Ein Kritikpunkt Nietzsches an den Christen lautet:

„Statt zu fragen: Wie kann man die Leidenschaften vergeistigen, vergöttlichen? – haben die Christen die Axt an die Wurzel der Leidenschaft und damit an die Wurzeln des Lebens gelegt.“¹³³⁶

¹³²⁹Ebd.

¹³³⁰Ebd.

¹³³¹Ebd.: S. 120.

¹³³²Ebd.

¹³³³Friedrich Nietzsche war selber anfänglich ein Anhänger der Philosophie Schopenhauers, wandte sich aber dann von ihr ab.

¹³³⁴H. J. Störig: Kleine Weltgeschichte der Philosophie, sh. Anmerkung 69, hier: S. 535.

¹³³⁵M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27, hier: S. 117.

¹³³⁶H.J. Störig: Kleine Weltgeschichte der Philosophie, sh. Anmerkung 69, hier: S. 538.

Neben dem Aspekt der „Vergottung“¹³³⁷ geht Nietzsches Postulat, dass transzendente Bedürfnisse – die er als vorhanden nicht abstritt – in der Kunst zu kompensieren seien, auf seine frühe ‚artistische Metaphysik‘ zurück. Inspiriert von dem Philosophen, bezieht sich bei Beckmann diese Form der Kompensation nicht nur auf den Kunstschaffenden, sondern auch auf den Rezipienten. Dies wird an der Tatsache augenfällig, welche Bedeutung Beckmann der Erziehung von Kindern einräumt. Demzufolge ist bei Kindern von entsprechenden Voraussetzungen auszugehen. Es sei darauf hingewiesen, dass Schopenhauer dem Kunstrezipienten ähnliche Dispositionen zuschreibt.¹³³⁸ Bei ihm unterscheidet sich der Künstler vom Rezipienten – neben der künstlerischen Fertigkeit – in der Intensität der Erkenntnis.

Nietzsche ordnet der Kunst einen „messianischen Anspruch“¹³³⁹ zu, den man nicht außer Acht lassen sollte, will man die Programmatik von Beckmanns Aufsatz voll erfassen. „Die Kunst soll vom Leben zeugen, aber sich darüber stellen, ja soviel Macht gewinnen, daß sich schließlich das Leben nach ihr richtet.“¹³⁴⁰ Mit Beckmanns Avantgarde-Utopie des Künstlers greift er diesen Gedanken des Philosophen auf.

Der Traum Beckmanns, über Ästhetik auf Ethik und Staat zu wirken, lässt eine deutliche Unzufriedenheit mit den gegebenen gesellschaftspolitischen Verhältnissen vermuten. Seine Vision einer Vorreiterrolle der Künstler im Staat ist als Antwort auf den Zustand der endenden Weimarer Republik zu werten. Beckmanns Utopie erinnert an die Ziele der zweiten Expressionismusergeneration nach dem Ersten Weltkrieg, die unter anderem eine Führungsposition anstrebte. Doch der Individualist Beckmann unterscheidet sich von dieser gesellschaftspolitischen Ambition und ist folgendermaßen zu charakterisieren:

„Der Künstler ist Demiurg einer neuen Menschheit, die jenseits aller Sozialutopien und Gesellschaftsreformen der 20er Jahre eine mythische Existenz gewinnt, in welcher der Konflikt mit der Massenkultur der Weimarer Republik verdrängt werden kann.“¹³⁴¹

¹³³⁷M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27, hier: S. 117.

¹³³⁸Vgl. W. Abendroth: Arthur Schopenhauer, sh. Anmerkung 68, hier: S. 51.

¹³³⁹H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 39.

¹³⁴⁰Ebd.: S. 19.

¹³⁴¹Ebd.: S. 47.

7.1.2.1. „Selbstbildnis im Smoking“

Im August 1927, einen Monat nach dem Erscheinen des Aufsatzes „Der Künstler im Staat“,¹³⁴² begann Beckmann sein „Selbstbildnis im Smoking“ (Abb. 10; Öl auf Leinwand, 141 x 96 cm), welches schon ein Jahr später von der Berliner Nationalgalerie angekauft wurde. Nach einer Beschlagnahme im Jahr 1937 gelangte „es später [auf Umwegen] in das Busch-Reisinger Museum der Harvard University, wo man deutsche Kunst in den USA zeigt“.¹³⁴³

Das monumentale Selbstbildnis und der „Der Künstler im Staat“¹³⁴⁴ sind in engem Zusammenhang zu sehen,¹³⁴⁵ wie die folgende eingehende Untersuchung verifizieren wird.

Frontal in der Mittelachse und als Dreiviertelbild präsentiert sich Beckmann in weltmännischem, schwarzem Gesellschaftsanzug mit weißem Hemd. Er hält in selbstbewusster Pose die rechte Hand auf der Taille abgestützt, in der linken lässig eine Zigarette. Die eindrucksvolle Wirkung dieses Selbstbildnisses wird hervorgerufen durch den starken Schwarzweißkontrast, durch die Betonung von Händen und Gesicht sowie durch die leichte Untersicht auf die Figur.

Der weißgraue Teil des Hintergrundes ist seitlich begrenzt durch einen braunschwarzen Vorhang. Hinter Beckmann endet auf Hüfthöhe eine ebenfalls bräunliche Balustrade. Der Künstler ist vor einem geteilten Hintergrund situiert. Der rechte, angewinkelte Arm überschneidet den Vorhang. Der helle Hintergrund ist flächig und ohne Tiefenwirkung, bis auf eine gräuliche Andeutung des Horizontes direkt über der Brüstung. Die Aufmerksamkeit des Betrachters konzentriert sich allein auf Beckmann. Bei dem hellen Teil des Hintergrundes als auch bei der Darstellung seines Anzuges und Hemdes fällt der flächige Farbauftrag auf. Entlang der Knopfleiste, die als solche nicht kenntlich gemacht ist, teilt sich das Hemd farblich in eine weiße und eine graue Hälfte.

Im Gegensatz zu dem flächigen Farbauftrag sind Gesicht und Hände durch starken Schattenwurf gezeichnet. Im Gesicht ist die gesamte Farbskala des

¹³⁴²M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27.

¹³⁴³H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 45.

¹³⁴⁴M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27.

¹³⁴⁵Vgl. R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 87 und H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 46.

Gemäldes vereint: von Weiß bis zu hellen Ockertönen, über Braun zu fast Schwarz. Es wirkt holzschnittartig: Stirnfront, Augenpartie, Nasenrücken, Mundwinkel und Kinn sind dunkler gehalten und setzen sich von den helleren Hautpartien ab. Für den Schattenwurf gibt es keine logische Erklärung im Sinne einer Lichtquelle, die diesen hervorriefe. So ist zu konstatieren:

„Beckmann hat die gewöhnliche Lichtregie ins Gegenteil verkehrt. Denn er wird offensichtlich nicht vom Licht, sondern vom Dunkel ‚angestrahlt‘ [...] Was eigentlich eine Positivform sein sollte, wird zur Negativform, statt Plastizität entsteht Transparenz. Es ist, als könne man direkt ins Innere des Schädels blicken: Der vermeintlich wuchtige ‚felsenhafte‘ Kopf entpuppt sich unversehens, besonders um die Nasenpartie, als hohler Totenschädel.“¹³⁴⁶

Es wird eine ambivalente Wirkung im Bild evoziert. Zum einen präsentiert sich Beckmann im eleganten Smoking, selbstbewusst, lässig und gesellschaftsfähig. Zum anderen kommt eine weitere Dimension ins Bild, die durch den Helldunkelkontrast und die ‚umgekehrte‘ Plastizität hervorgerufen wird. Der Künstler interessiert sich für den Blick ins Innere: „Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität“¹³⁴⁷ – so lautet seine Prämisse. Er realisiert in diesem Selbstbildnis, ‚vom Dunklen angestrahlt‘, seine transzendente Verbindung zu dem Bereich des ‚Schattens‘. Es bietet sich ein Blick auf die Emblematisierung der Farbkombination Schwarzweiß an, um die Tiefendimension des künstlerischen Programms zu erfassen.

„– schwarz und weiß, das sind die beiden Elemente mit denen ich zu tun habe. Das Glück oder Unglück will es, daß ich nicht nur weiß, – nicht nur schwarz sehen kann. Eines allein wäre viel einfacher und eindeutiger. – Allerdings wäre es dann auch nicht existent. – Aber trotzdem, ist es doch der Traum vieler – nur das Weiße (nur das gegenständlich Schöne) – oder nur das Schwarze (das Häßliche und Verneinende) sehen zu wollen –.“¹³⁴⁸

Mit der Farbe Weiß das „gegenständlich Schöne“¹³⁴⁹ und konträr dazu mit Schwarz das „Häßliche und Verneinende“¹³⁵⁰ betonend, weist sich Beckmann in diesem Selbstbildnis als Beherrscher beider Sphären aus. Seine Situierung vor dem geteilten Hintergrund wird zur „Formel von Existenz schlechthin“.¹³⁵¹

Beckmann präsentiert sich in monumentaler, fast selbstherrlicher Pose und versinnbildlicht das autonome Genie, den verantwortungsvollen Beherrscher

¹³⁴⁶R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 84.

¹³⁴⁷M. Beckmann: Über meine Malerei, sh. Anmerkung 28, hier: S. 135.

¹³⁴⁸Ebd.: S. 136.

¹³⁴⁹Ebd.

¹³⁵⁰Ebd.

¹³⁵¹H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 45.

der ‚transzendenten Idee‘, von dem er in „Der Künstler im Staat“¹³⁵² spricht. Die geistige Emanzipation findet ihre Ausdrucksform in dem Spiel mit der Immaterialität – Licht und Schatten – und der in abstrakter Flächigkeit gehaltenen körperlichen Präsenz.¹³⁵³ So nimmt die Vision vom „aristokratischen Bolschewis[ten]“¹³⁵⁴ in diesem Selbstbildnis Kontur an. Fern von „gottergeben[em] [...] [W]arten“¹³⁵⁵ kommt das auratisierte Selbstverständnis als Künstler – in gedanklicher Anlehnung an Schopenhauer – in der Gestaltung des Gesichtes, der Hände und der Helldunkelwerte zum Tragen. Der Frack, der vordergründig gesellschaftsfähig erscheint, wird zu einem Kleidungsstück des „neuen Priester[s]“.¹³⁵⁶

„Es handelt sich darum, eine *elegante* Beherrschung des Metaphysischen zu erreichen [...] Die neuen Priester dieses neuen Kulturzentrums haben im schwarzen Anzug oder bei festlichen Zeremonien im Frack zu erscheinen [...]“¹³⁵⁷

Das „Selbstbildnis im Smoking“ wurde als „exzeptionelles Werk“¹³⁵⁸ gefeiert, aber auch als „Ausdruck der Ideologie vom Herrenmenschen“¹³⁵⁹ streng kritisiert. Das Verständnis des Bildes wird bereichert durch die Kenntnis des zuvor erschienenen Aufsatzes; doch die gesellschaftliche Utopie Beckmanns findet sich hier nicht realisiert.

7.1.3. „Über meine Malerei“

Die Ausstellung „Twentieth Century German Art“, die 1938 in den New Burlington Galleries in London stattfand, bildete das Gegengewicht zur Ausstellung „Entartete Kunst“ in München. Hier hielt Beckmann die Rede „Über meine Malerei“,¹³⁶⁰ in der bezeichnenderweise politische Geschehnisse keine Erwähnung finden. Zu diesem Zeitpunkt bereits nach Amsterdam emigriert, führt Beckmann dort offensichtlich ein sehr zurückgezogenes Leben – „Ich bin oft, sehr oft allein.“¹³⁶¹ Er fühlt sich angesichts der „künstlerische[n] Katastro-

¹³⁵²M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27.

¹³⁵³Vgl. R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 83.

¹³⁵⁴M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27, hier: S. 119.

¹³⁵⁵Ebd.: S. 120/121.

¹³⁵⁶Ebd.: S. 119.

¹³⁵⁷Ebd.

¹³⁵⁸R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 84.

¹³⁵⁹Ebd.

¹³⁶⁰M. Beckmann: Über meine Malerei, sh. Anmerkung 28.

¹³⁶¹Ebd.: S. 135.

phen-Situation¹³⁶² der Welt genötigt, „ein paar Ideen auszusprechen, die ich mühsam im Lauf der Jahre erkämpft habe“.¹³⁶³ Sich ganz der Malerei widmend, verweilt er im Zustand der ‚inneren Emigration‘ und betont einleitend „vielleicht blind an vielen Dingen des realen und politischen Lebens vorbeigegangen zu sein“.¹³⁶⁴

Der Titel dieser Rede verweist auf den kunsttheoretischen Impetus des Inhaltes, doch die folgende Analyse wird sich auf das zugrunde liegende Weltbild konzentrieren.

Vor dem Hintergrund der Wirrnisse der endenden Weimarer Republik war im Jahr 1927 noch Raum für die Utopie einer Avantgarde-Position des Künstlers. In der Londoner Rede propagiert Beckmann, von der Realität des Nationalsozialismus ernüchert, den Dualismus zwischen Geist und politischer Macht und spricht von der strikten Trennung dieser zwei Welten:

„Die Welt des Geistes und die der politischen Realität! – Beide sind streng gesonderte Funktionen der Lebensmanifestation, die sich wohl manchmal berühren – aber im Prinzip grundverschieden sind.“¹³⁶⁵

Elf Jahre zuvor war mit Gott schlichtweg Freiheit verbunden; jetzt kommt eine andere Definition ‚Gottes‘ ins Spiel. Beckmanns Schwarz-Weiß-Emblematik sei nochmals aufgegriffen, um sein verändertes Verhältnis zu Gott zu überprüfen:

„Nur in Beiden, schwarz und weiß, – sehe ich wirklich Gott als eine Einheit, wie er es sich als großes ewiges wechselndes Welt-Theater immer wieder neu gestaltet.“¹³⁶⁶

Beckmann verschafft sich eine Akzeptanz der Welt mit dem sowohl „gegenständlich Schöne[n]“¹³⁶⁷ (weiß) als auch „Häßliche[n] und Verneinende[n]“¹³⁶⁸ (schwarz), welches als Ganzheit genommen Gott darstellt. Gott wird hier zu einer die Welt im Positiven als auch Negativen gestaltenden Kraft. Die Analogie zu Schopenhauers ‚Welt als Wille‘ ist offensichtlich, ebenso wie im Bild des „ewig wechselnde[n] Welt-Theater[s]“¹³⁶⁹ die Anlehnung an die ‚Welt als Vorstellung‘ bestehen bleibt. Zugleich geht das

¹³⁶²Ebd.: S. 139.

¹³⁶³Ebd.

¹³⁶⁴Ebd.: S. 134.

¹³⁶⁵Ebd.: S. 134/135.

¹³⁶⁶Ebd.: S. 136.

¹³⁶⁷Ebd.

¹³⁶⁸Ebd.

¹³⁶⁹Ebd.

dualistische Denkmuster (schwarz-weiß) auf Beckmanns Beschäftigung mit der Gnosis seit Mitte der 20er Jahre zurück.¹³⁷⁰ In der Gnosis findet sich der Dualismus zwischen Gut und Böse in eine höhere Instanz projiziert; bei Schopenhauer liegt dieser im Menschen selber.

Des Weiteren wird in dieser Rede deutlich, dass Beckmann den Schopenhauerischen Willen, der sich in den unterschiedlichsten Verhaltensweisen objektiviert, in seiner Gesamtheit und Erscheinungsform bejaht. Das Ziel der Überwindung des Willens wird stellenweise angedeutet – „Liebe – in animalischem Sinne ist eine Krankheit, aber eine Lebensnotwendige, die zu überwinden ist“,¹³⁷¹ „Eros und *nicht* mehr sein wollen“,¹³⁷² – aber nicht a priori als entscheidend dahingestellt. Im Vordergrund steht die Erkenntnis des ‚Willens‘ und deren künstlerische Umsetzung. „Kunst dient der Erkenntnis nicht der Unterhaltung – der Verklärung – oder dem Spiel.“¹³⁷³ So will Beckmann, getreu den Thesen des Philosophen, „die Idealität die sich hinter der scheinbaren Realität befindet“¹³⁷⁴ sichtbar machen. Beckmann bezieht sich in diesem Zusammenhang übrigens auch auf die Worte eines Vertreters der jüdischen Kabbala¹³⁷⁵: „Willst Du das Unsichtbare fassen, – dringe so tief Du kannst ein – in das Sichtbare.“¹³⁷⁶ So greifen verschiedene Inspirationsquellen ineinander. Ist bei Schopenhauer das Unsichtbare der Wille hinter der ‚Welt als Vorstellung‘, so spricht Beckmann vom „Mysterium des SEINS“,¹³⁷⁷ dessen Ursprung auf das „eigene Selbst“¹³⁷⁸ und das „Ich“¹³⁷⁹ zurückzuführen sei.

„Das Suchen nach dem eigenen Selbst ist der ewige nie zu übersehende Weg den wir gehen müssen.“¹³⁸⁰

„Denn das ‚Ich‘ ist das größte und verschleiertste Geheimnis der Welt.----- Hume und Herbert Spencer haben das ‚Ich‘ auf eine Reihe von Vorstellungen zurückgeführt, an deren Ende sie nichts finden können. Nun ----- ich glaube an

¹³⁷⁰Beckmanns Interesse an der mittelalterlichen Gnosis konstituiert sich als ein Zeitkolorit. H. Belting beleuchtet dieses in seiner Abhandlung: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 52/53.

¹³⁷¹M. Beckmann: Über meine Malerei, sh. Anmerkung 28, hier: S. 138.

¹³⁷²Ebd.: S. 136.

¹³⁷³Ebd.

¹³⁷⁴Ebd.: S. 135.

¹³⁷⁵Mit der jüdischen Kabbala, einer mystischen Geheimlehre, die im 12. Jahrhundert in Südfrankreich und Spanien entstand und die zum Teil auf eine verschollene jüdische Gnosis zurückgeht, beschäftigte sich Beckmann unter anderem seit Mitte der 20er Jahre.

¹³⁷⁶M. Beckmann: Über meine Malerei, sh. Anmerkung 28, hier: S. 135.

¹³⁷⁷Ebd.: S. 136.

¹³⁷⁸Ebd.: S. 136/137.

¹³⁷⁹Ebd.: S. 140.

¹³⁸⁰Ebd.: S. 136/137.

das ‚*Ich*‘ in seiner ewigen und unvergänglichen Form, dessen Wege in unbegreiflicher Art unsere Wege sind.“¹³⁸¹

Doch trotz deutlicher Anlehnung an Schopenhauer ist der Glaube an die geistige Emanzipation des Menschen, an Autonomie und Selbstverantwortung, wie sie sich 1927 noch manifestierte, verloren gegangen. Stattdessen schildert Beckmann zum Abschluss seiner Rede einen Traum, in dem ihm William Blake winkt und „mit einer überirdischen Väterlichkeit“¹³⁸² zu ihm spricht:

„Habe Vertrauen zu den Dingen – sagte er, – lasse Dich nicht schrecken von all dem Entsetzlichen der Welt. Alles ist eingeordnet und richtig und muß seinen Weg gehen um Vollkommenheit zu erreichen ---- um eine größere, nie ganz zu erreichende Vollkommenheit. Suche diesen Weg----“¹³⁸³

Der schicksalsvolle Glaube an die Einbettung in eine übergeordnete Instanz scheint eine besänftigende Wirkung auf Beckmann auszuüben. „[...] und ruhig legte ich meinen Kopf wieder in die Kissen.“¹³⁸⁴

Die philosophische Suche nach dem Weg, dem Ich und dem Selbst ist als Ausweichmanöver, als Antwort auf die Ohnmachtsstellung Beckmanns in der gegebenen historischen Situation zu werten. Die Hoffnung auf „eine endliche Befreiung und Erlösung von allen Dingen“¹³⁸⁵ trägt die Züge einer Kompensation.

7.1.3.1. „Selbstbildnis mit Horn“

Aus einer Sequenz von Selbstporträts ist Beckmanns „Selbstbildnis mit Horn“ (Abb. 11; Öl auf Leinwand; 110 x 101 cm) hervorzuheben, welches das inhaltliche Pendant zu der Londoner Rede bildet. Es entstand im Jahr 1938 in Amsterdam. Die Quintessenz aus Beckmanns derzeitiger Lage ziehend, findet sich hier im Vergleich zu dem Selbstporträt von 1927 ein verändertes Programm.

Bildraumfüllend präsentiert sich Beckmann in Frontalsicht als Halbfigur in einem Innenraum. Der Bildhintergrund ist durch das Motiv des leeren Bilderrahmens oder Spiegels angedeutet, der hinter Beckmanns Kopf hängt und diesen rahmt; auf den Vordergrund verweist der seitliche rot-schwarze Vorhang, der

¹³⁸¹Ebd.: S. 140.

¹³⁸²Ebd.: S. 141.

¹³⁸³Ebd.: S. 141/142.

¹³⁸⁴Ebd.: S. 142.

¹³⁸⁵Ebd.

den Bildrand anschneidet und der Szenerie einen intimen Rahmen verleiht. Beckmann ist in ein rippenförmiges, schwarz-rot gestreiftes Gewand gekleidet, wobei die Rottenskala eine Variationsbreite von „orange, zinnoberrot, karminrot, rosa“¹³⁸⁶ aufweist. Neben den kräftigen, variierten Rottönen, die mit der Farbe des Vorhanges korrespondieren, sind die Schwarztöne des Hintergrundes dominierend. Die Lichtführung ist seitlich, so dass die rechte Gesichtshälfte angestrahlt und die linke stark verschattet ist. Es handelt sich um einen ausgeprägten, bildlogischen Schattenwurf. Der Gesichtsausdruck kann als ernst, melancholisch und verschlossen bezeichnet werden. In der linken Hand hält Beckmann das weiß-grau-blau schimmernde Horn erhoben, das Mundstück befindet sich zwischen Augen, Nase, Mund und Ohr. Sowohl das linke Ohr, das farblich mit dem Horn korrespondiert, als auch der Gestus des lauschenden Innehaltens transformiert die Funktion des Horns zu einem Hörrohr. Als Musikinstrument versinnbildlicht es Kunst; Beckmann scheint auf ein Echo zu lauschen.¹³⁸⁷ „[A]lle Sinne sind an dem intensiven Wahrnehmungsprozeß beteiligt.“¹³⁸⁸ Der Künstler ist hier kein Handelnder – nicht die Produktion von Kunst steht im Vordergrund – sondern ein konzentriert Wartender. Auch die Geste der rechten Hand ist verhalten und in den Akt des Horchens integriert ebenso wie sich die Blickrichtung auf das Horn konzentriert. Die Mündung des Horns ist halb verdeckt durch den seitlichen Vorhang. Neben Kunst symbolisiert das Musikinstrument zugleich die Verbindung als auch Distanz zur Gesellschaft, die Beckmann hier zu erleiden scheint.¹³⁸⁹ Ein anderer Interpretationsansatz im Sinne einer Selbstreflexion der Kunst ergibt sich, wenn man davon ausgeht, dass der Künstler der erste ist, der den Klang des Horns vernimmt.

Sowohl der Schwarzton des Bildes als auch der Gesichtsausdruck Beckmanns stimmen das Ambiente schwer und düster. Die Farbgebung des Horns ist eher kalt, was Beckmanns Anspruch auf Sachlichkeit in der Kunst entgegenkommt. Der leere Bilderrahmen im Hintergrund, der den Kopf Beckmanns rahmt, steht als „Symbol für die Transformation der Kunst“.¹³⁹⁰

¹³⁸⁶S. Lackner: Max Beckmann, sh. Anmerkung 43, hier: S. 106.

¹³⁸⁷Vgl. H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 48.

¹³⁸⁸R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 128.

¹³⁸⁹Vgl. H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 48.

¹³⁹⁰Ebd.

Die grellen Rottöne seines Gewandes wirken unruhig und wie ein farblicher Aufschrei, der einen Kontrast zur Konzentration des Künstlers zu bilden scheint. Die Farbkomposition ist es, die eine Interpretation des Erleidens der Distanz zur Gesellschaft gegenüber einer Selbstreflexion der Kunst favorisieren lässt.

Das Programm des Lauschenden, der über ein Echo der Kunst nachdenkt, hat nichts mehr mit der Avantgarde-Utopie von 1927 gemeinsam. Doch in beiden Porträts zeigt sich vor dem Hintergrund der zwei Texte – einmal gewollt, einmal erlitten – die Außenseiterposition des Künstlers. 1927 befand sich Beckmann auf dem Höhepunkt des nach den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges wiedergefundenen Selbstbewusstseins; elf Jahre später präsentiert er sich voller Melancholie. Während 1927 in der zweidimensionalen, flächigen Darstellung des Smokings eine Abstraktion lag, die sich als Ausdruck des Geistigen über das Körperliche stellte,¹³⁹¹ ist die Darstellung Beckmanns nun figurativer. Auch der Einsatz der Farbe und der Pinselduktus, der besonders an seinem Gewand unruhig ist, verweisen auf den Verlust der Utopie der geistigen Freiheit, der in seiner Londoner Rede zum Ausdruck kommt. Die Gewalt der politisch-gesellschaftlichen Realität hat Beckmann eingeholt.

7.2. Gottfried Benn

7.2.1. Essays aus den Jahren 1927-1933

7.2.1.1. „Kunst und Staat“

Der Aufsatz „Kunst und Staat“¹³⁹² aus dem Jahr 1927 zielt auf die Stellung des Künstlers in der Weimarer Republik.

Zu diesem Zeitpunkt führte Benn seit zehn Jahren ein ärmliches Dasein als Arzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten in Berlin. Bezüglich seiner schriftstellerischen Arbeit konstatiert er, dass sie ihm „im Monat durchschnittlich vier

¹³⁹¹Vgl. R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 83.

¹³⁹²G. Benn: Kunst und Staat, in: D. Wellershoff (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 4 Bde., Essays, Reden, Vorträge, Wiesbaden 1959, S. 41-51.

Mark fünfzig, während eines Zeitraumes von fünfzehn Jahren, eingebracht“¹³⁹³ hat. Den Anlass zu diesem Essay gab offensichtlich die Bewerbung um eine städtische Arztstelle, von der sich Benn eine Halbtags­tätigkeit erhoffte, die ihm finanzielle Sicherheit garantierte und ihm zugleich Raum und Zeit für seine kreative Arbeit ließe. Doch es sei ihm ein inadäquates Angebot gemacht worden und das Bewerbungsgespräch im Sande verlaufen. Benn kommt zu dem Schluss:

„Wenn also die öffentlichen Einrichtungen nicht einmal den Schriftstellern oder Dichtern zu helfen geneigt sind, die sie um Anstellung bitten im Umfang eines von ihnen erlernten Handwerks, wird es mit den Ungelernten noch schlechter stehen.“¹³⁹⁴

Hier bildet sich in dem Aufsatz der Übergang zu der Frage, wie es überhaupt bestellt ist mit der Kunstpflege im Staat und den Kommunen der Weimarer Republik. Diesbezüglich beschäftigen Benn zwei Schwerpunkte, die grundlegend für seine Weiterentwicklung in den folgenden Jahren werden.

1. Die Kunstauffassung

Zunächst kritisiert Benn den „verbreiteten Irrtum [...], daß Kultur, Zivilisation, Bildung und Kunst im Grunde identisch seien“.¹³⁹⁵ Nach seiner Auffassung ist Kunst „ein isoliertes Phänomen, individuell unfruchtbar und monoman“.¹³⁹⁶

Einen in diesem Zusammenhang aufschlussreichen Schlüsselbegriff der Bennschen Kunsttheorie bildet der Terminus der ‚monologische[n] Kunst‘, der auf Nietzsche zurückzuführen ist und bereits erläutert wurde. Die ‚monologische Kunst‘ erwächst „dem Schöpfungsimpuls des schaffenden Subjekts“.¹³⁹⁷

Im Gegensatz zu Nietzsche, der mit diesem Axiom durch die Kunst Einfluss auf den Menschen nehmen will und voller Verkündigungspathos ist, sieht Benn Kunst unabhängig von der gesellschaftlichen Realität. Seinem Ansatz zufolge ist Kunst selten und von Ewigkeitswert. So schließt der Essay mit einem Zitat Hölderlins: „was aber bleibt, stiften die Dichter.“¹³⁹⁸

Benns Postulat der Isolation der Kunst führte in den folgenden Jahren zu

¹³⁹³Ebd.: S. 41.

¹³⁹⁴Ebd.: S. 43.

¹³⁹⁵Ebd.: S. 47.

¹³⁹⁶Ebd.

¹³⁹⁷T. Meyer: Affinität und Distanz, sh. Anmerkung 76, hier: S. 111.

¹³⁹⁸G. Benn: Kunst und Staat, sh. Anmerkung 1392, hier: S. 51.

vehementen Diskussionen. Andere bedeutende Künstler und Literaten, wie zum Beispiel Heinrich Mann, sahen Anfang der 30er Jahre in der Kunst die Notwendigkeit, eine politische und soziale Wirklichkeit widerzuspiegeln. Mit der Gesellschaftsrelevanz von Kunst ging eine grundsätzliche Bejahung der europäischen Tradition, des Humanismus und vorwärts gerichteter Entwicklungen einher, gegen die sich Benn antithetisch wandte und die er als „bürgerliches Neunzehntes-Jahrhundert-Gehirn“¹³⁹⁹ ablehnte.

Das Künstlerprofil, welches bei Benn authentisch wird, ist die materiell verarmte, einsam schaffende Künstlerfigur, der gesellschaftlich keine Wertschätzung entgegengebracht wird. Von dieser Figur entlehne sich das soziale Umfeld nur einige Eindrücke, ohne seine Person und sein Schicksal zu achten.

„Sie leben von Dingen, die Sie lieben. Die Impressionen Ihres Lebens verwendeten Sie denen, die da sterben mit Schmach. Aus einem Mammutrest, individuell unfruchtbar und monoman, leihen sie sich einen Schimmer für Ihr vergängliches Gewese.“¹⁴⁰⁰

Es bedarf keiner weiteren Ausführung, dass es die verschiedensten Gegenbeispiele gibt, die das Künstlerschicksal, welches Benn skizziert und welches seine persönliche Situation umreißt, widerlegen.

2. Stellenwert der Kunst in der Gesellschaft

Ironisch bezeichnet Benn die von ihm konstatierte Indifferenz zwischen Staat, Kommune, Gesellschaft, Zivilisation, Geschmack, Kultur und Kunst als „internationales Glück“.¹⁴⁰¹ Den Stellenwert, den die Kunst in der Weimarer Republik einnimmt, ordnet er der Kategorie des „sublimierte[n] Kapitalismus“¹⁴⁰² zu. Zugleich stellt er heraus, dass seiner Meinung nach Kunst noch nie in einem staatlichen System die Position zugesprochen wurde, die ihr zustände.

„Hohenzollern oder Republik, das ist Jacke wie Hose. Günther, Hölderlin, Heine, Nietzsche, Kleist, Rilke oder die Lasker-Schüler – der Staat hat nie etwas für die Kunst getan. Kein Staat.“¹⁴⁰³

Benn deutet die komplexe Beziehung zwischen Kunst und geschichtlicher Bewegung im Folgenden zwar an, geht aber nicht differenziert darauf ein.

¹³⁹⁹G. Benn: Antwort an die literarischen Emigranten, sh. Anmerkung 44, hier: S. 1697.

¹⁴⁰⁰G. Benn: Kunst und Staat, sh. Anmerkung 1392, hier: S. 50/51.

¹⁴⁰¹Ebd.: S. 44.

¹⁴⁰²Ebd.

¹⁴⁰³Ebd.

Stattdessen dringt er zu der Frage vor, welches denn die Kräfte seien, die den Staat aufrecht erhalten und bemerkt:

„[E]rhielte sich ein Staat durch Straßenbeleuchtung und Kanalanlagen, wäre Rom nie untergegangen – immanente geistige Kraft wird es wohl sein, die den Staat erhält, produktive Substanz aus dem Dunkel des Irrationalen. Und hier könnte die Stelle sein, wo es politisch wird: das an sich nihilistische Problem der Kunst.“¹⁴⁰⁴

Das Nihilismus-Problem¹⁴⁰⁵ definiert sich in diesem Kontext konkret als Benns Auffassung von der Gesellschaftsunabhängigkeit der Kunst. Auch der Kunst kommt „produktive Substanz aus dem Dunkel des Irrationalen“¹⁴⁰⁶ zu. Dennoch bleibt sie nach Benn isoliert. Kunst und Staat sind unvereinbar – so lautet das Postulat in diesem Essay.

7.2.1.2. „Können Dichter die Welt ändern?“

Bei dem Text „Können die Dichter die Welt ändern“¹⁴⁰⁷ handelt es sich um einen Rundfunkdialog, der im Jahr 1930 stattfand. Wiederum thematisiert Benn seine Kunstauffassung und führt sie im Dialog mit dem Sprecher A weiter aus. Seine Leitthese – „Kunstwerke sind phänomenal, historisch unwirksam, praktisch folgenlos. Das ist ihre Größe.“¹⁴⁰⁸ – soll im Weiteren näher erläutert werden.

Auch hier sieht Benn die Kunst außerhalb der gesellschaftspolitischen Realität stehen. Sie solle keine sozialpolitische Wirklichkeit inhaltlich widerspiegeln und in Analogie dazu keine gesellschaftsrelevante Wirkung erzielen. Die Auseinandersetzung des Dichters mit Zeitfragen fällt unter die Kategorie der „Liebhaberei“.¹⁴⁰⁹ So propagiert Benn eine gleichgültige Haltung des Künstlers gegenüber sozialen und humanitären Bewegungen. Er rechtfertigt diese Einstellung, indem er den großen Bogen über die Jahrtausende spannt und soziale Bestrebungen als stetes Bemühen in allen vergangenen Systemen

¹⁴⁰⁴Ebd.: S. 47.

¹⁴⁰⁵Eine eingehende Behandlung dieser Thematik findet sich bei H.D. Balsler: Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns, sh. Anmerkung 776.

¹⁴⁰⁶G. Benn: Kunst und Staat, sh. Anmerkung 1392, hier: S. 47.

¹⁴⁰⁷G. Benn: Können Dichter die Welt ändern? in: D. Wellershoff (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 4 Bde., Autobiographische und Vermischte Schriften, Wiesbaden 1961, S. 213-222.

¹⁴⁰⁸Ebd.: S. 215.

¹⁴⁰⁹Ebd.: S. 214.

betrachtet, wobei er die Differenz zwischen verschiedenen Kulturen, historischen Bewegungen und Zeitepochen missachtet.

„[M]al die Helotenhorden in den kyrenischen Gerbereien, mal die Sklavenkriege in der römischen Zeit, die Armen wollen hoch und die Reichen nicht herunter, schaurige Welt, aber nach drei Jahrtausenden Vorgang darf man sich wohl dem Gedanken nähern, dies sei alles weder gut noch böse, sondern rein phänomenal.“¹⁴¹⁰

Die wertfreie Bezeichnung „phänomenal“¹⁴¹¹ bedeutet in diesem Zusammenhang eine regelmäßig wieder auftretende Erscheinung, die als solche unbeteiligt zur Kenntnis zu nehmen sei. Bennis verfiel eine passive Lebenseinstellung in Anbetracht von Prozessen, die weltgeschichtlich in ständiger Wiederholung zum Vorschein kommen und deren Zielsetzung stets die gleiche bleibt. Diese nähmen den Stellenwert unabänderlicher Phänomene ein, die eine fehlende Einflussnahme implizierten. Analog zu dieser Erkenntnis äußert er sich wie folgt:

„[...] das ist doch ein funktioneller Prozeß der Tatsache der menschlichen Gesellschaft, das ist extrahuman, wie kann ich denn verpflichtet sein, mich einem Prozeß zuzuwenden, dessen ideologische Aufmachung ich als erkenntniswidrig empfinde und dessen menschlicher Ursprung weit von mir und weit fort von mir aus eigenen Kräften seinen Lauf begann und seine Richtung nahm.“¹⁴¹²

Es stellt sich dem Leser die Frage, wie sich das Erkenntnisinteresse des Künstlers, der außerhalb jeder Realität zu stehen habe, denn definiert, und worin seine eigentliche Aufgabe besteht. Der Dichter ist Bennis Ansatz zufolge eine aristokratische, elitäre Figur, die sich den tieferen Schichten des Seins und der Empfindungen zuwenden soll. Diese Hinwendung ist bei einem Individuum eventuell erzwingbar durch eine radikale Konfrontation mit den unabänderlichen, prosaischen Fakten, denen die Menschen in der Weltgeschichte unterliegen. Auch hier finden sich wieder typisch Bennische Globalisierungen.

„Wer Geld hat, wird gesund [...] wer Gewalt hat, schafft das Recht. Das die Geschichte! Ecce historia! Hier ist das Heute, nimm seinen Leib und iß und stirb! Diese Lehre scheint mir weit radikaler, weit erkenntnistiefer und seelisch folgenreicher zu sein als die Glücksverheißungen der politischen Parteien.“¹⁴¹³

Es ist aufschlussreich, dass Bennis nicht der Kunst eine erkenntnistiefe Wirkung zuspricht. Er verbleibt bei deren ‚monologischem‘ Charakter. Neben ihrer

¹⁴¹⁰Ebd.: S. 217/218.

¹⁴¹¹Ebd.: S. 218.

¹⁴¹²Ebd.: S. 218/219.

Autonomie fordert er für den Künstler die Freiheit, seine „individuelle Monomanie“¹⁴¹⁴ zu leben.

Analog zu der Prämisse der Selbstverwirklichung des Künstlers, verneint Benn „Ethos nur als Regelung sozialer Bindungen“.¹⁴¹⁵ Nach ihm ist der Künstler allein seiner „individuellen Vollendung“¹⁴¹⁶ verpflichtet, und in diesem Sinne deutet er auch Nietzsche:

„Oft auch denke ich, wie ungeheuer ein so zarter Mann wie Nietzsche gelitten haben muß, als er den Satz schrieb: wer fällt, den soll man auch noch stoßen, dies harte, dies brutale Wort. Aber er hatte keine Wahl [...] Es gab für ihn keine andere Moral als die Wahrheit seines Stils und seiner Erkenntnis, denn alle ethischen Kategorien münden für den Dichter in die Kategorie der individuellen Vollendung.“¹⁴¹⁷

In der Mitleidslosigkeit des Ausspruchs „wer fällt, den soll man auch noch stoßen“¹⁴¹⁸ äußert sich Nietzsches Umwertung der höchsten moralischen Werte, die in seiner Auffassung vom Nihilismus mündet.

In diesem Rundfunkdialog wirbt Benn für die Selbstverwirklichung des Künstlers, der außerhalb des bestehenden Moralkodex zu stehen habe und Kunstwerke schaffen müsse, die mit Geschichte und bestehender Realität nichts gemein hätten.

7.2.1.3. „Heinrich Mann. Zu seinem 60. Geburtstag“

Benns Festrede für Heinrich Manns Geburtstag¹⁴¹⁹ (1930) wurde bereits erwähnt und soll nunmehr näher untersucht werden.

Der Onkel Klaus Manns, Heinrich, war lange Zeit für Benn eine künstlerische Leitfigur. In dieser Rede Benns verleiht er seiner Bewunderung für das erzählerische Frühwerk Manns Ausdruck und löst damit eine Kontroverse aus, da das politisierte Spätwerk Manns nicht thematisiert wird. Benn kann nicht entgangen sein, dass Mann zum Vorbild der republikanischen Kultur geworden ist, nachdem dieser sein frühes ästhetizistisches Verständnis von Literatur

¹⁴¹³Ebd.: S. 219.

¹⁴¹⁴Ebd.: S. 222.

¹⁴¹⁵Ebd.: S. 220.

¹⁴¹⁶Ebd.: S. 221.

¹⁴¹⁷Ebd.: S. 220/221.

¹⁴¹⁸Ebd.: S. 221.

¹⁴¹⁹G. Benn: Heinrich Mann. Zu seinem 60. Geburtstag, sh. Anmerkung 804.

aufgegeben hatte.¹⁴²⁰ Eben diese Artistik des Mannschen Frühwerkes feiert Benn in seiner Rede. Zugleich sieht er ihn als einer der Erben Nietzsches an. „Für Benn zählt der frühe Heinrich Mann [...] zu den wahren Erben Nietzsches, zu denen, die dessen Ästhetik dichterisch verwirklicht haben.“¹⁴²¹ Das sogenannte ‚Artistenevangelium‘ des Philosophen sieht Benn sowohl in der Theorie Manns als auch in dessen Werk realisiert.

„Die Delikatesse in allen fünf Kunstsinnen, die Finger für Nuances [sic], die psychologische Morbidität, der Ernst in der Mise en scène, dieser Pariser Ernst par excellence, das Artistenevangelium: ‚die Kunst als die eigentliche Aufgabe des Lebens, die Kunst als dessen metaphysische Tätigkeit‘, das finden wir in dessen Theorie – und diese hinreißende Art von Können mit einem Fonds von Krankheiten, von Unheilbarkeit im Wesen, dazu den Fanatismus des Ausdrucks, Virtuosität großen Stils, das finden wir in der Art dessen, den wir heute feiern.“¹⁴²²

Es ist offensichtlich, wie Benn in dieser Rede seine eigenen künstlerischen Prämissen gespiegelt zu sehen scheint. So meint er, den „Nihilismus gegenüber allem Ideologischen, Erkenntnismäßigen, allen allgemeinen Werten“¹⁴²³ in Manns Werk vorzufinden zugunsten des „Schweigen[s] von Gestaltung und Form“.¹⁴²⁴ Er preist Manns Werk als „lyrisch phänomenal und episch“¹⁴²⁵ und behauptet, große Werke könne mancher „unter seine Kollektivbegriffe beugen: als Fortschritt, als Pädagogik, als Bildung, als Partei“.¹⁴²⁶

Ein Essay Klaus Manns „Gottfried Benn. Die Geschichte einer Verirrung“¹⁴²⁷ ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich, da hier Benns Festrede kritisiert wird.

„Benn unternahm damals – und zwar noch in seiner Eigenschaft als besonders glühender Verehrer Heinrich Manns – den Versuch, den Autor des ‚Untertans‘ und des Zola-Essays zum radikalen Ästheteten, zum ‚Formalisten‘ – im Bennschen Sinn – zum manisch auf die Form Versessenen zu stilisieren, das heißt: zu fälschen.“¹⁴²⁸

Da Heinrich Manns Frühwerk, wie einleitend erläutert, tatsächlich von einer ästhetizistischen Literaturauffassung geprägt ist, lässt sich die Grenzlinie zwi-

¹⁴²⁰Vgl. H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 22.

¹⁴²¹G. Loose: Die Ästhetik Gottfried Benns, sh. Anmerkung 776, hier: S. 14.

¹⁴²²G. Benn: Heinrich Mann, Zu seinem 60. Geburtstage, sh. Anmerkung 804, hier: S. 308.

¹⁴²³Ebd.: S. 311.

¹⁴²⁴Ebd.

¹⁴²⁵Ebd.: S. 313.

¹⁴²⁶Ebd.

¹⁴²⁷K. Mann: Gottfried Benn. Die Geschichte einer Verirrung, in: M. Gregor-Dellin (Hrsg.): Klaus Mann, sh. Anmerkung 45, hier: S. 181-192.

¹⁴²⁸Ebd.: S. 189.

schen Stilisierung und Wahrheit schwer ziehen und bedürfte einer genaueren Untersuchung.

In diesem Zusammenhang sei das Problem der ‚Form‘ aufgegriffen. Die Form, die der Künstler seinem Werk gibt, steht im Mittelpunkt der ästhetischen Überlegungen Benns. Wie bereits erläutert, war die Form/Kunst in eine traditionsreiche, europäische Sicht eingebunden. Sie galt als Träger sozialer und humanitärer Inhalte, die einen Fortschrittsglauben implizierten. In dieser Tradition stand zum Beispiel auch Klaus Mann. Er verband, wie er auch in diesem Essay darlegt, mit dem „Willen zur Form de[n] Wille[n] zur Zivilisation“, ¹⁴²⁹ was seiner Meinung nach „im Fall Heinrich Mann [...] auf eine exemplarische Art deutlich“ ¹⁴³⁰ werde. Benn hingegen isoliert die Form in Antithese von dergleichen Inhalten.

Letztlich überträgt Benn – um seine Entwicklung an dieser Stelle vorwegzunehmen – dieses von allen humanitären Inhalten entleerte ästhetische Phänomen der Form auf seine Idee vom Staat. Bei dem Benn vor Augen schwebenden Ideal der strengen Trennung von Politik und Kunst sollten dennoch beide auf denselben Regeln basieren. Dies wird besonders deutlich in seiner „Rede auf Marinetti“, ¹⁴³¹ die er auf dem Bankett der Union nationaler Schriftsteller am 29.3.1934 hielt.

„Form–: in ihrem Namen wurde alles erkämpft, was Sie im neuen Deutschland um sich sehen; Form und Zucht: die beiden Symbole der neuen Reiche; Zucht und Stil im Staat und in der Kunst: die Grundlage des imperativen Weltbildes, das ich kommen sehe.“ ¹⁴³²

Mit dem Themenbereich Zucht ist bei Benn nicht nur das Ordnungsprinzip konnotiert, sondern auch der Züchtungsgedanke einer Herrenrasse, wobei sich Benn mehrfach in unzutreffender Weise auf Nietzsches ‚Herrenmenschen‘ bezieht. Er ist im Übrigen nicht der Einzige, der Nietzsche im Sinne der nationalsozialistischen Doktrin deutet. ¹⁴³³ Mit seinen Thesen zu Zucht und Form geht Benn mit den Nationalsozialisten konform, die sich mit ihrem ‚germanischen

¹⁴²⁹Ebd.

¹⁴³⁰Ebd.

¹⁴³¹G. Benn: Rede auf Marinetti, in: G. Schuster (Hrsg.): Gottfried Benn. Sämtliche Werke, Bd. IV, Prosa 2, Stuttgart 1989, S. 117-120.

¹⁴³²Ebd.: S. 119.

¹⁴³³Die oberflächliche Vieldeutigkeit von Nietzsches philosophischem Werk begünstigt allgemein Auslegungen, die sich verhängnisvoll auswirkten im Sinne einer auf rassistischem Biologismus begründeten Lebensphilosophie und einer totalitären Machtphilosophie.

Mythos‘ ebenfalls gegen die europäische Tradition wenden.

7.2.1.4. „Akademie-Rede“

Mit der „Akademie-Rede“,¹⁴³⁴ die Benn anlässlich seiner Aufnahme in die Preußische Akademie der Künste am 5.4.1932 hielt, stellte er sich dem Dichterkreis vor. Da er nicht aus seinen Werken zitieren, sondern die Hintergründe seiner Arbeit darstellen sollte, geht es in dieser Rede primär um Benns künstlerische Produktivität und den damit verbundenen Zukunftsutopien. Nationalsozialistisch orientierte Tendenzen werden offensichtlich und die entscheidenden Aspekte herausgegriffen.

Benn verwies verschiedentlich auf Goethe, wenn er von der Relevanz der Naturwissenschaften für anthropologische und kunsttheoretische Erkenntnisse sprach. Er selber war als Arzt im naturwissenschaftlich-empirischen Denken bewandert und griff gern die neuesten zeitgenössischen Theorien auf. Einen Schlüsselbegriff, um den sich Benns Gedanken in diesem Essay zentrieren, bildet die „progressive Zerebration“,¹⁴³⁵ der von dem Wiener Wissenschaftler der Anthropologie und Hirnforschung namens Economo geprägt wurde.

„Er [Die progressive Zerebration – Einfügung C.K.] soll sagen, daß die Menschheit im Verlauf ihrer Geschichte einen deutlich erkennbaren, unaufhalt-samen Zuwachs an Intellektualisierung, an Verhirnung aufweist.“¹⁴³⁶

Diese Intellektualisierung bezieht sich allerdings nicht nur auf die geistige Potenz, sondern Economo und Benn gehen davon aus, dass Köpfe und Gehirnvolumen der Menschen von Generation zu Generation an Umfang zunehmen und somit „die Früchte infolge der Schädelvergrößerung nicht mehr passieren können, sie werden die Becken demolieren oder sterben ab“.¹⁴³⁷ Mit diesem Gedanken ist die Vorstellung des Aussterbens des Homo Sapiens verbunden. „Überspezialisierung des Leitorgans [ist ein – Einfügung C.K.] häufiger Ausgangspunkt beim Untergang von Arten-“¹⁴³⁸ So konzentriert sich das Denken Benns um das Ende des Menschengeschlechtes. Zudem meint er vor einer

¹⁴³⁴G. Benn: Akademie-Rede, in: G. Schuster (Hrsg.): Gottfried Benn. Sämtliche Werke, Bd. III, Prosa 1, Stuttgart 1987, S. 386-393.

¹⁴³⁵Ebd.: S. 386.

¹⁴³⁶G. Benn: Nach dem Nihilismus, in: D. Wellershoff (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 4 Bde., Essays, Reden, Vorträge, Wiesbaden 1959, S. 152.

¹⁴³⁷G. Benn: Akademie-Rede, sh. Anmerkung 1434, hier: S. 390.

¹⁴³⁸Ebd.

„zivilisatorische[n] Endepoche“¹⁴³⁹ zu stehen, einer großen anthropologischen Wende. Ein Endzeitbewusstsein lag den Nationalsozialisten fern; doch mit Benns Glauben an eine epochale Erneuerung des (deutschen) Volkes ist bereits die Annäherung an die faschistische Ideologie mit ihrer Vorstellung vom Tausendjährigen Reich zu vermerken. Auch die Relevanz, die Benn bezüglich der anthropologischen Wende implizit dem Erbgut zuspricht, findet sich bei den Nationalsozialisten ausgeprägt im Sinne eines ‚rassistischen Biologismus‘, der unter anderem in Zwangssterilisationen gipfelte.

In dem Abschlusspassus seiner Akademie-Rede fasst Benn seine Thesen in einer Zukunftsvision zusammen. Vor dem Hintergrund der ‚progressiven Zerebration‘ und dem Endzeitbewusstsein beschwört er „die Epoche eines großartig halluzinatorisch-konstruktiven Stils“.¹⁴⁴⁰ Dieser Stil fand zum Teil seine Realisierung in der expressionistischen Bewegung. Benn setzte sich auch während seiner anfänglich positiven Haltung zum Nationalsozialismus in verschiedenen Essays wie „Bekenntnis zum Expressionismus“ (1933), „Dorische Welt“ (1934), die (nicht gehaltene) Grabrede auf Stefan George (1934) und die Begrüßungsrede für den italienischen Futuristen und Faschisten Marinetti (1934) für den Expressionismus ein.¹⁴⁴¹ Die von ihm angestrebte Symbiose einer faschistischen Staatsform und der modernen Kunst, die auf denselben Regeln basieren sollte, kommt in dieser Rede vom 5.4.1932 bereits zum Tragen.

In demselben Jahr der Akademie-Rede erschien der Essay „Nach dem Nihilismus“,¹⁴⁴² der die Theorie der ‚progressiven Zerebration‘ und die Nihilismus-Frage aufgreift. Doch soll an dieser Stelle keine Vertiefung der Problematik angestrebt, sondern ein weiterer konkreter Aspekt herausgegriffen werden, der die Utopien Benns umreißt. Auf die Übereinstimmung zwischen Zucht und Form als Kriterien für Kunst und Staat wurde bereits hingewiesen. Eine Erweiterung dieses Gedankenspektrums ist in dem Faktum zu sehen, dass Benn nicht nur ästhetische Kriterien auf den Staat überträgt, sondern er über „das Gesetz der Form“¹⁴⁴³ auf die Ethik wirken will.

¹⁴³⁹Ebd.: S. 393.

¹⁴⁴⁰Ebd.

¹⁴⁴¹Vgl. H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 27.

¹⁴⁴²G. Benn: Nach dem Nihilismus, sh. Anmerkung 1436.

¹⁴⁴³Ebd.: S. 161.

„Es bekäme dann für den Deutschen den Charakter eines ganz ungeheuren Ernstes, als Hinweis auf einen letzten Ausweg aus seinen Wertverlusten, seinen Süchten, Räuschen, wüsten Rätseln: das Ziel, der Glaube, die Überwindung hieße dann: das Gesetz der Form [...] ja nur aus den letzten Spannungen des Formalen, nur aus der äußersten, bis an die Grenze der Immaterialität vordringenden Steigerung des Konstruktiven könnte sich eine neue *ethische* Realität bilden [...]“¹⁴⁴⁴

7.2.1.5. „Der neue Staat und die Intellektuellen“

Inmitten der profaschistischen Phase Benns erscheint zentral seine Radiorede „Der neue Staat und die Intellektuellen“¹⁴⁴⁵ einschließlich des Vorworts,¹⁴⁴⁶ die von März bis Juli 1933 geschrieben wurde.

Einen Leitfaden in dieser Rede bildet das heldenhafte Lebensgefühl, welches nach Benns Ansicht in den politisch virulenten Anfängen des Nationalsozialismus unabdingbar ist.

„Alle politischen Anstrengungen des neuen Staats gehen daher auf das eine innere Ziel: Anreicherung einer neuen menschlichen Substanz im Volk, Grundlegung eines neuen opferfähigen Lebensgefühls, eines heroischen, weil es durch Abgründe und Verluste wird gehen müssen –, Anreicherung mittels der modernsten – oder wie wir sehen werden, urältesten – Methoden: Eliminierung und Züchtung.“¹⁴⁴⁷

Benn artikulierte im Juli des Jahres 1933 seine Befürwortung des „Gesetz[es] zur Verhütung erbkranken Nachwuchses [als] bevölkerungspolitische Maßnahme“¹⁴⁴⁸ und plädierte für die „Zwangsterilisation von bis zu dreißig Prozent der Gesamtbevölkerung“.¹⁴⁴⁹ Auch bezüglich der antisemitischen Bewegung war er bereit, „gewisse Unannehmlichkeiten in Kauf zu nehmen oder gar durch seine eigene Arbeit dem Antisemitismus gedankliche Stützen zu liefern“.¹⁴⁵⁰ Insofern setzte er sich mit diesen öffentlichen Äußerungen aktiv für den werdenden Staat und seine Doktrin ein.

In dieser Rede bringt er seine Antipathie gegenüber einem von Materialismus

¹⁴⁴⁴Ebd.

¹⁴⁴⁵G. Benn: Der neue Staat und die Intellektuellen, in: D. Wellershoff (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 4 Bde., Essays. Reden. Vorträge, Wiesbaden 1959, S. 440-449.

¹⁴⁴⁶G. Benn: Der neue Staat und die Intellektuellen (Vorwort), in: D. Wellershoff (Hrsg.): Gesammelte Werke, 4 Bde., Autobiographische und Vermischte Schriften, Wiesbaden 1961, S. 393-395.

¹⁴⁴⁷Ebd.: S. 394/395.

¹⁴⁴⁸H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 25.

¹⁴⁴⁹Ebd.

und Mechanismus determinierten Weltbild, welches seiner Meinung nach das 19. Jahrhundert prägt, zum Ausdruck. Er fordert eine heroische Ideologie – „Aber der Mensch will groß sein, das ist seine Größe.“¹⁴⁵¹ – und die Aufgabe der Geistesfreiheit: „Geistesfreiheit, um sie für wen aufzugeben? Antwort: für den Staat!“¹⁴⁵² Benn, selbst ein Intellektueller par excellence, empfindet eine gewisse „Schadenfreude über die Zerstörung des republikanischen Geisteslebens durch den NS-Staat“¹⁴⁵³ und strebt die Vernichtung des „Intellektualismus und [der] in ihm verwurzelte[n] Zivilisation“¹⁴⁵⁴ an. Denn in dieser meint er nur „[e]rmüdete Substanzen, ausdifferenzierte Formen“¹⁴⁵⁵ zu erkennen. Seine Kritik am zeitgenössischen Geistesleben gilt der Überfeinerung und Dekadenz, der er den Gedanken einer elementaren Wende gegenüberstellt.

„[...] aus der Lombardei, aus Ungarn, aus Versailles, als die Gallier kamen, die Goten, die Sansculotten, klang es schon so. Sie [die Wende – Einfügung C.K.] beginnt ihr Sein, und alles Feine, Abgestimmte, zu was Gelangte wirft sich ihr entgegen; aber es ist die Geschichte selber, die diese Angriffe entkräftet, ihr Wesen, das nicht abgestimmt und demokratisch verfährt. Die Geschichte verfährt nicht demokratisch, sondern elementar, an ihren Wendepunkten immer elementar.“¹⁴⁵⁶

Implizit werden die Strategien und Mittel Hitlers sowie die seines „Machtstaat[s]“¹⁴⁵⁷ von Benn befürwortet. Doch der Enthusiasmus, der aus dieser Rede spricht, findet schon einige Monate später eine Ernüchterung.

7.2.2. Der Wendepunkt im Jahr 1934

An der Realität des Nationalsozialismus gescheitert, wandte sich Benn von der Doktrin ab. Sein Weltbild änderte sich insofern, als er zu seiner Theorie vom Dualismus zwischen Geist und Leben zurückfand. In dem Brief an Ina Seidel vom 30.9.1934 ein Resümee ziehend, erklärte er seinen (wiedergewonnenen) Standpunkt:

„Der Geist und die Kunst kommt [sic] nicht aus sieghaften, sondern aus zerstörten Naturen, dieser Satz steht für mich fest, u. auch, daß es eine

¹⁴⁵⁰Ebd.: S. 26.

¹⁴⁵¹G. Benn: Der neue Staat und die Intellektuellen, sh. Anmerkung 1445, hier: S. 448.

¹⁴⁵²Ebd.: S. 447.

¹⁴⁵³H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 26.

¹⁴⁵⁴G. Benn: Der neue Staat und die Intellektuellen (Vorwort), sh. Anmerkung 1446, hier: S. 394.

¹⁴⁵⁵G. Benn: Der neue Staat und die Intellektuellen, sh. Anmerkung 1445, hier: S. 449.

¹⁴⁵⁶Ebd.: S. 444.

¹⁴⁵⁷Ebd.: S. 441.

Verwirklichung nicht gibt. Es gibt nur die Form u. den Gedanken. Das ist eine Erkenntnis, die Sie bei Nietzsche noch nicht finden, oder er verbarg sie. Seine blonde Bestie, sein Züchtungskapitel sind immer noch Träume von der Vereinigung von Geist u. Macht. Das ist vorbei. Es sind *zwei* Reiche.“¹⁴⁵⁸

Die „Träume von der Vereinigung von Geist und Macht“¹⁴⁵⁹ – so formulierte Benn die Initiation, die ihn zur anfänglich positiven Haltung zum Nationalsozialismus antrieb. Während er „die Kunst zur reinen Form [verabsolutierte]“,¹⁴⁶⁰ band Nietzsche „die Kunst an das schöpferische Leben“.¹⁴⁶¹ Benns Versuch der Übertragung ästhetischer Kriterien auf Staat und Ethik war misslungen. Insofern gab es keine „Verwirklichung“¹⁴⁶² der Kunst im Leben für ihn. Mit der „blonde[n] Bestie“¹⁴⁶³ spielt Benn auf die ‚arische‘ Rasse der Nationalsozialisten an. Doch ein (indirekter) Bezug zwischen dem Philosophen Nietzsche und dem herrschenden Regime in Deutschland 1934 ist zu negieren.

„Warum hätte denn Nietzsche diese Nazis verabscheut? [...] Doch eben *weil* sie den ‚germanischen Mythos‘ und seine Formlosigkeit (jenen Mythos, gegen den sich Nietzsches Instinkte am heftigsten wehrten) gegen ‚Europa‘ (und das bedeutet in diesem Zusammenhang: gegen das Mittelmeer und gegen Frankreich) ausspielen und den unbedingten Primat des Germanischen über das Europäische beanspruchen.“¹⁴⁶⁴

Das sich nach außen wendende Verkündigunspathos des Philosophen war Benn auch während seiner profaschistischen Phase nicht zu eigen. Seine Ambition lag darin, desillusioniert vom Zustand der Weimarer Republik, der Kunst einen anderen Stellenwert im Staat einzuräumen.

¹⁴⁵⁸G. Benn: Brief an I. Seidel v. 30.9.1934, in M. Rychner (Hrsg.): Gottfried Benn, sh. Anmerkung 35, hier: S. 61.

¹⁴⁵⁹Ebd.

¹⁴⁶⁰T. Meyer: Affinität und Distanz, sh. Anmerkung 76, hier: S. 106.

¹⁴⁶¹Ebd.

¹⁴⁶²G. Benn: Brief an I. Seidel v. 30.9.1934, in M. Rychner (Hrsg.): Gottfried Benn, sh. Anmerkung 35, hier: S. 61.

¹⁴⁶³Ebd.

¹⁴⁶⁴K. Mann: Gottfried Benn,, sh. Anmerkung 45, hier: S. 186/187.

7.2.2.1. „Am Brückenwehr“

Bei dem vierteiligen Gedichtzyklus „Am Brückenwehr“,¹⁴⁶⁵ der im Novemberheft des Jahres 1934 in der Zeitschrift „Literatur“ erschien,¹⁴⁶⁶ handelt es sich um 24 vierteilige Monologverse, in denen sich das lyrische Ich, am Brückenwehr stehend und in einen Fluß schauend, im Dialog mit sich selbst präsentiert. Das Programm Bennis zukünftiger künstlerischer Arbeit wird ebenso wie die Beurteilung seiner nationalsozialistischen Phase evident.

Du bist ja nicht der Hirte
Und ziehst nicht mit Schalmei'n,
Wenn der, wie du, sich irrte,
Ist nie Verzeihn.

In diesen Zeilen entsagt Benn einer Führerrolle (im Staat) und gesteht sich seinen Irrtum ein. Mit dem Versuch der Durchdringung des Lebens durch eine Transzendenz der Form nicht ans Ziel gekommen, zeigt er sich in diesem Gedicht zurückgeworfen auf den reinen „Formalist[en]“.

Doch dir bestimmt: kein Werden,
Du bleibst gebannt und bist
Der Himmel und der Erden
Formalist.

Dieser schlichte Vierzeiler wird einer näheren Analyse unterzogen. Im Kreuzreim gefasst (abab), sind die Endungen alternierend männlich und weiblich. Bestimmt das Versmaß der ersten drei Zeilen der dreifüßige Jambus, so wechselt die letzte Zeile zum Trochäus über, wodurch eine Betonung des Substantivs „Formalist“ erzielt wird. Auffallend ist die inhaltliche Korrespondenz der Worte mit männlicher (bist – Formalist) und weiblicher (Erden - Werden) Endung. Die Sinneinheit „Erden – kein Werden“ bezieht sich auf das anthropologische Prinzip, auf eine Schöpfungsnähe, die Benn stets sucht, die ihm aber, worauf die Verneinung hindeutet, verweigert wird. Mit Schöpfungsnähe konnotiert in diesem Kontext keine nationalsozialistische Einfärbung, sondern schlichtweg Ursprungsnähe, „der Wunsch nach Regression auf die Stufe einfachen und harmonischen Welt- und

¹⁴⁶⁵G. Benn: Am Brückenwehr, sh. Anmerkung 29.

¹⁴⁶⁶B. Hillebrand: Werkbiographie zur Lyrik, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Gedichte, Frankfurt/M. 1982, S. 624.

Selbstverständnisses“.¹⁴⁶⁷ Es entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen den Regressionswünschen des lyrischen Ich – die allerdings keinen Halt mehr bieten – und seinem tatsächlichen Zustand in der gegebenen Wirklichkeit, in der sich seine Aufgabe als die des Formalisten definiert. In den vorhergehenden Zeilen „So viele sind vergangen / Im Bach- und Brückenschein, / Wer kennt nicht das Verlangen / Zum Urgestein-:“ herrscht die Erkenntnis, dass eine frühere Seinsstufe nicht mehr erreichbar ist, vor. Die ersehnte Schöpfungsnähe und der Ist-Zustand des in der modernen Welt verhafteten lyrischen Ich bilden also die Antithese, welche die Strophe „Doch dir bestimmt: kein Werden [...]“ thematisiert.

Der Begriff „Werden“ erweitert sich um eine Bedeutungsnuance, wirft man einen Blick auf Benns Essay „Sein und Werden“¹⁴⁶⁸ (1935), der sich auf ein Buch des römischen Philosophen Julius Evola „Erhebung wider die moderne Welt“ bezieht. In diesem Aufsatz Benns, eine „schwammige, irrationale, herrlichst verzaubernde Prosa“,¹⁴⁶⁹ beinhaltet ‚Werden‘ die Evolution und zugleich den Fortschrittsglauben, gegen den sich Benn voller Geschichtspessimismus wendet und ihn als „parodistische Mißgestalt“¹⁴⁷⁰ und „groteske Fratze“¹⁴⁷¹ abtut. Benns Geschichtspessimismus beginnt ohnehin angesichts der politischen Verhältnisse zu kulminieren.¹⁴⁷²

Der Bezeichnung des „Formalist[en]“ sind verschiedene Bedeutungsebenen zu eigen. Auf die Strukturgebung des Gedichtes konzentriert, hat der „Formalist“ eine deutlich intellektuelle Seite. Doch das Substantiv beinhaltet auch das Verbum ‚formen‘, d.h. kreativ gestalten. Zudem ist der „Formalist“ eine abfällige Bezeichnung der Nationalsozialisten gegenüber Benn, die er somit aufgreift. Es sei darauf hingewiesen, dass er in anderen Versen des Gedichtes seiner Abwendung vom Nationalsozialismus deutlichst Ausdruck verleiht.

Ich habe weit gedacht,
Nun lasse ich die Dinge
Und löse ihre Ringe

¹⁴⁶⁷H.D. Balsler: Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns, sh. Anmerkung 776, hier: S. 138.

¹⁴⁶⁸G. Benn: Sein und Werden, in: G. Schuster (Hrsg.): Gottfried Benn. Sämtliche Werke, Bd. IV, Prosa 2, Stuttgart 1989, S. 202-212.

¹⁴⁶⁹W. Rube: Provoziertes Leben, sh. Anmerkung 776, hier: S. 335.

¹⁴⁷⁰G. Benn: Sein und Werden, sh. Anmerkung 1468, hier: S. 204.

¹⁴⁷¹Ebd.

¹⁴⁷²Vgl. B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Gedichte, Biographie Benns, Frankfurt/M. 1982, S. 602.

Der neuen Macht.

Benn bleibt bei seiner These, dass die Form kein Träger sozialer oder humanitärer Inhalte ist. Das Streben des Dichters nach der Korrespondenz zwischen Gestalt und Inhalt, Oberfläche und Tiefe, welches im Grunde zur Maxime vieler Künstler gehört, artikuliert sich in den abschließenden Versen als erreichbare Zielsetzung.

Formen, das ist deine Fülle,
 Der Rasse auferlegt,
 Formen, bis die Hülle
 Die ganze Tiefe trägt,

 Die Hülle wird dann zeigen,
 Und keiner kann entfliehn,
 Daß Form und Tiefe Reigen,
 Durch den die Adler ziehn.

Der Adler ist als „Symbol des konstruktiven Geistes“¹⁴⁷³ zu sehen, der die dichterisch erschaffene Welt durchkreist. In einer anderen Strophe findet sich das Bild des Adlers und seiner Charakteristika noch eindrucksvoller.

Bist auf Grate gestiegen,
 Sahst du die Gipfel klar:
 Adler, die wirklichen, fliegen
 Schweigend und unfruchtbar.

Die Figur des Adlers personifiziert Benns Kunstauffassung des gesellschaftsunabhängigen Monologes, der sich angesichts der historischen Situation noch stärker herauskristallisieren wird. Dem Bild des auf den „Gipfel“ gestiegenen lyrischen Ich liegt Vereinsamung zugrunde.

In der Abkehr vom herrschenden Regime bereitet sich in diesem Gedicht die Haltung der ‚inneren Emigration‘ vor. Die Zwei-Reiche-Theorie von Kunst und Macht, Geist und Leben wird sich immer deutlicher ausformulieren und bildet das Fundament für Benns Autobiographie „Doppelleben“¹⁴⁷⁴ (1950). In dem Rückzug auf das Artefakt des Innenlebens und auf die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Formalismus artikuliert sich eine neue Lebenseinstellung und -aufgabe.

¹⁴⁷³H.D. Balser: Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns, sh. Anmerkung 776, hier: S. 139.

¹⁴⁷⁴G. Benn: Doppelleben, sh. Anmerkung 262.

7.3. Zwischenfazit VI

Vergleicht man die Weltbilder Bennis und Beckmanns, so liegt eine deutliche Konvergenz darin, dass beide vor dem Hintergrund der endenden Weimarer Republik die Utopie einer Avantgarde-Position der Kunst hegen. Während zum einen die demokratischen Verhältnisse Raum für Träume lassen, entsteht zum anderen aus der historischen Situation ein Bedürfnis nach einer Führung, an der sie sich beide zu beteiligen wünschen. Dabei sind beide als Individualisten fern einer gesellschaftsreformerischen Bewegung wie der zweiten Expressionismusgeneration, welche unter anderem auch die Idee der Vorreiterrolle der Kunst im Staat befürwortet.

Die utopische Hoffnung, über Ästhetik/Kunst auf Staat und Ethik zu wirken, offenbart sich in Beckmanns Essay „Der Künstler im Staat“¹⁴⁷⁵ (1927) und Bennis Aufsatz „Nach dem Nihilismus“¹⁴⁷⁶ (1934). Die Divergenz zwischen den zwei Künstlern besteht darin, dass Benn in seiner anfänglich positiven Haltung zum Nationalsozialismus die Doktrin verinnerlicht und aktiv für den werdenden Staat eintritt, während Beckmann eine ablehnende Position einnimmt.

Wenn man die Schriften aus dem Jahr 1927 betrachtet, ergibt sich eine weitere Parallele. Benn propagiert in seinem Essay „Kunst und Staat“¹⁴⁷⁷ die Unvereinbarkeit dieser zwei Bereiche. Beckmann karikiert voller Ironie in seinen zehn Maximen zu „Die soziale Stellung des Künstlers“¹⁴⁷⁸ die willfährige Anpassung des Künstlers an die Spielregeln der Gesellschaft, um sein Weiterkommen zu sichern. Bei beiden artikuliert sich die Unzufriedenheit über die gesellschaftliche Position des Künstlers in der Weimarer Republik. Während Beckmann in seinem Aufsatz „Der Künstler im Staat“,¹⁴⁷⁹ ebenfalls aus dem Jahr 1927, in seine Avantgarde-Utopie des „aristokratischen Bolschewis[ten]“¹⁴⁸⁰ flieht, versucht Benn, Anfang der 30er Jahre, die Realisierung seiner Ideen mit den Nationalsozialisten durchzusetzen.

Beide propagieren eine Außenseiterposition des Künstlers. Vergleicht man

¹⁴⁷⁵ M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27.

¹⁴⁷⁶ G. Benn: Nach dem Nihilismus, sh. Anmerkung 1436.

¹⁴⁷⁷ G. Benn: Kunst und Staat, sh. Anmerkung 1392.

¹⁴⁷⁸ M. Beckmann: Die soziale Stellung des Künstlers, sh. Anmerkung 1301.

¹⁴⁷⁹ M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27.

das künstlerische Programm Beckmanns, welches sich in seinen Selbstbildnissen niederschlägt, so zeigt sich eine Veränderung insofern als er 1927 als Vertreter einer utopischen Avantgarde Distanz zur Gesellschaft sucht. 1938 erleidet er diese Distanz aufgrund seiner Emigration nach Amsterdam, wo er ein isoliertes Dasein führt.

Benn definiert den Künstler als eine elitäre, aristokratische Figur, der er eine Sonderstellung im Staat zuschreibt. Besonders augenfällig artikuliert sich dieser Standpunkt in dem Radiodialog: „Können Dichter die Welt ändern?“¹⁴⁸¹ (1930). Beide erleben die Entfremdung und die Anfeindungen der Nationalsozialisten letztlich als Bestätigung ihres Künstlertums.

Eine weitere Übereinstimmung liegt darin, dass sowohl Benn als auch Beckmann im Nationalsozialismus Geist und Macht als zwei Welten und als unvereinbaren Dualismus ansehen.

In Anlehnung an Nietzsche und Schopenhauer haben sich die zwei Künstler vom Christentum abgewandt. Beckmann möchte, inspiriert von Schopenhauer, „die Idealität [...] hinter der scheinbaren Realität“¹⁴⁸² ergründen und künstlerisch darstellen. Er bleibt über das Jahrzehnt hinweg insofern den Thesen Schopenhauers treu. Allerdings verliert er den Glauben an die geistige Emanzipation, die Autonomie des Menschen, die er noch 1927 vertrat. Stattdessen befürwortet er vor dem Hintergrund des diktatorischen Regimes in seiner Londoner Rede (1938) die schicksalhafte Einbindung in eine übergeordnete Instanz.

Benn orientiert sich unter anderem am sogenannten ‚Artistenevangelium‘ Nietzsches. Der Philosoph bindet Kunst an das schöpferische Leben; ihm ist ein sich nach außen wendender Dynamismus zu eigen, der sich als Realisierung im Leben durch die Idee vom ‚Übermenschen‘ manifestiert. Benn bezieht sich zu Unrecht auf Nietzsche, wenn er die Koppelung von Kunst/Form und Leben im nationalsozialistischen Staat durch die Kriterien der Eliminierung und Züchtung verwirklichen will. Der Versuch scheitert dergestalt, dass er sich letztlich, nach seiner Abwendung vom herrschenden Regime, von diesen Vorstellungen distanziert und sich auf das künstlerische

¹⁴⁸⁰Ebd.: S. 119.

¹⁴⁸¹G. Benn: Können Dichter die Welt verändern? sh. Anmerkung 1407.

¹⁴⁸²M. Beckmann: Über meine Malerei, sh. Anmerkung 28, hier: S. 135.

Programm des reinen „Formalist[en]“¹⁴⁸³ zurückzieht.

Benn ist einer der Protagonisten bei den kulturpolitischen Diskussionen seiner Zeit, worauf die Kontroverse um seine Geburtstagsrede für Heinrich Mann (1930) hinweist. Beckmann verhält sich wesentlich bedeckter; agiert nicht in der Öffentlichkeit.

Benns Kunstauffassung, dass Kunst ein gesellschaftsunabhängiges Phänomen sei – individuell, unfruchtbar, monoman – spielt bei seiner politischen Agitation eine Rolle. Er will Kunst nach dieser Maxime gesellschaftlich akzeptiert wissen und biedert sich unter anderem zur Durchsetzung dieses Zieles bei den Nationalsozialisten an.

Beckmann artikuliert nicht öffentlich einen gesellschaftsrelevanten Aspekt der Kunst. Dennoch ist seine Kunstauffassung, realisiert in den Bildern, bedeutsam, denn er produziert von den Nationalsozialisten nicht akzeptierte, sogenannte ‚entartete Kunst‘.

¹⁴⁸³G. Benn: Am Brückenwehr, sh. Anmerkung 29, hier: S. 256.

8. *Die Kunst in den 30er Jahren*

8.1. Max Beckmann

8.1.1. Definition des Begriffs Mythos

Einleitend sei kurz die ursprüngliche Definition des Begriffs Mythos geklärt. Der Mythos (Mythus, der – griech.: Wort, Sage) ist „als symbolischer Ausdruck gewisser Urerlebnisse bestimmter Völker zu bestimmten Zeiten“¹⁴⁸⁴ zu sehen. Es handelt sich hierbei um eine verstandesmäßig nicht erklärbare Aussage über Göttliches, welches dennoch den Anspruch auf Wahrheit erhebt.¹⁴⁸⁵

Mythen haben einen religiösen Impetus, allerdings nicht immer im Sinne des christlichen Dogmas, denn Mythendarstellungen sind sowohl in der Frühgeschichte als auch bei den Naturvölkern und bei alten Hochkulturen vorzufinden. In den alten Kulturen sind Mythen stark volksgebunden. Ein urzeitliches Ereignis wird vergegenwärtigt; das Weltgeschehen sinnfällig-bildhaft, in Symbolen verdichtet, erklärt. Der Mythos kann frei und phantasievoll gestaltet sein; dennoch orientiert sich die Gestaltung an der zugrunde liegenden Konstellation.

„Es ist dabei zu unterscheiden zwischen *freischwebenden* M. einerseits, der durch hinzukommende Deutungen und Symbole sich in einem Wachstumsprozess befindet, und den *dogmatisierten* M. der religiösen Institutionen andererseits, der an diesem Wachstum gehindert wird.“¹⁴⁸⁶

Die Bildersprache der Mythen ist stark mit philosophischem Gedankengut im Zusammenhang zu sehen und unterliegt im Laufe der Jahrhunderte unterschiedlichsten Wertungen. Heute „[betrachtet] [d]ie moderne Religionswissenschaft den Mythos als naiv frühzeitliches Zeugnis religiöser Erfahrung, die an den Erscheinungen irdischer Wirklichkeit entsteht“.¹⁴⁸⁷

¹⁴⁸⁴H. Schmidt (Hrsg.): Philosophisches Wörterbuch. Neu bearbeitet von Georgi Schischkoff, Stuttgart 1982²¹, S. 472.

¹⁴⁸⁵Vgl. F.A. Brockhaus (Hrsg.): Brockhaus Lexikon in 20 Bänden, Bd. 12, Wiesbaden u.a. 1982, S. 276.

¹⁴⁸⁶H. Schmidt (Hrsg.): Philosophisches Wörterbuch, sh. Anmerkung 1484, hier: S. 472.

¹⁴⁸⁷F. A. Brockhaus (Hrsg.): Brockhaus Lexikon in 20 Bänden, sh. Anmerkung 1485, hier: S. 277.

8.1.2. Bedeutung des Mythos in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts

Um den nationalsozialistisch geprägten Aspekt des Mythos zu umreißen, sei auf das 1930 erschienene Werk des Politikers und Reichsleiters der NSDAP, Alfred Rosenberg, verwiesen: „Der Mythos des 20. Jahrhunderts“.¹⁴⁸⁸ Rosenberg wurde 1934 zum ‚Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP‘ ernannt. Sein Werk diente als Ergänzung zu Hitlers ‚Mein Kampf‘. In Rosenbergs Buch wurden Ideologie und Programm des Nationalsozialismus festgehalten, ohne den Anspruch auf ein geschlossenes System erheben zu können.

Der Inhalt des Werkes spiegelt, analog zu Hitlers Wunsch der Gründung eines Dritten Reiches, nationalsozialistische Größenvorstellungen wider. In dem Buch Rosenbergs ist der Aspekt der Rassentheorie besonders hervorgehoben. Seine rassistische, antisemitische Geschichtsdeutung basiert auf dem von den Nationalsozialisten aufgestellten Dualismus zwischen Ariern und Juden. Das Ziel Hitlers, einen ‚germanischen Staat deutscher Nation‘ zu gründen, prägt die nationalsozialistische Kunst- und Kulturauffassung. Zum Thema ‚Ästhetik‘ äußert sich Rosenberg in seinem Werk folgendermaßen:

„Fast alle Philosophen, welche über den ‚ästhetischen Zustand‘ oder über die Wertfestsetzungen in der Kunst geschrieben haben, sind an der Tatsache eines rassistischen Schönheitsideals in physischer Hinsicht und eines rassistisch gebundenen Höchstwertes seelischer Art vorübergegangen [...] Jedes Kunstwerk formt ferner seelischen Gehalt. Auch dieser ist deshalb nebst seiner formalen Behandlung nur auf Grund der verschiedenen Rassenseelen zu begreifen. Unsere bisherige Ästhetik ist also – trotz vielem Richtigen im einzelnen – als Gesamtwerk in den leeren Raum gesprochen worden.“¹⁴⁸⁹

Unabhängig von Rosenbergs Werk wandten sich allgemein Künstler und Intellektuelle in den 20er und 30er Jahren dem Thema ‚Mythos‘ und der Mythosforschung zu.

¹⁴⁸⁸A. Rosenberg: Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München 1933¹³⁻¹⁶.

¹⁴⁸⁹Ebd.: S. 279.

Die politisch brisante Zeit der endenden Weimarer Republik, der Beginn des Aufstieges der NSDAP zur Massenpartei, begünstigt durch die Weltwirtschaftskrise und hohe Arbeitslosigkeit, determinierten die gesellschaftliche Realität der beginnenden 30er Jahre. Die Jahrzehnte zuvor waren gekennzeichnet durch den Ersten Weltkrieg sowie durch Industrialisierung, Bevölkerungswachstum und Technisierung. Vor dem Hintergrund dieser strukturellen Umwälzungen sind die individuellen Erfahrungen von „Realitätsverlust“¹⁴⁹⁰ und „Daseinsangst“¹⁴⁹¹ um 1930 zu verstehen, die einer allgemeinen Hinwendung zum Mythos den Nährboden boten.

„In der Moderne hatten Aufklärungen und Wissenschaft als Lebenserklärungen den Platz des alten Mythos eingenommen. Der Realitätsverlust und die Daseinsangst der Zeit um 1930 luden zu neuen Mythenbildungen ein, die sich in mancherlei Hinsicht heute wiederholen.“¹⁴⁹²

Die Wiederbelebung des Mythos in den 20er und 30er Jahren war insofern weitgehend psychologisch motiviert. Es ist zwischen altem und modernem Mythosbegriff zu differenzieren.

„Der alte, den man nicht mehr versteht, faßte die Welt vor aller Begrifflichkeit in Bilder, die sich erzählen lassen. Der moderne rettet die Welt gleichsam vor Aufklärung und plädiert für ein Wertsystem, über das man nicht mehr verhandeln muß.“¹⁴⁹³

Der moderne Mythosbegriff erfüllte demnach den Zweck der Errettung vor Entfremdung und vor Existenzangst. Im Mythos sind Werte meist klar konstituiert. Doch Wertvorstellungen unterliegen Wandlungen; eine fehlende konstruktive Auseinandersetzung mit bestehenden Werten und der damit verbundene thematische Rückzug auf mythologische Themen käme einer Realitätsflucht gleich. Diese beinhaltete eines der Motive, welche die Hinwendung zum Mythos begünstigten. Implizit wurde der Mythos als eine Möglichkeit zur Regression betrachtet. Dem ist zu entgegen, dass die Darstellung des Mythos durchaus innovative und moderne Elemente enthalten kann, die einer kritischen Reflexion bedürfen, wie an Beckmanns Kunst zu verifizieren ist.

¹⁴⁹⁰H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 51.

¹⁴⁹¹Ebd.

¹⁴⁹²Ebd.

¹⁴⁹³Ebd.: S. 50.

8.1.3. Der Mythos bei Max Beckmann

In dem Aufsatz Armin Kessers „Das mythologische Element im Werk Max Beckmanns“¹⁴⁹⁴ aus dem Jahr 1958 sind aufschlussreiche Gedankenanstöße zu finden. Kesser stellt fest, dass der Mythos nicht mit „der Aufnahme und Verarbeitung der antiken Sagenwelt zusammen[falle]“,¹⁴⁹⁵ sondern er erkennt in der Umsetzung mythologischer Themen Lebensphänomene, in welche die Daseinserfahrung Beckmanns projiziert wurde.

„Das Mythische läßt sich nicht ungestraft aus dem Lebenszusammenhang herauslösen; es bezeichnet keinen literarischen Sonderbezirk, sondern eine Daseinserfahrung, ein allmenschliches Jetzt-und-hier, das sich in der Gestimmtheit eines Tages, im Traum oder im Wachbewußtsein offenbaren kann.“¹⁴⁹⁶

Kesser sieht die menschliche Selbsterfahrung in Urbildern wiedergegeben, die eine „rhythmische Wiederkunft durch die großen Epen, durch Religion und Seelenkunde“¹⁴⁹⁷ erfahren. Mythologische Themen wären demnach archetypische Bilder, die durch individuelle Erfahrung bestätigt, aber auch belebt werden.

Nach Kesser fällt die „mythologische Seins-Erfahrung Beckmanns“¹⁴⁹⁸ wie bei „Richard Wagner, Victor Hugo, James Joyce“¹⁴⁹⁹ mit der Exilierung zusammen. Er sieht demnach die künstlerische Hinwendung zu mythologischen Themen in der Biographie begründet. So glaubt er in dem „völlige[n] Zusammenbrechen der inneren und äußeren Welt“¹⁵⁰⁰ den Impetus für „Bilderfindungen und neue Bildformen“¹⁵⁰¹ zu erkennen. Von Bilderfindungen kann bei Beckmann allerdings nicht die Rede sein, sondern vor dem Hintergrund des unruhigen politischen Zeitkolorits veränderte und erweiterte sich Beckmanns Welt- und Menschenbild. Der Mythos ist als ein neuer Themenkomplex zu sehen, dem sich Beckmann zuwandte und der zum Teil auf Motivwiederholungen der 20er Jahre zurückzuführen ist.

¹⁴⁹⁴A. Kesser: Das mythologische Element im Werk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 87.

¹⁴⁹⁵Ebd.: S. 29.

¹⁴⁹⁶Ebd.: S. 30.

¹⁴⁹⁷Ebd.: S. 34.

¹⁴⁹⁸Ebd.: S. 35.

¹⁴⁹⁹Ebd.

¹⁵⁰⁰Ebd.

¹⁵⁰¹Ebd.

Hans Blumenberg legt in seinem Werk „Arbeit am Mythos“¹⁵⁰² (1979) dar, dass die Grundmuster der Mythen noch immer Erklärungen für elementare Sachverhalte des menschlichen Daseins anbieten können. Er führt aus, wie die Mythenforschung in der klassischen Moderne selbst zum Mythos wird. Seine Unterscheidung zwischen Grundmythos und Kunstmythos erhellt die Problematik. Der Grundmythos ist hierbei „nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende sichtbar Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte“.¹⁵⁰³ Der Kunstmythos bringt den Aspekt der artistischen Freiheit in der Umsetzung mythologischer Themen mit ein. „Dabei scheint auch im Kunstmythos niemals die reine Phantasie am Werk zu sein, sondern die Ausgestaltung elementarer Grundfiguren.“¹⁵⁰⁴

Dietrich Schubert geht in seiner Abhandlung „Max Beckmann. Auferstehung und Erscheinung der Toten“¹⁵⁰⁵ (1985) differenziert auf die zwei Werke von 1908 und 1918 ein. In dieser Untersuchung, die zeitlich um den Ersten Weltkrieg situiert ist, wirft Schubert auch einen Blick auf Beckmanns Arbeiten der 30er Jahre. Kritisch beleuchtet er Beckmanns „Abwertung des Lebens, die gefährliche Neigung zur Metaphysik und zu Schopenhauers ‚Nirwana‘“.¹⁵⁰⁶ Dazu gesellt sich nach Schubert „Beckmanns Tendenz zur Transzendierung der Welt und des Lebens als ‚Théâtre du Monde‘“.¹⁵⁰⁷ Zwar erkennt der Autor „die Distanzierung und Verschleierung der Zerrissenheiten und Zeitprobleme als Theater der psychologischen Strategie des Überlebens“,¹⁵⁰⁸ dennoch wertet er diese Einstellung offensichtlich als bedenklich. Schubert konstatiert bei vielen Künstlern dieser Zeit eine geringschätzende und abwertende Haltung gegenüber der Politik. Dieser Haltung liegt seiner Meinung nach eine von Schopenhauer begründete Denktradition zugrunde.

Doch ist es nicht die Denktradition allein, die zu einer Passivität gegenüber dem weltlichen Geschehen führt. Auch das psychologische Moment des Rückzugs in eine eigene Bildwirklichkeit ist relevant. Beckmann war ein

¹⁵⁰²H. Blumenberg: Arbeit am Mythos, sh. Anmerkung 88.

¹⁵⁰³Ebd.: S. 192.

¹⁵⁰⁴Ebd.: S. 194.

¹⁵⁰⁵D. Schubert: Max Beckmann, sh. Anmerkung 84.

¹⁵⁰⁶Ebd.: S. 150.

¹⁵⁰⁷Ebd.

¹⁵⁰⁸Ebd.

geradezu besessener Maler, den die Kunst, die „Insel seiner Seele“,¹⁵⁰⁹ mehr interessierte als die Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Realität. *„So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum, und man befindet sich am wohlsten auf der Insel seiner Seele [...]“*¹⁵¹⁰

Auch der Schriftsteller Stephan Lackner äußert sich 1962 in „Max Beckmann 1884-1950“¹⁵¹¹ zu dessen mythologischer Neuorientierung. Er vermutet, dass dieser Wandel in Beckmanns Interesse für die indische Philosophie und die Kabbala begründet ist.¹⁵¹² Beckmanns Auseinandersetzung mit diesen Lehren begann Mitte der 20er Jahre. Wie tiefgehend sie war, lässt sich heutzutage nicht eindeutig rekonstruieren.

„[...] wenn er ein Philosoph gewesen ist, war er dies, wie es andere Künstler des 20. Jahrhunderts gewesen waren, indem er von seinem Lesestoff so viel aufnahm und auf solche Weise einsetzte, wie es seinen subjektiven Zwecken diene.“¹⁵¹³

Nachdem bislang die Gründe beleuchtet wurden, die für Beckmanns Hinwendung zum Mythos relevant sind, richtet sich nun das Augenmerk auf den Rezipienten und gleichzeitig auf die Frage, wie entschlüsselbar mythologische Darstellungen bei Beckmann sind.

Nach seiner eigenen Aussage sollte der Betrachter über „ungefähr den gleichen metaphysischen Code“¹⁵¹⁴ wie der Maler verfügen, um ein Kunstwerk zu verstehen. Der „metaphysische Code“¹⁵¹⁵ ist sicherlich nicht als ein geschlossenes System gedacht. Der Rezipient muß schlichtweg, um mit Beckmanns Worten zu sprechen, seine eigenen Träume in dessen Bildern wiederfinden. Um diesen Gedanken zu präzisieren: Es sind besonders archetypische Situationen, dargestellt in Beckmann Bildern, die sich für den Betrachter zur Identifikation anbieten. Sein Verständnis kann sich auf einer rein emotionalen Ebene abspielen, d.h. es muss nicht verbalisierbar sein.

¹⁵⁰⁹M. Beckmann: Brief an R. Piper v. 18.2.1932, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 129.

¹⁵¹⁰Ebd.

¹⁵¹¹S. Lackner: Max Beckmann, sh. Anmerkung 87.

¹⁵¹²Vgl. Ebd.: S. 5.

¹⁵¹³M. Franciscano: Das Selbst und der Charakter der Dinge. Einige Betrachtungen über Max Beckmanns Bildersprache, in: Max Beckmann. Ausstellungskatalog Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1984, S. 57.

¹⁵¹⁴M. Beckmann: Brief an C. Valentin über das Triptychon „Abfahrt“ v. 11.2.1938, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 134.

¹⁵¹⁵Ebd.

„Die Wahrheit des Bildes ist auf diesen Code angewiesen. Nur er kann sie über eine private und deswegen unverbindliche Phantasie Beckmanns hinaus erheben. Wenn der Code existiert, ist er die Antenne für den Empfang einer tieferen Erkenntnis, deren Sender Beckmanns Kunst ist.“¹⁵¹⁶

Beckmanns Oeuvre ist aus kunsthistorischer Sicht mit den unterschiedlichsten Ansätzen angegangen worden. Dagmar Walden-Awodu gibt in ihrer Abhandlung „Geburt“ und „Tod“. Max Beckmann im Amsterdamer Exil¹⁵¹⁷ unter anderem einen Überblick zur Literatur des Spätwerkes Beckmanns. Sie legt die wichtigsten Verdienste der Beckmann-Forschung bis in die 90er Jahre dar. Ein Ergebnis dieser Zusammenstellung liegt in der Erkenntnis, dass die Forschung sich von einer ikonographischen Entschlüsselung nach den geistigen und literarischen Interessen des Künstlers, wie sie Friedhelm W. Fischer 1972 in „Symbol und Weltbild“¹⁵¹⁸ betreibt, zu folgender Erkenntnis Margaret Stiffmans hinbewegt:

„An die Stelle einer vom Betrachter erwarteten Kongruenz zwischen ikonographischen Vorgaben, Inhalt und Darstellungsform trete ein aus dem subjektiven Ausdrucksverlangen des Künstlers entstandenes ‚Vorstellungsgeflecht‘, dessen Bildsprache voller Subjektivität stecke.“¹⁵¹⁹

Diese Aussage ist als eine Feststellung zu beurteilen, „die eine Rückbesinnung auf das bezeug[t], was von den Zeitgenossen und Freunden Beckmanns geleistet worden war“.¹⁵²⁰

So besteht ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht zwischen dem Künstler mit einem breiten Wissensspektrum in einem konkreten Zeithorizont und dem Rezipienten. Bezüglich Beckmann ist die allgemeine Hinwendung zum Mythos in den 20er Jahren, welcher selbst zu einem Topos der Moderne wurde, inspirierend. Das psychologische Moment der Regression und die Denktradition Schopenhauers, mit der eine Abwertung des Lebens einhergeht, spielen nach Schubert eine wichtige Rolle. Zugleich sind die Mythen bei Beckmann als Lebensphänomene zu verstehen, in welche die eigene Daseinserfahrung mit hineinspielt. Die These Kessers, dass die Hinwendung zum Mythos mit dem biographischen Faktum der Exilierung zusammenfällt, erweist sich als widerlegbar, da die Tendenz zum Mythos bereits in den 20er

¹⁵¹⁶H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 51.

¹⁵¹⁷D. Walden-Awodu: „Geburt“ und „Tod“. Max Beckmann im Amsterdamer Exil. Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte seines Spätwerks, Worms 1995.

¹⁵¹⁸F.W. Fischer: Symbol und Weltbild, sh. Anmerkung 61.

¹⁵¹⁹D. Walden-Awodu: „Geburt“ und „Tod“, sh. Anmerkung 1517, hier: S. 43.

¹⁵²⁰Ebd.: S. 40.

Jahren einsetzt. Nach Versuchen, Beckmanns Werke anhand seiner geistigen und literarischen Interessen zu entschlüsseln, tendiert die neuere Forschung dahin, in Beckmann einen hermetischen Künstler mit einer höchst subjektiven Bildsprache (wieder) zu entdecken.

Von Seiten des Rezipienten kommen neue Impulse in die Deutungsebene der Bilder. Wenn es auch einige Äußerungen Beckmanns zu seinen Werken gibt, die eine intentionale Aussageabsicht erkennen lassen, sind dennoch, vom Standpunkt des Betrachters ambivalente Interpretationen möglich. So wird z.B. Beckmanns *Regression in den Mythos* häufig als ikonographisches Versteckspiel vor den Nationalsozialisten gewertet.

Konzentriert sich die Untersuchung nun konkret auf Beckmanns bildnerische Umsetzung, so richtet sich das Augenmerk auf die Frage, welches die wichtigsten mythologischen Themen und Elemente sind, die er aufgegriffen hat.

In den Bildern *„Das Bad“* (1930), *„Odysseus und Sirene“* (1933) und *„Raub der Europa“* (1933) orientiert sich Beckmann an der griechischen Mythenwelt, wobei in dem erstgenannten Gemälde auf den Mord Klytämnestras an Agamemnon angespielt wird.

„Mann und Frau“ ist der schlichte Titel eines 1932 entstandenen Ölgemäldes. Es wird eine Ursituation gezeigt, die man in der Folge mit Adam und Eva identifiziert, aber auch als Odysseus Abwendung von der Nymphe Kalypso deuten könnte.

Beckmanns Werk *„Geschwister“* (1933), in dem das liegende Geschwisterpaar durch ein großes schwarzes Schwert voneinander getrennt ist, verweist auf die germanische Mythenwelt. In Richard Wagners *„Walküre“*, 1870 uraufgeführt, findet sich diese Szene veränderter Geschwisterliebe zwischen Siegmund und Sieglinde. In der Oper löst das Schwert des Vaters, in einem Eschenstamm haftend, die Wiedererkennung zwischen den beiden, die Jahre voneinander getrennt lebten, aus.

Beckmann verarbeitet sowohl konkreten Mythenstoff als auch vereinzelte Symbole einer mythischen Bildsprache.

In *„Reise auf dem Fisch“* (1934) ist zu erkennen, wie er mit einem aus der christlichen Mythologie entlehnten Symbol – dem Fisch – arbeitet und es aus diesem ursprünglichen Kontext herausgelöst verwendet.

„In subtiler Weise verbindet Beckmann hier Elemente einer traditionellen christlichen Ikonographie mit seiner eigenen, profanisierten und mythologisierten Bildwelt.“¹⁵²¹

Diese Konklusion ist auch auf andere Werke Beckmanns zutreffend, z.B. auf sein erstes Triptychon „Abfahrt“ (1932/33).

8.1.3.1. „Das Bad“

Das Ölgemälde „Das Bad“ (Abb. 12; Öl auf Leinwand; 174 x 120 cm), das 1930 in Paris entstand, zeigt einen Mann und eine Frau in einem beengten Badezimmerinterieur. Dieses wird nur als Ausschnitt gezeigt. Die Badeszene ist am rechten Bildrand abgeschnitten durch einen schwarz-braunen, schräg herabfallenden Vorhang, der die Momenthaftigkeit des kurzen Einblicks in eine intime Szene zwischen zwei Personen unterstreicht. Der Betrachter übernimmt hier die Rolle des unbemerkten Beobachters und des Voyeurs.

In der rechten Bildhälfte liegt ein Mann in einer weiß umrandeten Badewanne. Er hält in der linken Hand eine Zigarette und ist dem Betrachter mit dem Rücken zugewandt. Der Kopf, bedeckt mit einer schwarzen Kappe,¹⁵²² wirkt entspannt nach vorne gebeugt. Nacken, Schultern und Arme sind muskulös und kräftig. Die Hände berühren sich oberhalb des Badewassers, das die Wanne bis zum oberen Rand füllt. Der Körper ist unterhalb des Wasserspiegels nicht sichtbar; nur der rechte Fuß und der Unterschenkel ragen angewinkelt heraus. Der Mann wirkt im Oval der Wanne, die für den kräftigen Körper fast zu klein ist, eingebettet und in sich selbst versunken. Die neben ihm stehende Frau scheint ihm gleichgültig zu sein. Diese ist nur spärlich in ein Tuch gehüllt und berührt mit ihrem rechten Fuß den Oberarm des Mannes und den Wannенrand. Ihre Reize mit einem Tuch gleichzeitig verhüllend und entblößend, ist ihr Blick gesenkt. Ihr monumental ins Bild gesetzter Fuß fungiert als trennende Barriere zwischen den beiden.¹⁵²³ Es fällt auf, dass der in der Badewanne liegende Mann in der Draufsicht dargestellt wird und die Frau in der Untersicht. „Das Kunststück hat seinen Sinn: Draufsicht und Untersicht bewirken beide, dass

¹⁵²¹R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 101.

¹⁵²²So zeichnet sich Beckmann häufig selber wie z.B. im Selbstbildnis, Blatt 1 der Mappe „Day and Dream“.

¹⁵²³Vgl. R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 92.

Tiefenstreckung im Bild zugleich als Fläche erscheint.¹⁵²⁴ Sowohl der Mann als auch die Frau sind sinnlich präsent in gerundeten, dunkel konturierten Körperformen figuriert. Ihr Verhältnis erscheint distanziert.

Während das Interieur in dunklen schwarz-braun-grün Tönen gehalten ist, treten sowohl die Körper in ihrer Nacktheit als auch die Badetücher und die Wanne hell hervor. Die Badezimmereinrichtung ist derangiert: vorne im Bild liegen ein umgekippter Stuhl und zwei große Schwämme auf dem Fußboden; im Bildhintergrund hängt an einer grün gemusterten Tapete ein Spiegel, der wiederum ist durch ein schief hängendes Handtuchbrett halb verdeckt.

Den Badetüchern kommen in diesem Werk zweierlei Funktionen zu: Sie dienen der Frau zur Verhüllung ihres Körpers und Kopfes; gleichzeitig untermalt oder kontrastiert ihr Faltenwurf die Körperrundungen der dargestellten Figuren.

Die Komposition wird durch Helldunkelwerte strukturiert; vordergründig wirkt es wie eine häusliche Szenerie in einem ärmlichen Milieu. Thematisiert wird das Spiel zwischen Nacktheit und Verhüllung, sinnlicher Präsenz und emotionaler Distanz.

Aufgrund der Untersicht wirkt die Frau in ihrer Pose überhöht und ihr Oberschenkel monumental, „[d]ie Geste mit dem Fuß läßt sich genauso gut erotisch wie auch als dominante Siegerpose auffassen“.¹⁵²⁵ Die Fußhaltung steht in einem eigentümlichen Kontrast zu dem schamhaft gesenkten Blick. Der Mann wirkt in sich zusammengesunken und geduckt. Wenn auch die Szenerie vordergründig erotisch aufgeladen erscheint, so liegt doch ein latentes Gewaltpotential dieser Geschlechterbeziehung zugrunde.¹⁵²⁶ Aufgrund des derangierten settings, des Helldunkelkontrastes und nicht zuletzt der auffallend großen Badetücher, mit denen Netze assoziiert werden können, wird der Betrachter an den griechischen Mythos von Agamemnon und Klytämnestra erinnert.

„Klytämnestra hat ihren Gatten Agamemnon während dessen Abwesenheit auf dem Troja-Feldzug mit Aigisthos betrogen. Als Agamemnon heimkehrt, wirft sie ein Netz über den ahnungslos im Bade Liegenden und erschlägt ihn mit einem Beil.“¹⁵²⁷

¹⁵²⁴F.W. Fischer: Der Maler Max Beckmann, sh. Anmerkung 584, hier: S. 63.

¹⁵²⁵R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 93.

¹⁵²⁶Vgl. Ebd.

¹⁵²⁷Ebd.

8.1.3.2. „Odysseus und Sirene“ und „Raub der Europa“

Beckmann verglich sich selbst, wohl aufgrund seiner Exilierung, häufig mit dem klassischen Irrfahrer Odysseus, dessen Erlebnisse er in seinen Werken thematisiert.

„Montag, 27. September 1948. St. Louis. Ankunft in St. Louis. Um halb vier abgeholt von Family Hudson und Conway. - Nun sitzt der pauvre ‚Odysseus‘ wieder an seinem grünen Tisch ... Man wird so als alter Mann dahin leben bis zum bitteren Ende ...“¹⁵²⁸

In dem Aquarell „Odysseus und Sirene“ (Abb. 13; 101 x 68 cm) trägt der Protagonist allerdings keinesfalls Beckmanns Züge. Es entstand im Jahr der Entlassung des Künstlers aus der Städelschule (1933).

Die Sirenen sind mit betörendem Gesang begabte weiblich-göttliche Wesen. Sie befinden sich auf der Insel Scylla und locken die Vorbeifahrenden mit ihrem Gesang an, um sie anschließend zu töten. Odysseus entgeht dieser Gefahr, indem er seiner Schiffsmannschaft befiehlt, sich die Ohren mit Wachs zu verstopfen und indem er sich selbst an einen Schiffsmast binden lässt.

Das Aquarell konzentriert sich auf die zwei Antagonisten Odysseus und Sirene, die monumental ins Bild gesetzt sind. Odysseus steht aufrecht in einem Boot. Er ist in Rückenansicht an einen Mast gebunden. Der Pfahl, der senkrecht im Bild plaziert ist, symbolisiert in seiner Position das Rückgrat des Odysseus. Dieser ist in seiner Männlichkeit überzeichnet dargestellt mit Attributen wie einem breiten, kräftigen Kreuz und einem schmalen, von den geknebelten Händen verdeckten Becken. Um den Widerstand gegenüber der Versuchung Sirenes zu verstärken, steht er auf den Fersen. Die Füße sind auffallend lang. Der Ruderer des Bootes, mit einer Spitzmütze auf dem Kopf, sitzt zu Odysseus Füßen und hat verschlossene und verbissene Gesichtszüge. Die Sirene wird als ein Mischwesen aus Mädchen- und Vogelgestalt Odysseus gegenübergestellt. Ihr Oberkörper ist der einer reizenden jungen Frau. Sie ist geschmückt mit langen blonden Haaren, Ohrringen und einer Halskette. Der Unterkörper besteht aus rotem Gefieder; sie steht auf einer riesigen Vogelkralle.

Die wunderschöne Insel Scylla, das Schiff und die Mannschaft – wie es im Mythos heißt – reduzieren sich bei Beckmann zu unbedeutenden Attributen,

¹⁵²⁸M. Beckmann: Tagebuch v. 27.9.1948, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 325.

deren Insignifikanz schon durch ihre unverhältnismäßig kleine Größe deutlich wird.

Obwohl die Haare der Sirene im Wind flattern, sind Meer und Himmel wellen- und wolkenlos. Nicht die Andeutung eines Sturmes ist in der Landschaft zu erblicken. Diese ist in „abstrakte[r], perspektivlose[r] Flächigkeit“¹⁵²⁹ gehalten.

„Das mythische Thema korrespondiert mit einer spezifischen Art der Raumbildung; in der abstrakten, perspektivlosen Flächigkeit der Darstellung von Meer und Himmel kommt die Zeit- und Ortlosigkeit als charakteristische Struktur des Mythos zum Ausdruck.“¹⁵³⁰

Vordergründig behandelt das Aquarell eine Variante des Themas Geschlechterbeziehungen: Odysseus, der mit einer List der Verführung Sirenen widersteht und sich so seiner Opferrolle entzieht.

In „Raub der Europa“ (Abb. 14; Aquarell; 51,1 x 69,9 cm) verkehrt sich das Täter-Opfer-Verhältnis. Als „universale Bilder für die Verführung von Mann und Frau“¹⁵³¹ werden die beiden Aquarelle häufig thematisch in Zusammenhang gestellt. Auch ihre Entstehung im Jahr 1933 liegt zeitlich nah beieinander.

Die Prinzessin Europa, eine Schwester des Kadmos, wird von Zeus in Gestalt eines Stiers an einem Strand entführt und nach Kreta gebracht. Dort zeugt Zeus drei Söhne mit ihr.

Ebenso wie in „Odysseus und Sirene“ ist der Bildhintergrund von Zeit- und Ortlosigkeit geprägt. Beckmann stellt den „Raub der Europa“ nicht als Bedrohung oder Überwältigung dar, sondern er zeigt den siegreichen Stier, über dessen breitem Rücken die hellhäutige, zarte Europa liegt. Sie hat offensichtlich kapituliert und wird als wehrlose Beute weggeschleppt. Das rechte Horn des mächtigen Stiers ist wohl als Symbol für den Phallus gedacht und überschneidet in der Komposition den Unterleib Europas. Deren Oberkörper ist entblößt, ihr Gesichtsausdruck qualvoll und der Mund zum Schrei geöffnet. Ein deutliches Gewaltpotential kommt in diesem Aquarell zum Ausdruck, das sich mit dem Wissen des Rezipienten um die Zeugung der drei Söhne intensiviert. Dieser Ausdruck findet einen anderen Akzent, wenn konstatiert wird: „Das mythische Thema ist wörtlich genommen und auf die Naturkräfte bezogen,

¹⁵²⁹R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 96.

¹⁵³⁰Ebd.

¹⁵³¹C. Schulz-Hoffmann u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Retrospektive. Katalog der Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik, München 1984, S. 357.

aber auch auf den Eros, durch den der Mensch über das Meer entführt wird.“¹⁵³²

Übergreifend formuliert sich in beiden Aquarellen *Verführung*, *Sieg*, *Niederlage*, *Widerstand*, wobei ein nicht explizit dargestelltes, aber dennoch deutliches Gewaltpotential zum Ausdruck kommt. Wird von der Ebene der Geschlechtsspezifika (Männer-/Frauenrolle) abstrahiert und der politischen Kontext in Betracht gezogen, so sind zunächst folgende Informationen bedeutsam: die Beendigung des ‚Systems von Weimar‘, die Bekämpfung der sich ausbreitenden Weltwirtschaftskrise, welche die Beseitigung der Arbeitslosigkeit mit einschließt – so lauteten die verlockenden Ziele der NSDAP, die 1929 zur Massenpartei aufstieg.¹⁵³³ Hitler, für seine suggestive, demagogische Rhetorik bekannt, wurde am 30.1.1933 von Hindenburg zum Reichskanzler ernannt. In kurzer Zeit etablierte sich ein diktatorisches System, das auf primär zwei Ebenen arbeitete: der politisch-parlamentarischen Bühne und der gewaltvollen Bekämpfung von Gegnern des Regimes auf der Straße.

Beckmann selber wurde – wie bereits ausgeführt – am 15.4.1933 seine Lehrtätigkeit an der Städelschule in Frankfurt gekündigt. In der Anonymität Berlins entstanden unter anderem diese zwei Aquarelle. Die anziehende Sirene steht auf einer grausamen Todeskralle; der Titel des Aquarells „Raub der Europa“ spricht für sich. Die *verführende* Wirkung von Versprechungen, der *Sieg* der NSDAP und Hitlers, der *Widerstand* der Regimegegner und auch deren *Niederlage* (zumindest zu Beginn des Nationalsozialismus) – all dies findet sich ikonographisch verschlüsselt in „Odysseus und Sirene“ und „Raub der Europa“.

8.1.3.3. „Mann und Frau“

Im Vergleich zu dem Gemälde „Adam und Eva“ von 1917, in dem der Sündenfall in seiner christlichen Ikonographie mit dem Baum der Erkenntnis und der Schlange eindeutig identifizierbar ist, kann das Gemälde „Mann und Frau“ (Abb. 15; Öl auf Leinwand; 175 x 120 cm) in zweifacher Hinsicht gedeutet werden; neben Adam und Eva könnte es sich auch um die Abkehr Odysseus von Kalypso handeln.

¹⁵³²H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 55.

¹⁵³³Vgl. P. Longenrich: Deutschland 1918-1933, sh. Anmerkung 46, hier: S. 254-273.

In einem surreal anmutenden Raum ohne Zentralperspektive gliedert sich die Komposition in klare Horizontale und Vertikale. Im Bildvordergrund liegt ein weiblicher, weicher, fülliger Akt, der sich mit dem rechten Ellenbogen auf einem wüstenartigen Boden abstützt. Ein Mann wird in Rückenansicht gezeigt und ist von der Frau und dem Betrachter abgewandt. Er steht bis zu den Knien hinter der Horizontlinie. Sein Blick ist offensichtlich in die Weite gerichtet. Während die Frau in ihrer Position dem Reich der Erde und damit zugleich, kompositorisch gesehen, der Waagerechten im Bild zugeordnet ist, bildet der Mann – neben zwei exotisch anmutenden Pflanzen – die Vertikale. Bis auf eine felsen- oder pflanzenartige Komposition am Horizont deuten weder Wüstenboden noch Himmel Tiefe an. Der Eindruck von Plastizität wird durch die Ausgestaltung der Körperlichkeit der zwei Figuren – insbesondere des liegenden Frauenaktes – mit Licht- und Schattenreflexen vermittelt.

Die in der Kunstgeschichte diskutierte Frage, ob es sich um eine Situation vor oder nach dem Sündenfall handelt,¹⁵³⁴ beantwortet sich angesichts der Symbolik. Vor der Frau liegt ein blütenartiges Füllhorn, das als Symbol für Fruchtbarkeit betrachtet wird. Von den eigentümlichen, surrealen Pflanzen steht die eine in voller Blüte und die andere, welche die Rückenansicht des Mannes überschneidet, wirkt leblos und verdorrt. Erotisch auslegbare Assoziationen bieten sich an, die auch durch die Nacktheit der zwei in der Komposition L-förmig angelegten Figuren evoziert werden.

Die Zuordnung des männlichen und weiblichen Prinzips als Horizontale und Vertikale ist aus der abstrakten Kunstbewegung bekannt. Doch ist Beckmann hier fern jeder Abstraktion, fern von dem ästhetischen Universum einer Kunst, die „den Akzent zur Selbstreflexion [...] [verschiebt], die sich anstelle des Seins setzt“.¹⁵³⁵ In der Figuration verhaftend, sind es der diskontinuierliche Raum und die Pflanzensymbolik, die von der Bewegung des Surrealismus angeregt sind.¹⁵³⁶ Ein wichtiger Referenzpunkt des Surrealismus war die Psychoanalyse Freuds und Jungs, welche die eigentliche Wirklichkeit des Menschen im Unbewussten und in Traumwelten verankert sahen. Beckmann war an psychologischen Erkenntnissen interessiert. Er las z.B. das 1928 erschienene Werk

¹⁵³⁴Vgl. C. Schulz-Hoffmann u.a. (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 1531, hier: S. 250.

¹⁵³⁵H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 63.

¹⁵³⁶Vgl. Ebd.: S. 55.

Jungs „Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewußten“ und versah es mit Randbemerkungen.¹⁵³⁷ Obwohl die Wurzeln ähnlich sind, haben Beckmann und die Surrealisten eine divergierende Wirklichkeitsauffassung.

„Eine Welt trennt ihn vom Verständnis der inneren Prozesse, die in den Augen der Surrealisten eine anarchische Struktur haben. Der Mythos ist bei Beckmann eher der Rückblick auf eine archaische Existenz, die in der Moderne verschüttet ist.“¹⁵³⁸

„[A]rchaisch“¹⁵³⁹ ist das Schlüsselwort, welches dem Betrachter die dargestellte Ursituation am nächsten bringt. Zugleich findet sich der christliche Topos von Erkenntnis, Sexualität und Schuld in der Verschattung des weiblichen Körpers und in den Gesichtszügen der Frau wieder.¹⁵⁴⁰

8.1.3.4. „Geschwister“

„[Sieglinde – Einfügung C.K.] berichtet nun von der Herkunft des Schwertes, das ein geheimnisvoller Fremdling am Tage ihrer Hochzeit in die Esche gestoßen habe, dem Stärksten zum Preis. Noch niemand habe bisher die Waffe gewinnen können; seit des Gastes Erscheinen wisse sie jedoch, wem das Schwert gezieme. Ein Sturm leidenschaftlichen Gefühls überwältigt beide [...] Von unwiderstehlicher Macht bezwungen, sinken sich beide in die Arme. Sie erkennen sich als Liebende und Zwillingsgeschwister zugleich, dem Wälungenstamm entsprossen [...] Mit übermenschlicher Kraft entrinnt dieser [Siegmond - Einfügung C.K.] das Schwert Notung dem Eschenstamme.“¹⁵⁴¹

Dieses Zitat ist dem 1. Akt der Oper Wagners „Die Walküre. Ring der Nibelungen“, die 1870 in München uraufgeführt wurde, entnommen. Es schildert den Inzest zwischen den Geschwistern Siegmund und Sieglinde, zweier germanischer Mythenfiguren, die sich anhand des Schwertes ihres Vaters Wotan wiedererkennen. Beckmann wollte sich 1933 offensichtlich bewusst von der Germanenwelt distanzieren, als er den Titel „Siegmond und Sieglinde“ in „Geschwister“ (Abb. 16; Öl auf Leinwand; 135 x 100,5 cm) änderte.¹⁵⁴² Der Mythosbezug enthüllt sich zwar anhand des Requisites, welches als trennende Barriere zwischen den beiden fungiert; dennoch wird hier eine eigene Version

¹⁵³⁷Vgl. P. Beckmann (Hrsg.): Die Bibliothek Max Beckmanns, sh. Anmerkung 39, hier: S.355/356.

¹⁵³⁸H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 27/28.

¹⁵³⁹Ebd.: S. 28.

¹⁵⁴⁰Vgl. R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 94.

¹⁵⁴¹W. Zentner u.a. (Hrsg.): Reclams Opern- und Operettenführer, Stuttgart 1955¹⁷, S. 224.

¹⁵⁴²Vgl. C. Schulz-Hoffmann; u.a.(Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 1531, hier: S. 254.

Beckmanns dieser Thematik evident.

Das blondhaarige Zwillingsspaar kauert auf vorwiegend roten, fächerartig ausgebreiteten Kissen in einer Drehbewegung eng nebeneinander. Sieglinde sitzt in halb hockender Stellung Siegmund zugewandt und berührt mit der linken Hand vorsichtig das Schwert Wotans. Sie wird als ‚femme fatale‘ mit langer blonder Haarpracht im Profil gezeigt und hat ihr Gesicht Siegmund genähert. Dessen rechte Hand ist in zärtlicher Geste erhoben. Siegmund sitzt dem Betrachter frontal zugewandt; sowohl seine linke Körperhälfte als auch das Gesicht sind verschattet und farblich in dunklem Braun gehalten; der linke Fuß wirkt wie eine Tierpfote. Es soll offensichtlich der „animalische[n], triebhafte[n]“¹⁵⁴³ Seite Siegmunds Ausdruck verliehen werden. Die Problematik der verbotenen Geschwisterliebe findet formal eine überzeugende Umsetzung.

„Einerseits charakterisiert er [Beckmann – Einfügung C.K.] in der absoluten Parallelität der Formen von Schulter, Bein und Fußhaltung die Gleichheit der Zwillingsgeschwister, andererseits zeigt er in der spiegelbildlichen Polarität von seinem Knie und ihrem Gesäß, von den beiden Köpfen sowie von seinem rechten und ihrem linken Fuß die sich mit größter Spannung anziehenden Gegensätze von Mann und Frau.“¹⁵⁴⁴

Der Held der Wagner Oper wirkt in Beckmanns Darstellung durch Sieglindes verführerische, zurückhaltende Kühle gefangen. Sieglindes erhöhte Stellung lässt ihn fast unterlegen wirken. Zumindest handelt es sich beiderseits um „Verführer und Verführte“.¹⁵⁴⁵

Dem Schwert kommt eine mehrfache Funktion zu: Während es „bei Wagner [...] Erkennungszeichen, Brautgabe und Liebespfand“¹⁵⁴⁶ ist, fungiert es bei Beckmann als übergroßer Phallus und als trennendes Inzestverbot, das zwischen den beiden steht. Aber mit ihm verbindet sich auch – wie bei Wagner – das Moment des Erkennens auf signifikante Weise: das Erkennen des geschwisterlichen Blutbandes und zugleich das Erkennen der moralischen Verfehlung.

Die fächerartig ausgebreiteten roten Kissen und das schwarze Schwert, dessen Spitze in der Liegestätte haftet, suggerieren ein enges Zusammenspiel zwischen Eros und Tanatos. Beckmann illustriert nicht allein den zugrunde

¹⁵⁴³R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 97.

¹⁵⁴⁴Ebd.: S. 96/97.

¹⁵⁴⁵Ebd.: S. 98.

liegenden Mythos, sondern thematisiert die Psychologie der tabuisierten Geschwisterliebe mit ihrer Schuldlast.

„Erstmals kommt hier Beckmanns Sicht von der ausweglosen Situation des Menschen in seiner Verstrickung in Sexualität und Willkür des Schicksals voll zum Tragen, die ihn bis zu seinem Tod immer wieder beschäftigt. Im Thema des germanischen Paares, das sich einer selbstzerstörerischen moralischen Verfehlung schuldig macht, scheint wiederum eine Anspielung auf Deutschlands katastrophale und selbstzerstörerische Verbindung mit Hitler mitzuschwingen.“¹⁵⁴⁷

8.1.3.5. „Reise auf dem Fisch“

In dem Ölgemälde „Reise auf dem Fisch“ (Abb. 17; Öl auf Leinwand; 134,5 x 115,5 cm) aus dem Jahr 1934 ist in einer geschlossenen Komposition ein ineinander verschlungenes Paar zu sehen. Dieses ist an zwei menschengroße Fische gebunden – vor grauem Himmel und blauem Meer plaziert – und scheint auf einen schwarzen Bildrand hinabzustürzen. Beckmann kombiniert in diesem Bild der Mythologie entlehnte Elemente – Fische, Meer, Schiff – mit der gesellschaftlichen Problematik des Seins und Scheins, der Täuschung und Enttäuschung zwischen Mann und Frau.

Maltechnisch zeigt sich auch hier, wie Beckmann die figurative Körperlichkeit von Mann und Frau vor eine nicht-illusionistische Flächigkeit setzt – nur der Horizont des Meeres deutet eine Tiefenwirkung an.

Der unbekleidete Männerkörper ist der Bewegung des linken Fisches formal in der Abwärtsbewegung angeglichen. Die Frau, die auf dem Gesäß des Mannes sitzt, wird sowohl durch ihre Position als auch durch die Hellhäutigkeit ihres Oberkörpers hervorgehoben. Beide halten von ihrem Gegenüber eine schwarze Maske in den Händen, die sie allerdings nicht betrachten, sondern von der sie sich abwenden. Die Masken sind interpretierbar als Identität verschleiernde Rollenspiele, die Geste der Abwendung von den Masken ist als Desillusionierung über die wahre Identität des Partners auslegbar. Die Maske, die der Mann in seinen Händen hält, verbindet sich kompositorisch mit den Oberschenkeln und Knien der Frau, wobei für den Betrachter der trügerische Eindruck einer „Sphinx“¹⁵⁴⁸ entsteht, geheimnisvoll und Herrschersymbol

¹⁵⁴⁶C. Schulz-Hoffmann u.a. (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 1531, hier: S. 254.

¹⁵⁴⁷R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 98.

¹⁵⁴⁸Ebd.: S. 102.

zugleich. Die Männermaske in der Hand der Frau zeichnet nur ein männliches Profil in Schwarz ohne Hinterkopf. Bildintern wird die Frau in ihrer sitzenden Position erhöht. Mit ihrem gesellschaftlichen Rollenspiel scheint eine gewisse Faszination – worauf der Eindruck der Sphinx hinweist – verbunden zu sein. Dennoch wendet sich der Mann von diesem ‚Bild‘ in einer fast verzweifelten Geste ab.

Betrachtet man die Größe und die exponierte Position der zwei keilförmig angelegten Fische, so stellt sich die Frage nach deren Bedeutung. Als Symbol für „Fruchtbarkeit, glücksbringendes Geschick, Schöpferkraft [...] die eigene Seele, Christus und die Erlösung“¹⁵⁴⁹ verbindet sich die christliche Ikonographie mit Bedeutungsträgern aus anderen alten Kulturen. Als lebensspendende Kraft oder Phallussymbol gesehen, kippt die positive Konnotation in diesem Bildkontext mit dem Sturz ins Negative. Triebhaftigkeit, Abhängigkeit oder Tod lassen sich als mögliche Assoziationen anführen. Das Boot mit dem kreuzförmigen Mast und dem geblähten Segel am Bildrand ist als eine Erlösungsmetapher zu sehen. Es deutet „einen Aufbruch in die Freiheit an“.¹⁵⁵⁰

Die problematische Geschlechterbeziehung, von Fesselung und Abhängigkeit geprägt, könnte als emblematisch für die Unausweichlichkeit und Abgründigkeit der Situation in Deutschland gedeutet werden. Der private Rahmen – Sein und Schein, Täuschung und Enttäuschung – wird nicht in gesellschaftlicher Attitüde präsentiert, sondern hat einen existentiellen, archaischen Charakter.

8.1.3.6. „Abfahrt“

Beckmanns erstes von neun Triptychen „Abfahrt“ (Abb. 18; Öl auf Leinwand; Flügel je 215,1 x 99,5 cm; Mittelteil 215,5 x 115 cm) wurde 1932 in Frankfurt begonnen und Ende 1933 in Berlin fertig gestellt. Es orientiert sich formal an den „spätgotischen Klappaltären“¹⁵⁵¹ mit zwei Flügeln und einem Mittelteil. Der klassische Dreischritt mit dem Künstler als Former einer transzendenten

¹⁵⁴⁹A. Kesser: Das mythologische Element im Werk Max Beckmanns, sh. Anmerkung 87, hier: S. 34.

¹⁵⁵⁰R. Spieler: Max Beckmann, sh. Anmerkung 70, hier: S. 102.

¹⁵⁵¹F. W. Fischer: Der Maler Max Beckmann, sh. Anmerkung 584, hier: S. 66.

Idee formuliert sich, wie die nähere Analyse zeigt, bei Beckmann als schlichte Antithese zwischen Seitenflügeln und Mittelbild.

Auf dem linken Flügel, betitelt „Das Schloß“, wird der Innenraum des Schlosses nur rudimentär durch drei Säulen im Hintergrund angedeutet. An der mittleren, welche leicht vorgerückt ist, sieht man eine verstümmelte und gefesselte Gestalt mit abgehackten Händen und zugebundenem Mund. Der Unterkörper des Verstümmelten wird verdeckt durch einen knienden Farbigen, der in seinen erhobenen Händen einen Käscher hält, in dem ein Fisch gefangen ist. Vor der linken Säule steht ein Gefangener in Rückenansicht bis zum Unterleib in einer mit Wasser gefüllten Regentonne. Seine Hände sind geknebelt. Im Seitenflügelvordergrund kniet eine Frau mit ebenfalls gebundenen Händen. Sie ist in ein Korsett geschnürt. Vor ihr befindet sich eine gläserne magische Kugel, neben der eine Zeitung liegt. „Ein Zeitungsblatt daneben scheint mir den aktuellen Bezug anzudeuten, von dem die Befragung der Zukunft ausgeht.“¹⁵⁵² Links von der Frau hat Beckmann ein – gemessen an den menschlichen Proportionen – überdimensionales Früchtestilleben inszeniert, ein Kunstzitat, das den einzigen ruhenden Pol in dieser Szenerie aus Folter und Qual bildet.

Die Verantwortlichen für diese Folderszene sind weder in diesem Bildteil noch im rechten Flügel „Die Treppe“ zu erkennen, welcher das inhaltliche Pendant zu „Das Schloß“ bildet. Die Stufen im Hintergrund des rechten Flügels lassen auf ein verwinkeltes Treppenhaus schließen, das mangels Perspektive und Räumlichkeit erst bei näherem Hinsehen als solches identifizierbar ist.

Im Seitenflügelmittelgrund steht eine Frau, der ein Mann kopfüber an ihren Körper gebunden wurde; neben ihr hat ein livrierter Diener mit verbundenen Augen einen großen Fisch unter den Arm geklemmt. Die Frau hält in ihrer rechten Hand eine Funzel. Die zwergenhafte Gestalt auf dem Fußboden links neben ihr, die verbundenen Augen des Dieners sowie die Tatsache, dass diese Figuren auf einer erhöhten Tribüne stehen, suggerieren den Eindruck eines Zirkus- und Varietéambientes. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch den Pauke-schlagenden Mann im Seitenflügelvordergrund, der vom Mittelgrund durch eine Balustrade abgegrenzt wird.

Eine Welt des Schreckens wird in ihrer Momenthaftigkeit als gegenwärtige

Situation gezeigt, die in beiden Flügeln die Frage nach der Zukunft mit einbezieht. Im linken Flügel verweist die magische Kugel auf den dringlich gewünschten Rat, was die Zukunft bringen wird. Im rechten Flügel sucht eine Frau mit einer Petroleumlampe in der Hand den Weg aus klaustrophobischer Enge. Der rhythmische Paukenschlag kann als musikalische Untermalung für den Fortgang des Lebens gesehen werden, ebenso wie im prallen Früchtestilleben der Aspekt der Vergänglichkeit integriert ist.

Beckmann äußerte sich in einem Gespräch mit Lilly von Schnitzler 1937 zu diesem Gemälde.

*„Was Sie rechts und links sehen, ist das Leben. Das Leben ist Marter, alle Art von Schmerz, – körperlicher und geistiger Schmerz. Auf dem rechten Flügel sehen Sie sich selbst, wie Sie versuchen, Ihren Weg in der Dunkelheit zu finden. Sie erleuchten Zimmer und Treppenhaus mit einer elenden Funsel, als Teil ihrer Selbst schleppen Sie die Leiche Ihrer Erinnerungen, Ihrer Übeltaten und Mißerfolge, den Mord, den jeder irgendwann in seinem Leben begeht. Sie können sich nie von Ihrer Vergangenheit befreien, Sie müssen diesen Leichnam tragen, während das Leben dazu die Trommel schlägt.“*¹⁵⁵³

Nach Beckmanns eigener Auslegung handelt es sich also bei dem Mann, der kopfüber an die Frau gefesselt ist, um einen Leichnam und nicht a priori um die Darstellung einer problematischen Geschlechterbeziehung.

Der Mittelteil zeigt den Ausschnitt eines Bootes, in dem sich mehrere Personen befinden. Ein König mit einer goldenen Krone auf dem Kopf steht mit dem Rücken zum Betrachter. Er ist mit einer blauen Toga, gehalten von einem hellen Gürtel, bekleidet und weist mit der rechten Hand andeutungsweise in die Ferne. Hinter ihm entweicht ein Schwarm Fische aus dem Netz, welches über dem Bootsrand im Wasser hängt. Dem König gegenüber steht eine Frau mit einem Kind auf dem Arm. Zwischen der Frau, dem Fährmann des Bootes und dem König liegt wiederum ein großer Fisch auf dem Schiffsboden. Das Gesicht des Fährmanns wird durch ein Visier verdeckt. Er ist ebenfalls in einer römisch anmutenden Toga gekleidet, und sein Oberarm ist beringt. Sowohl das Boot als auch die Insassen sind farblich gerahmt durch das tiefe Blau des Meeres. Auffallend ist die Weite des Horizontes, eine Apotheose der Freiheit im Vergleich zur Thematik der Seitenflügel. König und Königin vertrauen ihr Schicksal offensichtlich einem Fährmann an, der seine Identität nicht zu

¹⁵⁵²Ebd.: S. 67.

¹⁵⁵³M. Beckmann: Gespräch mit L.v. Schnitzler im Februar 1937, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 129.

erkennen gibt. Ebenso ist ein Ziel, wohin dieser Aufbruch führen soll, nicht gegeben.

„(,Und die Mitte?‘ fragte Frau von Schnitzler.)

König und Königin, Mann und Frau, werden zu einem andern Ufer gebracht von einem Fährmann, den sie nicht kennen, er trägt eine Maske, er ist die mysteriöse Gestalt, die uns zu einem mysteriösen Land bringt ... Der König und die Königin haben sich selbst von den Qualen dieses Daseins befreit – sie haben sie überwunden. Die Königin trägt den größten Schatz – die Freiheit – als Kind auf ihrem Schoß. Die Freiheit ist das, worauf es ankommt – sie ist die Abfahrt, der neue Beginn.“¹⁵⁵⁴

Erst durch die Antithese zu den Seitenflügeln kommt die Aufbruchs- und Abfahrtsthematik des Mittelteils deutlich zum Tragen. Allen drei Tafeln gemeinsam ist eine agitationsgeladene Gegenwärtigkeit. Inhaltlich ist die Ungewissheit bezüglich der Zukunft thematisch übergreifend. Ein Bindeglied zwischen den drei Tafeln liegt in dem Motiv des Fisches: Gefangen im Käscher, unter den Arm des livrierten Dieners geklemmt, als Schwarm aus dem Netz in die Freiheit entlassen und letztlich groß und schwerfällig auf dem Bootsboden liegend, gewinnt der Fisch eine fast eigenständige Dimension und ist in seiner situativen Bedeutung dem Menschen analog gesetzt.

In dem sieben Jahre zuvor (1925) entstandenen hochformatigen Gemälde „Galleria Umberto“ (Abb.19; Öl auf Leinwand; 113 x 50 cm) thematisiert Beckmann den Faschismus in Italien, der am 28.4.1945 mit der Ermordung Benito Mussolinis sein Ende fand. Dieser wurde „von Partisanen erschossen und dann öffentlich an den Füßen aufgehängt“.¹⁵⁵⁵ Nach Berichten von Zeitgenossen wie dem Kunstschriftsteller Göpel meinte Beckmann, in seiner „Galleria Umberto“ habe er mit der kopfüber hängenden Figur das Ende des Faschismus 20 Jahre zuvor vorausgesehen.¹⁵⁵⁶

In „Galleria Umberto“ finden sich dieselben Motive wie in „Abfahrt“: der Fisch, die magische Kugel, das Wasser. Himmel, Meer und Horizont sind in „Abfahrt“ von ortloser Weite geprägt, die Köpfe der Hauptfiguren sind kompositorisch auf der Höhe des Horizontes angelegt, so dass der Abfahrts-thematik geistige Freiheit zugeordnet ist. Dem Wasser in „Galleria Umberto“ ist eine gänzlich andere Bedeutungsebene gegeben. Es scheint zu steigen und

¹⁵⁵⁴Ebd.: S. 129/130.

¹⁵⁵⁵S. Lackner: Max Beckmann, sh. Anmerkung 43, hier: S. 68.

¹⁵⁵⁶Vgl. Ebd.: S. 68.

droht die dargestellten Menschen zu ertränken. Eine Frau mit einer Tröte, ein Mann im Badeanzug mit einem großen Fisch im Arm und ein Carabinieri, der eine Totenkopffähnliche Gestalt rettend auf den Schultern trägt, stehen bis zur Taille in dem gefährlich steigenden Element. Die rot-weiß-grüne Flagge Italiens schwingt in der oberen Bildhälfte im Hintergrund; ihr sind zwei Hände eines Ertrinkenden zugeordnet. Diese Motivkombination findet sich in rhythmisierter Wirkung am rechten unteren Bildrand wieder. Die Überschwemmung des Ferienlandes Italien von der faschistischen Bewegung wird emblematisch verdichtet dargestellt. Die Beugung im Hochformat, das offensichtlich ständig steigende Wasser sowie die verkrüppelte Gestalt, die von der Decke baumelt, suggerieren die Bedrohlichkeit und Unausweichlichkeit des faschistischen Endes.

Während in „Galleria Umberto“ ein klarer, politischer Bezug gegeben ist, wird in dem Triptychon, das zu Beginn des nationalsozialistischen Regimes entstanden ist, ein eindeutiger Realitätsbezug vermieden. Äußerungen Beckmanns in dem Gespräch mit Frau von Schnitzler spiegeln eine allgemeingültige Interpretation wider.¹⁵⁵⁷ Auch gegenüber dem Galeristen Curt Valentin unterstrich er 1938: „Festzustellen ist nur, daß die ‚Abfahrt‘ kein Tendenzstück ist und sich wohl auf alle Zeiten anwenden läßt.“¹⁵⁵⁸ Angesichts der Thematik stellt sich dem Betrachter allerdings die Frage, ob die Entstehung von Bildern der Fesselung, Qual, Verstümmelung, Blindheit, der Suche nach einem Ausweg und zugleich der apotheotischen Vision der Befreiung nicht primär in dem einzwängenden äußeren Rahmen einer Diktatur wie dem Nationalsozialismus denkbar sind. Im Übrigen beschäftigte sich Beckmann schon Jahre vor der Emigration mit der Ausreise und dem Aufbruch, den er in diesem Triptychon vorwegnimmt.

¹⁵⁵⁷Es sei darauf hingewiesen, dass Frau von Schnitzler die Bilder Beckmanns erwarb, obwohl sie mit dem Chef der IG-Farben verheiratet war, der später im Nürnberger Kriegsverbrecherprozess verurteilt wurde. Eventuell veranlasste Beckmann diese Verbindung Frau von Schnitzlers zu Äußerungen generellen Charakters, die einen Bezug zum nationalsozialistischen Regime vermieden.

¹⁵⁵⁸M. Beckmann: Brief an C. Valentin v. 11.2.1938, in: R. Pillep (Hrsg.): Max Beckmann, sh. Anmerkung 38, hier: S. 134.

8.2. Gottfried Benn

Benns Gedichtsproduktion ruhte zwischen den Jahren 1927-1933 weitgehend zugunsten der Essayistik.¹⁵⁵⁹ Die intensive Beschäftigung mit den Aufsätzen als auch der Politik wird der Grund für das lyrische Verstummen Benns in dieser Phase sein, welches mit der lebhaften Kontroverse nach der Veröffentlichung der „Gesammelten Werke“ Benns im Jahr 1929 einsetzte. Von 1933 bis 1936 ist ein Ansteigen der Lyrik zu verzeichnen,¹⁵⁶⁰ wobei der Übergang zwischen den zwei Perioden als „gleitend“¹⁵⁶¹ betrachtet werden muss.

Bezüglich Benns lyrischem Schaffen vor der Zäsur ist zu erwähnen, dass er 1925 mit dem Gedichtszyklus „Betäubung“¹⁵⁶² die Ebene der ‚absoluten Poesie‘ erreichte, in dem er „zum erstenmal [...] im Gedicht selbst die Frage nach dem Ursprung des dichterischen Schaffensprozesses stellt[e]“.¹⁵⁶³ In seinem Vortrag „Probleme der Lyrik“,¹⁵⁶⁴ den Benn an der Universität Marburg am 21. August 1951 hielt, äußerte er sich zum „absolute[n] Gedicht“¹⁵⁶⁵:

„[...] das absolute Gedicht ist das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren. Und, um es nochmals zu sagen, wer auch hinter dieser Formulierung nur Nihilismus und Laszivität erblicken will, der übersieht, daß noch hinter Faszination und Wort genügend Dunkelheiten und Seinsabgründe liegen, um den Tiefsinnigsten zu befriedigen, daß in jeder Form, die fasziniert, genügend Substanzen von Leidenschaft, Natur und tragischer Erfahrung leben.“¹⁵⁶⁶

Mit diesem dichterischen Anspruch – dass Kunst absolut sei und ideologisch unantastbar – findet sich in seiner Lyrik auch in den 30er Jahren im Gegensatz zu vielen Essays weder eine affirmative Haltung zum herrschenden Regime noch eine Form der Durchsetzung propagandistischer Ideen. Dieses Axiom der ideologischen Unantastbarkeit seiner Lyrik hielt Benn jedoch nicht

¹⁵⁵⁹Vgl. W. Jens (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, 20 Bde., Bd. 2, München 1989, S. 508.

¹⁵⁶⁰Vgl. J. Schröder: Gottfried Benn und die Deutschen, sh. Anmerkung 108, hier: S. 39.

¹⁵⁶¹H. Steinhagen: Die statischen Gedichte von Gottfried Benn, sh. Anmerkung 103, hier: S. 33.

¹⁵⁶²Der Gedichtszyklus „Betäubung“ kam im September 1925 bei A.R. Meyer in 300 Exemplaren als ‚Flugblatt‘ heraus.

¹⁵⁶³W. Jens (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 2, sh. Anmerkung 1559, hier: S. 508.

¹⁵⁶⁴G. Benn: Probleme der Lyrik. Vortrag in der Universität Marburg am 21.8.1951, Wiesbaden 1961⁷.

¹⁵⁶⁵Ebd.: S. 39.

¹⁵⁶⁶Ebd.

grundsätzlich und konsequent durch. So sei auf das Gedicht „Monolog“¹⁵⁶⁷ aus dem Jahr 1941 verwiesen, in dem Benn mit dem Nationalsozialismus abrechnete.

Den Darm mit Rotz genährt, das Hirn mit Lügen, –
erwählte Völker Narren eines Clown's [...] ¹⁵⁶⁸

Ogleich einige Stimmen dafür sprechen, dass die Lyrik der Jahre 1922 – 1936 eine Einheit bilden, ist ab 1933 eine formale Änderung in Benns Gedichten zu verzeichnen, insofern „die achtzeilige Reimstrophe, die Benn von 1922 bis zur Pause fast ausschließlich verwendet hat [...] [zurücktritt] zugunsten der vierzeiligen Strophe“.¹⁵⁶⁹ Mit dem Vierzeiler ist eine bis in die Klassik und Romantik zurückreichende Tradition der deutschen Lyrik verbunden, der sich Benn offensichtlich zuwandte.

Mitte der 30er Jahre bildete sich der Übergang zu Benns „Statischen Gedichten“, die erst 1948 veröffentlicht wurden, denn Benn stellte schon zwei bis drei Jahre vor dem Schreibverbot (1938) mit dem Eintritt in die Armee seine Publikationen ein. „Die Armee deckte ihn [zwar – Einfügung C.K.] gegen die Angriffe der Nationalsozialisten ab, verlangte als Preis aber auch öffentliches Stillschweigen.“¹⁵⁷⁰

Benn publizierte Gedichte gewöhnlich kurz nach der Niederschrift. So erweist sich eine genaue Datierung der „Statischen Gedichte“ als schwierig und ist primär aus seinem Briefwechsel rekonstruierbar.

„Viele sind in der Festung Landsberg an der Warthe [1943 – Einfügung C.K.] niedergeschrieben worden, wo Benn mit der Regelung von Versorgungsfällen und dem Anlegen von Statistiken beschäftigt war.“¹⁵⁷¹

Ein wichtiges und hauptsächliches Kennzeichen der „Statischen Gedichte“ ist ihre „weltliche Beziehungslosigkeit“;¹⁵⁷² sie gelten als Resultate seiner ‚inneren Emigration‘.

„Sah man früher den Lyriker Benn im Kampf mit der Zivilisation seiner Zeit und wurde er nicht müde, ihr Fäulnis und Wesenlosigkeit vorzuwerfen, so treten in den Gedichten aus der Zeit des Dritten Reiches die schrillen Töne

¹⁵⁶⁷G. Benn: Monolog, in: B. Hillebrand (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Frankfurt/M. 1982, S. 295-297.

¹⁵⁶⁸Ebd.: S. 295.

¹⁵⁶⁹H. Steinhagen: Die statischen Gedichte von Gottfried Benn, sh. Anmerkung 103, hier: S. 34.

¹⁵⁷⁰H.A. Glaser: Stillgestellte Zeit, sh. Anmerkung 103, hier: S. 158.

¹⁵⁷¹Ebd.

¹⁵⁷²Ebd.

zurück, und es vermehren sich die leise klagenden.“¹⁵⁷³

Mit dem Begriff des ‚Statischen‘ ist primär Bewegungslosigkeit gemeint, welche Benn als „Ideal gegenüber sinnlosen Bewegungsabläufen, die das gemeine Bewußtsein Geschichte nennt“,¹⁵⁷⁴ ansah. Sein Geschichtspessimismus kulminierte angesichts des Nationalsozialismus.

„Die ‚Tragödie‘ des Faschismus erschien als weiterer Beleg für die Sinnlosigkeit des historischen Prozesses und bestärkte den Dichter in der Notwendigkeit, sich abseits zu stellen.“¹⁵⁷⁵

Die Zeitenferne, die den „Statischen Gedichten“ inne ist, spiegelt sich wider in der mythologischen Sprache. „Der sagenhafte Rückfall, der sich in der Geschichte menschlicher Kultur ereignet, holt die zeitlose Sprache des Mythos zurück.“¹⁵⁷⁶

Zu den „Statischen Gedichten“ zählt „Astern“¹⁵⁷⁷(1935). Doch bevor dieses exemplarisch vorgestellt wird, sollen zunächst einige andere lyrische Versuche vor dem Hintergrund des beginnenden Nationalsozialismus analysiert werden, um einen Einblick in das Spektrum seiner Arbeit in den 30er Jahren zu vermitteln.

8.2.1. „Dennoch die Schwerter halten“

Der soziologische Nenner,
der hinter Jahrtausenden schlief,
heißt: ein paar große Männer
und die litten tief.

Heißt: ein paar schweigende Stunden
im Sils-Maria-Wind,
Erfüllung ist schwer von Wunden,
wenn es Erfüllungen sind.

Heißt: ein paar sterbende Krieger
gequält und schattenblaß,
sie heute und morgen der Sieger–:
warum erschufst du das?

Heißt: Schlangen schlagen die Hauer
das Gift, den Biß, den Zahn,
die ecce-homo-Schauer
dem Mann in Blut und Bahn–,

¹⁵⁷³Ebd.

¹⁵⁷⁴Ebd.: S. 161.

¹⁵⁷⁵H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 92.

¹⁵⁷⁶H.A. Glaser: Stillgestellte Zeit, sh. Anmerkung 103, hier: S. 167.

¹⁵⁷⁷G. Benn: Astern, sh. Anmerkung 33.

Heißt: soviel Trümmer winken:
 die Rassen wollen Ruh',
 lasse dich doch versinken
 dem nie Endenden zu—,

Und heißt dann: schweigen und walten,
 wissend, daß sie zerfällt,
 dennoch die Schwerter halten
 vor die Stunde der Welt.

Das Gedicht „Dennoch die Schwerter halten“¹⁵⁷⁸ erschien im August 1933 in der gleichgeschalteten Zeitschrift „Die Literatur“.¹⁵⁷⁹

Es handelt sich um sechs vierzeilige Strophen, im Kreuzreim (abab usw.) geschrieben; der Endreim ist alternierend männlich und weiblich.

In „heroisch-pathetische[n] Töne[n] der Schicksalsbejahung und des Trotzes“¹⁵⁸⁰ werden in den ersten vier Strophen Variationen des Leidens einer elitären Schicht thematisiert.

Die erste Strophe, die mit den Zeilen: „Der soziologische Nenner / der hinter Jahrtausenden schlief“ beginnt, verweist auf Bennis stete Suche nach Überzeitlichkeit, nach der alle Epochen umfassenden Gemeinsamkeit. Die Indikativform des Verbums ‚heißen‘ leitet den dritten Vers sowie die folgenden fünf Strophen ein und bezieht sich durchweg auf die Definition des „soziologische[n] Nenner[s]“ und auf die Frage, was diesen determiniert. Das Kolon unterstreicht den erläuternden Charakter des Folgenden. Die dem gesamten Gedicht zugrunde liegende Konnotation zwischen menschlicher Größe und dem Leiden artikuliert sich nach der Mittelachse der Einleitungsstrophe. Die „i“-Assonanz in dem Relativsatz „die litten tief“ verstärkt den Eindruck des Ausmaßes der Qualen.

Während in der ersten Strophe die ‚großen Leidenden‘ anonym bleiben, wird in der zweiten Strophe eine Person exemplarisch hervorgehoben. „Sils-Maria-Wind“ steht metaphorisch für Nietzsche, der sich lange Zeit in dem Ort Sils-Maria aufhielt. Bei dem Schlüsselwort „schweigende Stunden“ verweist das Attribut auf die Einsamkeit des schaffenden Nietzsche. In der Rhythmisierung durch den Reim: „schweigende Stunden / [...] schwer von Wunden“ und besonders der Gleichlaut der Attribute „schwer“ und „schweigend“ sowie der Substantive „Stunden“ und „Wunden“ liegt eine Klanggebung der Qual seiner

¹⁵⁷⁸G. Benn: Dennoch die Schwerter halten, sh. Anmerkung 30.

¹⁵⁷⁹Vgl. H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 92.

Tätigkeit. Eine Kompensation dieser Qual liegt in den „Erfüllungen“, deren Sinn ebenso wie der Sinn eines (künstlerischen oder philosophischen) Schaffensaktes letztlich offen bleibt: „wenn es Erfüllungen sind“.

„[E]in paar sterbende Krieger“ und „Sieger“ bilden den vordergründigen Antagonismus der folgenden Strophe. Allerdings wird nicht klar, ob die „Krieger“ für die „Sieger“ sterben oder ob es ihre Gegner sind. Die „Krieger“ werden durch das Attribut „sterbend“ und die Adjektive „gequält und schattenblaß“ charakterisiert und somit dem Bereich des Todes, der Schmerzen und der Angst zugeordnet. Bei den Siegern entfällt jegliche Ausschmückung, sie sind nicht glorreich oder dergleichen. Allein die Temporaladverbien „heute und morgen“ kennzeichnen die „Sieger“ als an die Macht gekommen und als beständig. So sind sie als Anspielung auf den Nationalsozialismus zu verstehen. Zu Beginn des Erscheinungsjahres dieses Gedichtes ist Hitler von der Bevölkerung zum Reichskanzler gewählt worden. In dem letzten Vers richtet sich das lyrische Ich fragend an den Schöpfer dieser durch Kampf gekennzeichneten Welt: „warum erschufst du das?“ Auch der Schöpfer ist nicht identifizierbar als zum Beispiel ein christlicher Gott, sondern er bleibt unergründbar und unspezifiziert wie die „Sieger“ und die „Krieger“. Diese Strophe thematisiert also das Kampffeld Leben und Tod; die Frage nach dem „warum“ bleibt offen.

Die „Schlangen“ in der nächsten Strophe stehen nicht wie in der christlichen Ikonographie für Verführung, sondern für Aggression. Diese wird durch die Alliteration des Zischlautes „sch“: „Schlangen schlagen die Hauer“ klanglich untermalt ebenso wie die Kurzlaute „Gift“ und „Biß“ im folgenden Vers mit der Assonanz des Buchstabens „i“ die resolute Kürze des Zugriffs unterstreichen. Bei den „ecce-homo-Schauern“ handelt es sich um die Entlehnung eines Ausspruchs des Pilatus: „Ecce homo“; lat.: „Seht den Menschen!“¹⁵⁸¹ Dies war der Ausruf, mit dem Pilatus den gegeißelten und dornengekrönten Jesus dem Volk vorstellte. Doch es geht in dieser Strophe nur peripher um die Opferrolle; stattdessen wird der alles in den Bann ziehende Aggressor thematisiert. Somit wird auf die Etablierung des nationalsozialistischen

¹⁵⁸⁰F. W. Wodtke: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 62.

¹⁵⁸¹Prof. Dr. V. Hamp u.a. (Hrsg.): Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, Neues Testament, Joh. 19.5, sh. Anmerkung 931, hier: S. 155.

Regimes angespielt. Benn war zu Beginn fasziniert von der neuen Bewegung im Land, was sich aus einer Äußerung seiner Radiorede „Antwort an die literarischen Emigranten“¹⁵⁸² (1933) ableiten lässt:

„Nur die, die durch die Spannungen der letzten Monate hindurchgegangen sind, die von Stunde zu Stunde, von Zeitung zu Zeitung, von Umzug zu Umzug, von Rundfunkübertragung zu Rundfunkübertragung, alles dies fortlaufend aus unmittelbarer Nähe miterlebten [...] mit diesen allen kann man reden [...]“¹⁵⁸³

Doch schon in der nächsten Strophe wird die Sehnsucht nach Ruhe artikuliert. Ob in dem Gebrauch des Substantivs „Rassen“ ein Hinweis auf die nationalsozialistische Terminologie liegt, bleibt fraglich. Die Pluralform verweist auf die Insignifikanz, um welche Rasse es sich handelt. Nach Kampf (3. Strophe) und Aggression (4. Strophe) folgt nun die Sehnsucht nach friedlichen Zuständen. Den Zeilen „lasse dich doch versinken / dem nie Endenden zu“ liegt eine resignierte Stimmung zugrunde. Das Bewusstsein des Unabänderlichen und des ewigen Kampfes, auch allgemein verstanden als Überlebenskampf, herrscht vor. Als solchen aufgefasst, sei wiederum auf Benns persönliche Situation verwiesen. Nicht nur seine Existenz als Dichter, sondern auch als Arzt war gefährdet. So wurde er bereits 1933 „aus der Liste der attestberechtigten Ärzte gestrichen, weil man ihn seines Namens wegen für einen Juden hielt“.¹⁵⁸⁴ Um seine berufliche und literarische Existenz zu sichern, sah er sich genötigt, Ahnenforschung zu betreiben. Die Angriffe, die hauptsächlich von einem Balladendichter namens Börries von Münchhausen ausgingen, und Benns Rechtfertigungen zogen sich bis weit in das Jahr 1934.¹⁵⁸⁵

Die Formulierung „Und heißt dann:“, welche die letzte Strophe einleitet, verweist auf eine zukunftsweisende Verhaltensform. Diese Verhaltensform beinhaltet, „schweigen[d]“ und voller Trotz – „dennoch die Schwerter halten“ – der „Welt“, die „zerfällt“, gegenüberzutreten. Dem Aufbäumen gegenüber einer als sinnlos erkannten Welt liegt Heroismus zugrunde. Bezieht man das Bild der ‚zerfallenen Welt‘ auf den politischen Kontext, so scheint Benn hier entweder den Sieg des Nationalsozialismus über Europa zu meinen oder aber

¹⁵⁸²G. Benn: Antwort an die literarischen Emigranten, sh. Anmerkung 44.

¹⁵⁸³Ebd.: S. 1695/1696.

¹⁵⁸⁴H. Steinhagen: Die statischen Gedichte von Gottfried Benn, sh. Anmerkung 103, hier: S. 35.

das Ende des Faschismus zu prophezeien. Uneindeutig bleibt die Frage, auf welcher Seite er steht.

In diesem Gedicht steht die Elite, „ein paar große Männer“ wie Nietzsche und Christus, der Masse von „Schlangen“, „Siegern“ und „Rassen“ gegenüber. Insofern handelt es sich um eine „bewußte Absage an Massenbewegungen, an den völkischen Aufbruch, an chiliastische Hoffnungen, an das neue Kollektiv“.¹⁵⁸⁶ Doch es sei auf die Ambivalenz eines elitären Heroismus verwiesen.

„Dabei sollte man aber nicht vergessen, daß sich der Faschismus auch auf der Basis eines elitären Heroismus etabliert hatte, daß elitäres Denken paradoxerweise durchaus zu den Fundamenten der Massenbewegung gehörte.“¹⁵⁸⁷

Benns Identifikation mit dem leidenden Nietzsche und der Passion Christi verweist auf die Bestimmung seiner eigenen Position. In Anbetracht der Tatsache, dass dieses Gedicht in der gleichgeschalteten Zeitschrift „Literatur“ erschien, fehlt ihm dennoch die eindeutig affirmative Haltung zum Regime.

8.2.2. „Einsamer nie -“

Mit dem Importkaufmann Dr. F.W. Oelze verband Benn seit dem Jahr 1932 bis zu seinem Tod eine langjährige Freundschaft, die in einem lebhaften Briefwechsel dokumentiert ist. An Oelze schickte Benn unzählige lyrische Versuche,¹⁵⁸⁸ so auch am 4. 9. 1936 das Gedicht „Einsamer nie -“.¹⁵⁸⁹

„Einsamer nie -“

Einsamer nie als im August:
Erfüllungsstunde-, im Gelände
die roten und goldenen Brände,
doch wo ist deiner Gärten Lust?

Die Seen hell, die Himmel weich,
die Äcker rein und glänzen leise,
doch wo sind Sieg und Siegsbeweise
aus dem von dir vertretenen Reich?

Wo alles sich durch Glück beweist

¹⁵⁸⁵Vgl. Ebd.

¹⁵⁸⁶H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 93.

¹⁵⁸⁷Ebd.

¹⁵⁸⁸Vgl. B. Hillebrand (Hrsg.): Werkbiographie zur Lyrik, sh. Anmerkung 1466, hier: S. 627.

¹⁵⁸⁹G. Benn: Einsamer nie -, sh. Anmerkung 31.

und tauscht den Blick und tauscht die Ringe
 im Weingeruch, im Rausch der Dinge,-:
 dienst du dem Gegenglück, dem Geist.

Es handelt sich um drei vierzeilige Strophen, die durch einen umfassenden Reim (abba usw.) in sich geschlossen werden.¹⁵⁹⁰

Ein alle Strophen durchziehendes Strukturmerkmal liegt in der Antinomie zwischen dem lyrischen Ich und der Landschaft respektive dem menschlichen Umfeld.¹⁵⁹¹

Mit der Nennung des Monats August im ersten Vers wird das Gedicht in ein spätsommerliches Ambiente gesetzt. Dieses Ambiente wird in der dritten Zeile durch die Adjektive „rot“ und „golden“ mit der „o“-Assonanz farblich untermalt. Mit der Metapher „Brände“, die für Felder steht, verweist das lyrische Ich auf die jahreszeitlich bedingte Hitze, den ausklingenden, alles verdörrenden Sommer. Die umgebende Landschaft erscheint harmonisiert. Die Farbe Rot und das Metall Gold, die das Assoziationsfeld des Edlen und Heiligen evozieren, werden auf die Natur übertragen, so dass dieser ein überhöhter Gleichklang zukommt. Dem landschaftlichen Umfeld wird die Einsamkeit des lyrischen Ich entgegengesetzt, wobei die Verschränkung der zwei Instanzen durch das vierhebige Metrum, welches alle Strophen trotz Stauungen und Unruhen durchzieht,¹⁵⁹² gegeben ist. Nicht eine kosmische Einheit zwischen dem lyrischen Ich und der von sommerlicher Hitze und religiöser Motivik gezeichneten Natur wird evoziert, sondern das harmonische Umfeld konstituiert geradezu das Bewusstsein der Isolation des lyrischen Ich. Zwar partizipiert es an der Natur in der „Erfüllungsstunde“, fragt aber zugleich, sich selbst mit „Du“ ansprechend, nach seinem inneren Leben, der inneren Schönheit: „doch wo ist deiner Gärten Lust?“ Insofern ist die „Erfüllungsstunde“ mit einem ambivalenten Bedeutungsgehalt belegt. Sie wird in der Natur wahrgenommen und zugleich vom lyrischen Ich in sich selbst

¹⁵⁹⁰Die folgende Interpretation steht unter der Prämisse, dass das lyrische Ich sich in den Versen 4,7,8,12 selbst mit „Du“ anspricht. In den Zeilen 7 und 8, in denen von „Reich“ und „Siegesbeweis“ die Rede ist, kann eine Anspielung auf die „propagandistische Erfolgsmanie des ‚Dritten Reiches‘ und im engeren Sinne auf die gerade beendete Sommerolympiade in Berlin (1.-16. August)“ liegen [J. Schröder: Gottfried Benn und die Deutschen, sh. Anmerkung 108, hier: S. 56]. Allerdings fügt sich dieser Hinweis nicht lückenlos in die Gesamtaussage des Gedichtes.

¹⁵⁹¹Vgl. H. Lehnert: Struktur und Sprachmagie, sh. Anmerkung 108, hier: S. 38.

¹⁵⁹²Vgl. Ebd.: S. 41/42.

gesucht.

In der zweiten Strophe bestimmen die Adjektive „hell“, „weich“, „rein“ und das Adverb „leise“ – auffallend ist die „ei“-Assonanz – die friedliche Stimmung der Umgebung. Doch das lyrische Ich setzt sich von dieser Stimmung ab und fragt nach dem „Siegsbeweis / aus dem von dir vertretenen Reich“. Die harmonische Naturerfahrung steht in Dissonanz zum Kampfbewusstsein des lyrischen Ich, welches sich entweder mit seinen Gedichten in der Welt behaupten will oder aber die Qualität seiner künstlerischen Arbeit bezweifelt. Formal betrachtet hält sich in dieser Strophe, ähnlich wie in der ersten, die Proportionierung zwischen Natureindruck und reflektierendem lyrischem Ich die Waage (jeweils zwei Verse).

Das „Gegenglück“ in der letzten Strophe konstituiert sich als geistiges Prinzip, dem sich das lyrische Ich verschrieben hat. Dazu im Gegensatz steht das menschliche Umfeld, welches die Naturerfahrung der vorherigen zwei Strophen ersetzt. Der Gleichklang der menschlichen Beziehungen „und tauscht den Blick und tauscht die Ringe“ ist in Parallele zur idyllischen Naturerfahrung in den vorherigen zwei Strophen zu sehen. So wird die menschliche Beziehung in der Vermählung ebenso versinnbildlicht wie die Natur von Euphemismen gezeichnet ist. Das lyrische Ich nimmt in der „Erfüllungsstunde“ am „Glück“ anderer und der Natur teil, ist allerdings zugleich als „[D]ien[er] [des] Geist[es]“ ein Außenseiter. Im elften Vers „im Weingeruch, im Rausch der Dinge“ ist eine Allusion an Nietzsches ‚Dionysos‘ – dem Gott des Weines, des Rausches, der Ekstase – zu finden. „Das naturhafte Glück dürfte also wohl nicht nur als kleinbürgerliches zu verstehen sein.“¹⁵⁹³ Doch steht diese Thematik in keiner Weise im Mittelpunkt.

Betrachtet man die Gesamtaussage des Gedichtes, so ist zu konstatieren, dass das lyrische Ich der Natur und dem ‚Leben‘ bewusst absagt. Metrum und Reim erfüllen weitgehend eine integrative Funktion der zwei Elemente Geist und Leben, die sich konstituieren. Auch die „Selbstisolierung als Voraussetzung für Kunst“¹⁵⁹⁴ ist in den drei Strophen bedeutsam.

Benns persönliche Lebenssituation in diesen Jahren war aufgrund der politischen Ereignisse von starker Vereinsamung gezeichnet. Er war dreimal in

¹⁵⁹³Ebd.: S. 39.

¹⁵⁹⁴H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 95.

seinem Leben verheiratet, lebte aber zu dem Zeitpunkt der Niederschrift dieses Gedichtes allein. Die Hoffnung auf und der Zweifel am Sieg des Geistes, der Bann vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus nur in der Kunst realisierbar erscheint, bildet die Hintergrundfolie dieser Strophen. Es geht nicht um die Position der Kunst im Staat, sondern um das persönliche Ringen des Künstlers, um „psychische Selbstprüfung und Selbstbestätigung“.¹⁵⁹⁵ In Anbetracht des Datums des Briefes an Oelze – 4.9.1936 – muss der Natureindruck eines Augusttages inspirierend gewesen sein.¹⁵⁹⁶ Die Darstellung der Umgebung und besonders die Harmonie des sozialen Umfeldes wirkt beschönigend.

„[...] die historisch-soziale Wirklichkeit, der hier abgesagt wird, erscheint als idyllische Natur. Damit aber wird das, was sich zwischen Bann und dem ‚Dritten Reich‘ 1933-1936 zugetragen hat, in gravierender Weise vereinfacht und verfälscht.“¹⁵⁹⁷

8.2.3. „Prolog (Valse triste)“

Verfeinerung, Abstieg, Trauer –,
dem Wüten der Natur,
der Völker, der Siegeschauer
folgt eine andere Spur:
Verwerfen von Siegen und Thronen,
die große Szene am Nil,
wo der Feldherr der Pharaonen
den Liedern der Sklavin verfiel.

Durch den Isthmus, griechisch, die Wachen,
Schleuder, Schilde und Stein
treibt im Zephyr ein Nachen
tieferen Meeres ein:
die Parthenongötter, die weißen,
ihre Zeiten, ihr Entstehn,
die schon Verfall geheißten
und den Hermenfrevell gesehn.

Verfeinerte Rinden, Blöße.
Rauschnah und todverfärbt
das Fremde, das Steile, die Größe,
die das Jahrhundert erbt,
getanzt aus Tempeln und Toren
schweigenden Einsamseins,

¹⁵⁹⁵J. Schröder: Gottfried Bann und die Deutschen, sh. Anmerkung 108, hier: S. 55.

¹⁵⁹⁶Vgl. Ebd.

¹⁵⁹⁷Ebd.: S. 56.

Erben und Ahnen verloren:
Niemandes–: Deins!

Getanzt vor den finnischen Schären –
Valse triste, der Träume Schoß,
Valse triste, nur Klänge gewähren
dies eine menschliche Los:
Rosen, die blühten und hatten,
und die Farben fließen ins Meer,
blau, tiefblau atmen die Schatten
und die Nacht verzögert so sehr.

Getanzt vor dem einen, dem selten
blutenden Zaubergerät,
das sich am Saume der Welten
öffnet: Identität –:
einmal in Versen beschworen,
einmal im Marmor des Steins,
einmal zu Klängen erkoren:
Niemandes–: Seins!

Niemandes –: beuge, beuge
dein Haupt in Dorn und Schleh'n,
in Blut und Wunden zeuge
die Form, das Auferstehn,
gehüllt in Tücher, als Labe
den Schwamm mit Essig am Rohr,
so tritt aus den Steinen, dem Grabe
Auferstehung hervor.

Das Gedicht „Valse triste“¹⁵⁹⁸ bildete den Prolog zu der letzten Buchveröffentlichung Benns vor dem Schreibverbot.¹⁵⁹⁹ Am 12.4.1936 äußerte er sich in einem Brief an seinen Freund Frank Maraun über dieses Gedicht folgendermaßen:

„[...] in der nächsten Woche erscheint bei der D.V.A. ein Band: ‚Ausgewählte Gedichte‘, 1911-1936, aus Anlaß meines 50. Geburtstags. [...] Der Band beginnt mit einem *Prolog*, gereimte Weltanschauung à la Benn, der gänzlich im Gegensatz steht zum Reichskultursenat und zu allem, was heute als Kunst und Aufbau gilt. Er beginnt:

‚Verfeinerung, Abstieg, Trauer–‘

er führt dies als schöpferisches Prinzip vor. –

Wissen Sie, ich mache diese subalterne Kunstpolitik nicht mehr mit. Ich bin 50 Jahre, – soll man mich erschießen. Es kommt bestimmt aus Opfertoden auch nichts heraus, aber sie sind doch wohl noch besser, als Dreck zu machen.“¹⁶⁰⁰

Die Nationalsozialisten reagierten in Form grober Angriffe auf den Gedicht-

¹⁵⁹⁸G. Benn: Prolog (Valse triste), sh. Anmerkung 32.

¹⁵⁹⁹Vgl. A. Christiansen: Benn, sh. Anmerkung 108, hier: S. 194.

¹⁶⁰⁰G. Benn: Brief an F. Maraun v. 12.4.1936, in: M. Rychner (Hrsg.): Gottfried Benn, sh. Anmerkung 35, hier: S. 68.

band,¹⁶⁰¹ so dass sich Benns Beurteilung als richtig und zutreffend erwies.

Schon der Titel „Valse triste“ deutet ein dem Gedicht zugrunde liegendes Kontrastmuster – die Leichtigkeit des Walzers und die Schwere der Melancholie – an.¹⁶⁰² Zugleich wird der langsame Rhythmus des Dreivierteltaktes aufgenommen, der das gesamte Gedicht durchzieht. Metrisch gesehen ist weitgehend, bis auf verschiedentliche Synkopierungen, der Daktylus vorherrschend.¹⁶⁰³ Das Reimschema besteht aus einem schlichten Kreuzreim (abab usw.).

Thematisiert wird primär die Dialektik zwischen Denken/Intellekt und Kunst. Intellektuelle Momente finden sich unter anderem in Anspielungen auf Verdis Oper „Aida“ sowie auf die griechische Antike und auf Golgatha. Lyrische Elemente bilden Reimschema, Rhythmus, Klang und rhetorische Mittel, die in der weiteren Analyse noch aufgezeigt werden. Da es sich um ein bildhaftes, musikalisches Kunstwerk handelt, steht nicht das begriffliche Denken im Vordergrund, sondern die A-Logik, gefüllt von Rhythmus und Klängen, dominiert das Gedicht.¹⁶⁰⁴

In der ersten Strophe wird die Fiktion entworfen, dass nach einer vom Krieg dominierten Welt, gekennzeichnet durch das „Wüten der Natur“ und den „Siegesschauer[n]“, die Zeit der Kunst anbricht.¹⁶⁰⁵ Eine Allusion an die historische Wirklichkeit, den Nationalsozialismus, wird besonders in diesen ersten Zeilen evident. Selbst „die große Szene am Nil“ bezieht sich metaphorisch auf Benns Stellung zur Situation in Deutschland (1936), denn es handelt sich zugleich um eine Anspielung auf Verdis „Aida“.

„Die ‚große Szene am Nil‘ besteht also darin, daß ein Mensch des politischen Lebens, in diesem Fall der Feldherr Radamantes, Kunst für wichtiger hält als sein Bemühen als Krieger um eine vordergründige Gestaltung der Welt. Diese Entscheidung gegen historische Aktion und für die Lieder, von Aida gesungen, endet im Stein –.“¹⁶⁰⁶

Benn selber hatte die Tendenz, besonders nach seiner profaschistischen Episode, Kunst über das empirische Leben zu stellen. Doch wie wird Kunst in dieser Strophe charakterisiert? Die Derivative „Verfeinerung, Abstieg, Trauer“

¹⁶⁰¹Vgl. A. Christiansen: Benn, sh. Anmerkung 108, hier: S. 194.

¹⁶⁰²Vgl. Ebd.: S. 196.

¹⁶⁰³Vgl. C. Heselhaus: Gottfried Benn. Valse triste, in: E. Neis (Hrsg.): Wie interpretiere ich Gedichte und Kurzgeschichten? Methoden und Beispiele, Hollfeld 1991¹⁵, S. 101.

¹⁶⁰⁴Vgl. A. Christiansen: Benn, sh. Anmerkung 108, hier: S. 195.

¹⁶⁰⁵Vgl. Ebd.: S. 197.

kennzeichnen Kunst als „Verfallsprodukt der Zeiten“.¹⁶⁰⁷ Der zeitliche Rahmen in dieser Strophe umfasst das alte Ägypten bis zu Lebzeiten Benns; insofern bleibt die zeitliche Situierung des Verfalls offen. So könnte zum Beispiel die zu Überfeinerung neigende Literatur des ‚Fin de siècle‘ gemeint sein, mit der das Problem der Dekadenz und des Verfalls der hoch spezialisierten Spezies Mensch einhergeht.

Während die erste Strophe „Aida“ und die ägyptische Szenerie heraufbeschwört, geht die zweite Strophe zur griechischen Antike über. Sich den Weg durch die bewaffneten griechischen „Wachen“ bahnend, treibt im Westwind „Zephyr ein Nachen / tieferen Meeres ein“. Die „tieferen Meere“ stehen metaphorisch für das schöpferische Prinzip, die seelische Tiefe und die Kunst. Auffallend ist in diesen acht Versen die Häufung der hohen Vokale „i“ und „e“ – „Isthmus“, „griechisch“, „Schleuder“, „Schilde“, „Stein“, „treibt“, „Zephyr“ usw. – die fast ausschließlich durch den tiefen Vokal „a“ der Reimworte „Nachen“ und „Wachen“ und in der dreizehnten Zeile durch die „Parthenongötter“ unterbrochen wird. Die Vokalgebung unterstreicht die musikalische Wirkung der Strophe.

Nach dem Kolon erfolgt die Erläuterung, was dieser „Nachen“ beinhaltet. Die „Parthenongötter“ sind in der griechischen Mythologie die „Götter des Denkens“.¹⁶⁰⁸ Das nachgestellte Adjektiv „die weißen“ verweist auf die unvermischte Reinheit der geistigen Kräfte. Ihre Entstehung und ihr Verfall wird in den Versen 14 und 15 umrissen, wobei die Passivform des Verbums ‚heißen‘ und der Gebrauch des Adverbs „schon“ auf das prophezeite Ende der intellektuellen Kräfte verweist, welches jedoch nicht eingetroffen ist.

Bezüglich des Hermenfrevels ist die Information relevant, dass Hermes von Seiten der Mutter, der Nymphe Maia „naturhaft“,¹⁶⁰⁹ von Seiten des Vaters Zeus „geistbestimmt“¹⁶¹⁰ ist. Zugleich, als Naturgottheit, ist Hermes ein Gott des Todes und „er hat Verbindung zur Unterwelt, zu Werden und Vergehen“.¹⁶¹¹ Er wird in einem Steinhäufen an den Wegen verehrt. Der Hermenfrevl bezieht sich auf die Tat des Alkibiades, der den Steinhäufen

¹⁶⁰⁶Ebd.: S. 196.

¹⁶⁰⁷C. Heselhaus: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 1603, hier: S. 100.

¹⁶⁰⁸A. Christiansen: Benn, sh. Anmerkung 108, hier: S. 198.

¹⁶⁰⁹Ebd.

¹⁶¹⁰Ebd.

verstümmelt, da er „die Rolle des Hermes als Götterboten, die Zusammenhänge zwischen der Erde, den Steinen und den ‚Parthenongöttern‘“¹⁶¹² aufgrund einer Intelligenz, die „ausschließlich auf die Oberfläche des Lebens bezogen ist“¹⁶¹³ nicht begreift. Mit den „Parthenongöttern“ und dem „Hermenfrevell“ spielt Benn auf die Verbindung zwischen reiner Intellektualität und dem sinnfrohen, natur- und todesnahen Prinzip an. In dem Bild des trotz Wächter und Wachen in den Hafen einlaufenden Bootes nehmen die griechischen Gottheiten, mit deren Verehrung religiöse Tiefe verbunden ist, Einzug in die von der Oberfläche des Kampfes geprägten Welt.

Benn, der sich als Arzt viel mit dem menschlichen Gehirn beschäftigte, hat wiederum den Intellekt im Auge, wenn er in der folgenden, dritten Strophe von „[v]erfeinerte[n] Rinden“ spricht, „von unserer differenzierten Gehirnrinde, dem Ursprung allen vom bloßen kreatürlichen Dasein unterschiedenen menschlichen Lebens“.¹⁶¹⁴ Benn skizziert eine ähnliche Konnotation wie bei den griechischen Göttern Athene und Hermes, die Verbindung von reinem Geist und todesnaher Sinnenfreude, wenn er dem Intellekt die Adjektive „[r]auschnah und todverfärbt“ zuordnet. In dieser Verbindung ist der Ursprung der Kunst zu sehen, die durch die substantivierten Adjektive „das Fremde, das Steile“ und das Substantiv „die Größe“ umschrieben wird.

Der zweite Teil der Strophe kreist um den Tanz, „Ausdruck von Kunst schlechthin“,¹⁶¹⁵ der „einst aus den athenischen Tempeln und immer aus dem ‚schweigenden Einsamsein‘ des Künstlers hervorgegangen“¹⁶¹⁶ ist. Das Motiv des Tanzes durchzieht auch die vierte und fünfte Strophe. Im Tanz vereint sich die Leichtigkeit des Ausdrucks mit der disziplinierten Schwere der Ausbildung und der Arbeit. ‚Vaterlos‘ hat dieser Tanz keine „Erben und Ahnen“, womit sich deutlich Benns Kunstauffassung – Kunst als isoliertes, monomanisches, unfruchtbares Phänomen – manifestiert. Das Kunstwerk ist autonom, es gehört „Niemande[m]“. Das Possessivpronomen „Deins“ verweist auf den fehlenden Besitzanspruch des Urhebers. Am Ende der fünften Strophe wird dieselbe For-

¹⁶¹¹Ebd.: S. 199.

¹⁶¹²Ebd.

¹⁶¹³Ebd.

¹⁶¹⁴Ebd.: S. 198.

¹⁶¹⁵Ebd.: S. 200.

mulierung nochmals aufgegriffen, doch das Possessivpronomen wird ersetzt durch „Niemandes–: Seins!“.

Anaphorisch nimmt der Beginn der vierten Strophe das Partizip Perfekt „[g]etanzt“ des 21. Verses auf. Die „Schären“ sind kleine, buckelartige Felsinseln und -klippen, die der skandinavischen Küste vorgelagert sind. Eine Anspielung auf Petersburg und das Petersburger Ballett ist hier gegeben.

„Daß Benn von Diaghilews Choreographien fasziniert war, mag als zusätzlicher biographischer Hinweis für seine hohe Einschätzung des Balletts gelten.“¹⁶¹⁷

Die vierte Strophe ist die einzige, in welcher der Titel des Gedichtes „Valse triste“ zweifach aufgegriffen wird. Da sie zudem atmosphärisch in die skandinavische Felsenlandschaft gesetzt ist, ist eine Allusion an die „Valse triste“ des zeitgenössischen finnischen Komponisten Jean Sibelius (1865-1957) gegeben.¹⁶¹⁸ Ein „Gefühl der Zeitlosigkeit“¹⁶¹⁹ und träumerischer Losgelöstheit bewegt diese Strophe. Die Personifikation „nur Klänge gewähren / dies eine menschliche Los“ verweist auf die Prämisse, dass die Rechtfertigung für das Leben in der Kunst besteht und nur die Kunst dem einzelnen Leben gerecht wird.

Die poetischen Elemente – „Rosen“, „Meer“, „Schatten“ und „Nacht“ – kennzeichnen die zweite Hälfte der Strophe, die nach dem Kolon der näheren Bestimmung des „eine[n] menschliche[n] Los[es]“ dienen. Dieses „menschliche Los“ ist gekennzeichnet von poetischer Auflösung. Die Vergangenheitsform der (ver)-blühten Rosen verweist auf Vergänglichkeit; die ‚ins Meer fließenden Farben‘ verlieren ihre Bedeutung und ihre Kontur; die Personifikationen der ‚atmenden Schatten‘ und der ‚verzögernden Nacht‘ deuten auf die Lebendigkeit der umgebenden Dunkelheit. Diese Lebendigkeit wird ebenso durch die Verben der Bewegung – ‚blühen‘, ‚fließen‘, ‚atmen‘, ‚verzögern‘ – unterstrichen. Das „eine menschliche Los“, welches die Kunst skizziert, führt also eine dunkle, sich auflösende, aber auch lebendige Existenz, die von Vanitas geprägt ist.

In der fünften Strophe findet sich ein neues intellektuelles Moment in dem Bild des „blutenden Zaubergerät[s]“, welches sich auf die mittelalterliche Gralsle-

¹⁶¹⁶Ebd.

¹⁶¹⁷Ebd.: S. 203.

¹⁶¹⁸Vgl. C. Heselhaus: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 1603, hier: S. 101.

gende¹⁶²⁰ bezieht.

„Die Gralslegende eignet sich deshalb für Benn, um durch die Anspielung auf sie das Gesetz der eigenen Existenz auszusprechen: Die Erzeugung des autonomen Kunstwerks setzt Leiderfahrung, ‚Identität‘ mit dem ‚blutenden Zaubergerät‘ voraus.“¹⁶²¹

Neben der Leiderfahrung wird mit der Anspielung auf den Gral der rätselhafte Charakter der „Identität“ bezeichnet. Zudem spielt Benn schon hier auf die Thematik der abschließenden Strophe, die das Golgatha-Ereignis umreißt, an. Da der Genitiv fehlt, bleibt offen, ob die Identität des Künstlers oder die des dargestellten Objektes gemeint ist. Die Dreierformel „einmal in Versen beschworen, / einmal im Marmor des Steins, / einmal zu Klängen erkoren“ benennt die verschiedenen Künste, die gleichwertig gesetzt werden. Die Autonomie des Kunstwerkes bleibt bestehen: „Niemandes–: Seins!“.

Der erste Vers der letzten Strophe wiederholt das „Niemandes“ der vorherigen Zeile, doch es fehlt das folgende Possessivpronomen. Nach „Niemandes–: Deins“ am Ende der dritten Strophe und „Niemandes–: Seins“ am Ende der fünften Strophe wäre nun die logische, grammatikalische Ergänzung der Trinität „Niemandes–: Meins“.¹⁶²² Doch anstelle der Besitzangabe erscheint der Imperativ: „beuge, beuge / dein Haupt in Dorn und Schleh'n“. Dieser Imperativ verweist auf die Verpflichtung zum qualvollen Leben, aus dem eine neue Identität erwächst. Der Parallelismus zum Golgatha-Ereignis, die Imitatio Christi, bringt die Pein des Künstlers beim Schaffensprozess seines Werkes zum Ausdruck. Zugleich wird klar, dass das (Lebens-)Werk aus dem Leiden an der historischen Wirklichkeit geboren wird. Eine These, die Benn in seiner Auffassung vom ‚Doppelleben‘ stets negiert hat. Es besteht allerdings eine entscheidende Divergenz zwischen Christus und dem Künstler, denn das heilsgeschichtliche Ereignis ist einmalig und umfassend, insofern es der Menschheitserlösung dient. Der Akt des Künstlers ist demgegenüber individuell und dient der ‚geistigen‘ Selbsterlösung.¹⁶²³ Mit dem Schöpfungsakt ist

¹⁶¹⁹A. Christiansen: Benn, sh. Anmerkung 108, hier: S. 203.

¹⁶²⁰Der Gral ist in der mittelalterlichen Dichtung ein geheimnisvoller, heiliger Gegenstand, der seinem Besitzer irdisches und himmlisches Glück verleiht, den aber nur der dazu Vorherbestimmte finden kann. In den ältesten französischen Fassungen, zu denen unter anderem die von Robert de Boron (um 1200) gehört, ist der Gral Christi Abendmahlschüssel und zugleich das Gefäß, in dem Joseph von Arimathia Christi Blut auffing.

¹⁶²¹A. Christiansen: Benn, sh. Anmerkung 108, hier: S. 201.

¹⁶²²Vgl. J. Schröder: Gottfried Benn und die Deutschen, sh. Anmerkung 108, hier: S. 51.

¹⁶²³Vgl. Ebd.

die Frage nach der Autonomie des Kunstwerkes, nach seiner Identität und implizit die Frage nach der Urheberschaft verbunden.

8.2.4. „Astern“

Astern–, schwälende Tage,
alte Beschwörung, Bann,
die Götter halten die Waage
eine zögernde Stunde an.

Noch einmal die goldenen Herden
der Himmel, das Licht, der Flor,
was brütet das alte Werden
unter den sterbenden Flügeln vor?

Noch einmal das Ersehnte
den Rausch, der Rosen Du –,
der Sommer stand und lehnte
und sah den Schwalben zu,

noch einmal ein Vermuten,
wo längst Gewißheit wacht:
die Schwalben streifen die Fluten
und trinken Fahrt und Nacht.

„Astern“¹⁶²⁴ gilt als eines der bekanntesten Gedichte Benns; es gehört zu den berühmtesten Strophen aus der Hannoveraner Zeit des Künstlers, in welcher er eine Doppelsexistenz als Militärarzt und Dichter führte. Es zählt vordergründig zu den Herbstgedichten. Da es vierzeilig ist und aus einem Kreuzreimschema besteht, in welchem das Metrum sich als fast regelmäßig dreihebzig definieren lässt, wird der Eindruck von Schlichtheit durch die Anklänge an das Volksliedhafte unterstützt.¹⁶²⁵ Dieser Eindruck schwindet allerdings bei näherer Betrachtung der Verse.

Am 3.9.1935 schickte Benn es zusammen mit den Gedichten „Ach, der Erhabene“ und „Am Saum des nordischen Meeres“, auf der Rückseite einer Speisekarte notiert, an Oelze. Nach einer – den Umständen entsprechenden – unauffälligen Veröffentlichung erfolgte eine erneute Publikation in der Sammlung „Statische Gedichte“ nach dem Zweiten Weltkrieg im Jahr 1948.¹⁶²⁶

Die Variationsbreite der Motivgruppen konzentriert sich auf die Natur:

¹⁶²⁴G. Benn: Astern, sh. Anmerkung 33.

¹⁶²⁵Vgl. B. Hochbahn: Astern, sh. Anmerkung 108, hier: S. 114/115.

„Aster“, „Himmel“, „Licht“, „Flor“, „Rosen“, „Sommer“ usw. und auf den Mythos: „Beschwörung“, „Bann“, „Götter“, „Waage“ usw.¹⁶²⁷

Die Wiederholung des Titels „Aster“ gleich zu Beginn des ersten Verses dient zusammen mit der Interpunktion, nämlich dem Gedankenstrich, der Emphase. Voller Assoziationen tauchen sie in Goldhaar oder auch weiß-blau-lila vor dem Auge des Lesers auf. Aster gehören zu der Blumenart, deren Haltbarkeit über Jahre währt, die jedoch erst im Herbst zu blühen beginnen. Insofern setzen sie die erste Strophe mit der auffallenden „a“-Assonanz – „Aster“, „Tage“, „Waage“, „alte“, „Bann“ usw. – und zugleich das gesamte Gedicht atmosphärisch in ein spätsommerliches Ambiente. Doch die nach dem Gedankenstrich folgende Partizip-Metapher „schwärende Tage“ – die Schreibweise mit dem Umlaut ist abweichend, es schreibt sich „schwelen“ – entpuppt sich somit als eine Wortschöpfung, die Erinnerungen freisetzt an „schwärende Wunden“¹⁶²⁸ oder auch an „schwül“, „schwellen“, „quellen“ und „quälen“.¹⁶²⁹ Das Verglimmen eines Sommertages im beginnenden Herbst ist also mit weitgehend unangenehmen Konnotationen belegt. Inspiriert von einem Strauß Aster¹⁶³⁰ beschwört das lyrische Ich, welches in dem gesamten Gedicht nur indirekt anwesend ist, eine mythische Götterwelt herauf. In einer (außergewöhnlichen) Stunde, die nicht vom Verfallsprozess der Vergänglichkeit tangiert ist, halten diese „die Waage / eine zögernde Stunde an“. Das Bild der ausgependelten, sich im Gleichgewicht befindenden Waage, die zum Stillstand gekommen ist, verweist auf Bewegungslosigkeit.

„Die Waage [...] wird zum Bild für eine Kunstauffassung, die Benn ‚statisch‘ nennt, da sie nicht auf die Realität einwirken will, sondern in sich ruht und nur ihren eigenen Formgesetzen verpflichtet ist.“¹⁶³¹

Nach der ersten Strophe setzen die folgenden anaphorisch mit „[n]och einmal“ an. Diese Temporaladverbien bezeichnen zum einen die erneute Wiederholung, zum anderen schwingt ‚ein letztes Mal‘ als zusätzliches Moment mit. Das „[n]och einmal“ zu Beginn der zweiten Strophe führt in eine idyllische, helle, heitere Natur ein, gekennzeichnet durch „Licht“, „Himmel“, „Flor“. Dieser

¹⁶²⁶Vgl. Ebd.: S. 114.

¹⁶²⁷Vgl. H. Müller: Training, sh. Anmerkung 108, hier: S. 114.

¹⁶²⁸Vgl. Ebd.: S. 111.

¹⁶²⁹B. Hochbahn: Aster, sh. Anmerkung 108, hier: S. 119.

¹⁶³⁰Aster ist eine Blumenart, die immer wieder bei Benn auftaucht, besonders augenfällig in dem Gedicht „Kleine Aster“.

¹⁶³¹B. Hochbahn: Aster, sh. Anmerkung 108, hier: S. 121.

Natureindruck ist in inhaltlicher Parallele zur ‚Götterstunde‘ zu sehen. So verbindet sich die Naturwahrnehmung des lyrischen Ich mit der regressiven Sphäre von Mythos und von Kunst. Aufgrund des Enjambements „die goldenen Herden / der Himmel“ ist die Metaphorik für Wolken evident. Das Adjektiv „golden“ greift wiederum die Sphäre des Mythos auf; eine Anspielung an „die goldenen Rinder des Sonnengottes“¹⁶³² ist gegeben.

„In der entsprechenden Passage der Odyssee kann der listenreiche Held [...] nicht verhindern, daß seine Gefährten trotz seiner Warnung die heiligen Rinder schlachten. Diese Verletzung des Tabus kostet sie ihr Leben, während Odysseus, der zwar nicht teilhat an dem Frevel, ihn aber auch nicht unterbinden konnte, seiner Unschuld beraubt aus der Geborgenheit des Mythos ausgestoßen und auf seine lange Irrfahrt zum heimatlichen Ithaka geschickt wird.“¹⁶³³

Die zur lichtdurchfluteten Metaphorik kontrastiv gesetzte Frage der abschließenden Verse der zweiten Strophe „was brütet das alte Werden / unter den sterbenden Flügeln hervor?“ verweist auf die historisch-empirische Realität. Der Welt des Funktionalismus und der Entfremdung ist der moderne Mensch ähnlich wie, im übertragenen Sinne, Odysseus ausgesetzt. Die Adjektive ‚alt‘ und ‚sterbend‘ in Verbindung mit dem Verbum ‚brüten‘ drängt die Assoziation einer Todgeburt auf. Die historisch-empirische Realität wird – geschichtspessimistisch wie Benn ist – als zukunftslos gekennzeichnet.

Das „Ersehnte“, der „Rausch“, die „Rosen“ stehen ähnlich wie die lichtdurchflutete Himmelssphäre für eine mythisch-mystische Welteinheit zu Beginn der dritten Strophe. Die Rosen, eine gängige Metapher für Liebe, und die Anrede „der Rosen Du“ lässt Liebessubjekt und Metapher miteinander verschmelzen. Doch nach der Mittelachse verweist der personifizierte Sommer „der Sommer stand und lehnte / und sah den Schwalben zu“ mit dem Tempuswechsel (Präteritum) auf das transitorische Element dieses Augenblickes mystischer Welteinheit. Die nach Süden aufbrechenden Schwalben künden den beginnenden Herbst an. Der Sommer, durch die Verben ‚stehen‘, ‚lehnen‘ und ‚sehen‘ gezeichnet, nimmt eine bewegungslose, passive Haltung gegenüber dem unausweichlichen Wechsel der Jahreszeiten ein.

„Auch der Sommer wird hier zum Bild für eine statische Kunst, die sich zwar immanent den rationalen Mechanismen der Moderne entzieht, aber keine ge-

¹⁶³²Ebd.: S. 123.

¹⁶³³Ebd.

sellschaftliche Wirkung mehr für sich beanspruchen kann.“¹⁶³⁴

Mit den reflexiven Momenten „noch einmal ein Vermuten, / wo längst Gewißheit wacht“ nimmt eine melancholische Stimmung Einzug in die letzten Verse des Gedichtes. Nach ersehnter Natur-Ich-Einheit, mystischer Partizipation und einer Kunst, die in einer „zögernde[n] Stunde“ durch Statik geprägt ist, löst sich der göttliche „Bann“, und das Bewusstsein der Vergänglichkeit tritt wieder in Kraft. Da der erste Vers der vierten Strophe den Satz der vorherigen Zeile weiterführt, bildet er eine Sinneinheit mit dem bewegungslosen, aber dennoch vergehenden Sommer. Die aufbrechenden Schwalben geben die „Gewißheit“, dass dieser sich neigt. Sieht man in dem Bild des Sommers den Wechsel zwischen Ende und Vollendung der Kunst symbolisiert, so stellt sich dem Leser die Frage, welche Funktion die Schwalben einnehmen. Als Boten des Herbstes sind sie eingebunden in den Rhythmus der Natur. Bleibt man bei der Naturmetapher für Kunst, so steht das „[S]treifen d[er] Fluten“ für eine Berührung mit dem „Bereich des rauschhaft Unbewußten“,¹⁶³⁵ aus dem sie „dennoch die Möglichkeit zur poetischen Produktion“¹⁶³⁶ gewinnen, denn sie „trinken Fahrt und Nacht“.

Wie die Analyse des Gedichtes gezeigt hat, bereitet sich in „Astern“ die ‚statische‘ Kunstauffassung Benns deutlich vor. Sie muss in Konkordanz zu seiner damaligen Lebenssituation, die von persönlichen Verlusten, Isolation und mangelnden Perspektiven geprägt ist, gesehen werden. Das anti-dynamische Prinzip und der Rückzug auf Maß kommt inhaltlich und formal deutlich zum Tragen. Dem empirisch-historischen Prozess in diesem Gedicht fällt ebenfalls ein gewisser Mangel an Entwicklung anheim, die jedoch nicht in Übereinstimmung mit der ‚Statik‘ des Kunstwerkes gesehen werden kann.

„Gerade weil sich die Kunst nicht der auf Zwecke gerichteten Dynamik des Lebens verschreibt, gelingt es ihr, im Chaos des Werdens durch die Form Ordnung und damit Dauer zu schaffen. Das Leben wiederum, das durch Vergänglichkeit charakterisiert ist, entpuppt sich gemessen an einer Utopie des Fortschritts ebenfalls als statisch. Eine merkwürdige Vertauschung von Wirklichkeit und Schein findet statt.“¹⁶³⁷

Obwohl Odysseus nur am Rande thematisiert wird, sei auf seine Relevanz verwiesen. Der elementare Sachverhalt und das dahinter stehende Wertesystem

¹⁶³⁴Ebd.: S. 127.

¹⁶³⁵Ebd.: S. 128.

¹⁶³⁶Ebd.

der Episode liegt auf der Hand: der Frevel, den die Gefährten begehen, ihre Bestrafung mit dem Tod, die Schuld des Helden und die Folge, die beginnende Irrfahrt nach Ithaka. Während Benn früher den Mythos als „künstlerisch produktiv“,¹⁶³⁸ aber „existentiell entleert“¹⁶³⁹ darstellt, dient hier der Hinweis auf den Verlust der Geborgenheit Odysseus, einer metaphorischen und euphemistischen Umschreibung des modernen Topos Entfremdung. Zugleich wird in einer Aureole des Lichtes „goldene Herden“ auf die Frage nach Schuld und Strafe angespielt. Die Tatsache, dass es sich nur um eine bildhafte Andeutung eines konkreten Themas handelt, verweist auf die fehlende differenzierte Auseinandersetzung mit diesem. So ist es wohl symptomatisch für Benn, dass in seiner Lyrik Themen, die seine problematische Vergangenheit streifen, an den Rand gedrängt werden zugunsten künstlerischer Prioritäten.

Abschließend ist zu konstatieren, dass die Regression in Mythos, Kunst und mystischer Natureinheit, die nur eine „zögernde Stunde“ währt, bis der Verfallsprozess der Vergänglichkeit einsetzt, dem Gedicht keinen utopischen, sondern einen realen Rahmen gibt.

8.3. Zwischenfazit VII

Die Kunst Bennis und Beckmanns der 30er Jahre ist anhand verschiedener Motive und Themen vergleichbar. Grundsätzlich ist allerdings folgende Divergenz zu verzeichnen:

Bei Beckmann rückt mit dem Mythos weitgehend die problematische Geschlechterbeziehung in den Vordergrund, mit der ein *vitales* Prinzip verbunden ist. Bei Benn kommt entweder eine heroische („Einsamer nie-“) oder auch heroisch-pathetische („Dennoch die Schwerter halten“) Stimmung ins Gedicht. In „Astern“ schreibt er Blumenlyrik, in der sich das ‚statische‘ Element vorbereitet. Allen drei Gedichten gemeinsam ist der Rückzug auf den Vierzeiler mit ihrem Anklang an das Volksliedhafte, gebunden in Versmaß, Metrum und Rhythmus. Im Gegensatz zu den Bildern Beckmanns ist ihnen eine eher *resignative* Grundstimmung zu eigen.

¹⁶³⁷Ebd.: S. 129.

¹⁶³⁸H. Ridley: Gottfried Benn, sh. Anmerkung 93, hier: S. 101.

¹⁶³⁹Ebd.

Der bei Beckmann auftretende Gott Zeus als Stier in „Raub der Europa“ und der Potentat Odysseus in „Odysseus und Sirene“ werden als Handelnde dargestellt, wobei die Psychologisierung der auftretenden Subjekte (Männer-, Frauenrolle) die Grundzüge des dahinter stehenden Mythos manifestiert.

In Bennis „Valse triste“ stehen die Parthenongötter, Athene als reine Geistgottheit und der Götterbote Hermes, der sowohl das naturhafte als auch das geistige Prinzip verkörpert, symbolisch für Kräfte, die in ihrem Zusammenspiel den Ursprung der Kunst versinnbildlichen. In „Astern“ sind die Götter nicht näher spezifiziert; sie sind dem Verlauf des Weltlichen nicht untergeordnet, sondern ihnen wird die Eigenschaft der Unvergänglichkeit zugeschrieben. Als Sinnbilder bzw. Inkarnationen sind Götter/Potentaten bei Benn im Unterschied zu Beckmann keine (menschlich) Handelnden. Wenn – wie in „Astern“ – ein Anklang an den Mythos von Odysseus metaphorisch gegeben wird, so kommt die dahinter stehende Thematik von Schuld und Strafe in keiner Weise zum Tragen.

Als Verführung und Widerstand formulieren sich übergreifend die Themen in „Odysseus und Sirene“ und „Einsamer nie–“. In dem Gedicht entsagt das lyrische Ich als Diener des Geistes in heroischer Abkehr der als Idylle dargestellten Natur und der harmonievollen Zweisamkeit. Bei Beckmann widersteht Odysseus durch eine List der todbringenden Anziehung Sirenes. Während Beckmann in der grauenvollen Todeskrallen, auf der Sirene steht, eine ‚realistische‘ Allegorie auf den Nationalsozialismus zeichnet, verfälscht Benn in dem heroischen Verzicht auf eine euphemistisch dargestellte Gesellschaft die realen Vorkommnisse. Die Verarbeitung seines profaschistischen Engagements scheint insofern nicht ausgereift zu sein.

Analog zu Bennis Elitarismus gehören die Leidenden in „Dennoch die Schwerter halten“ wie Nietzsche und Christus einer ausgewählten Schicht an. Beckmann hingegen beschränkt sich in der von Folter und Qual gezeichneten Welt der Seitenflügel seiner „Abfahrt“ nicht auf herausragende Persönlichkeiten.

In „Abfahrt“ findet sich ein analoger Kerngedanke zu Bennis Gedicht „Valse triste“. Der Dichter und der Maler setzen beide den Gedanken der Auferstehung aus einer als qualvoll empfundenen Wirklichkeit künstlerisch um. In „Valse triste“ tritt in den letzten Versen in einer Imitatio Christi die Form (die der Künstler seinem Werk gibt) aus den Steinen hervor. Das Leiden

an der bestehenden Wirklichkeit bildet die Voraussetzung für die Formgebung durch den Künstler. In Beckmanns Triptychon wird der Welt des Leidens der Aufbruch, der Abschied und die Abfahrt gegenübergestellt.

Eine untergangsgeweihte Stimmung trägt „Dennoch die Schwerter halten“, der mit pathetisch-heroischem Trotz widerstanden wird. Die selbstzerstörerische Fügung in Beckmanns „Geschwister“ alias Siegmund und Sieglinde führt in den Tod. Der reale, politische Hintergrund ist sowohl bei dem Gedicht als auch bei dem Gemälde von Relevanz.

„Mann und Frau“, identifiziert als Adam und Eva oder auch als die Abkehr Odysseus von Kalypso, ist in Analogie zu dem Herbstbild des vergehenden Sommers in dem Gedicht „Astern“ zu sehen.

„Das Bad“ veranschaulicht eine Geschlechterbeziehung, die sowohl von Nähe als auch Distanz geprägt ist. Diese Komponenten spielen in dem Gedicht „Einsamer nie–“ ebenfalls eine bedeutsame Rolle. Während sich Nähe und Distanz bei Beckmann in der Zweisamkeit artikulieren, formulieren sich diese Komponenten bei Benn als Interdependenz zwischen Landschaft und lyrischem Ich. Zwar wirkt das lyrische Ich in der Darstellung der sozialen Beziehungen und der Natur involviert und partizipierend, dennoch nimmt es eine bewusste Distanz zu dieser harmonisch-überhöhten Welt ein. Benn glorifiziert die Einsamkeit, die nach ihm die Voraussetzung für Kunst bildet. Die Flucht in das künstlerische Artefakt spiegelt die Haltung der ‚inneren Emigration‘ wider.

Diese Haltung kennzeichnet auch Beckmanns Lebensphase, doch lässt sie ihn nicht – wie die Mythosdarstellungen zeigen – die Bedeutung der Geschlechterbeziehung zurückstellen. Obwohl einige Bilder Beckmanns als ikonographisches Versteckspiel vor den Nationalsozialisten zu deuten sind, bleibt die Relevanz der zwischenmenschlichen Beziehung offensichtlich. Benn hingegen glorifiziert – besonders deutlich in „Einsamer nie –“ – pathetisch die Isolation. Er artikuliert die Zweisamkeit nur am Rande: „Der Rosen Du“ („Astern“); „Tausch der Ringe“ („Einsamer nie–“). Beckmann stellt die Geschlechterbeziehung in den Mittelpunkt und setzt sie meist monumental ins Bild. Sie ist archaischen, existentiellen Charakters.

Während sich Benns Denken deutlich – wie die Gedichte „Astern“, „Einsamer nie–“ und „Valse triste“ zeigen – auf die Kunst fokussiert, thematisiert Beckmann die Unausweichlichkeit der Geschlechterkonflikte. Beide Tendenzen sind

aus der historischen Situation heraus deutbar. Beckmann verschlüsselt in „Abfahrt“, „Raub der Europa“, „Odysseus und Sirene“ und „Reise auf dem Fisch“ eine Analogie zur Situation in Deutschland. Benn zieht sich – vielleicht aufgrund des diktatorischen Regimes oder aufgrund einer fehlenden Verarbeitung seines profaschistischen Engagements – inhaltlich auf künstlerische Problemstellungen, formal auf den volksliedhaften Vierzeiler, zurück. Vor dem Hintergrund der Zwei-Reiche-Theorie von Kunst und Macht, Geist und Leben konzentriert sich sein Denken auf das persönliche Ringen des Künstlers, da ohnehin eine Wertschätzung seiner Kunst im Nationalsozialismus nicht denkbar ist.

9. *Schlußbetrachtung*

Individualistisch und egozentrisch gingen Beckmann und Benn ihren künstlerischen Weg zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dennoch sind sie in deutlicher Interdependenz mit der gesellschaftspolitischen Realität von ca. 1906 – 1938 zu sehen.

9.1. **Die politischen Haltungen**

Politisch gesehen unterlagen beide den Irrtümern ihrer Zeit. Im Falle Beckmanns liegt die Fehleinschätzung zu Beginn des Ersten Weltkrieges und bezüglich Bennis ist sie in den Anfängen des Nationalsozialismus zu sehen.

Beckmanns Einstellung zum Ersten Weltkrieg war keine singuläre Erscheinung. Seine Haltung entwickelte sich von der anfänglichen Begeisterung und dem Glauben an die Überlegenheit der Deutschen bis zum psychischen Zusammenbruch und anschließender Kriegsmüdigkeit. Die begeisterte Kriegsbejahung 1914/1915 teilte er mit vielen Künstlern und Intellektuellen, und diese stand unter anderem im engen Zusammenhang mit der ‚geistigen Mobilmachung‘ im Deutschen Reich.

Beckmann nahm zu den Nationalsozialisten eine konsequent ablehnende Haltung ein und nutzte pragmatisch die Hilfe jüdischer und nicht-jüdischer deutscher Freunde und Galeristen, um seine Existenz zu sichern.

Bennis Haltung zum Ersten Weltkrieg war von der Ambivalenz zwischen Kaisertreue und brutaler Anklage getragen. Er war in den Anfängen des Nationalsozialismus getäuscht und agierte unter anderem in Radioreden für den werdenden Staat, bis er sich im Juni 1934 von den Nationalsozialisten abwandte.

Hans Belting hält, wie einleitend ausgeführt, Benn „als Mann des Wortes [für] gefährdeter“¹⁶⁴⁰ als Beckmann. Mit dieser Einschätzung nimmt Belting dem Schriftsteller einen großen Teil der Verantwortung für das profaschistische Engagement von den Schultern. Der Beurteilung Beltings kann ein opportunistisches Denken Bennis entgegengehalten werden, welches seiner

¹⁶⁴⁰H. Belting: Max Beckmann, sh. Anmerkung 1, hier: S. 41.

Anbiederung an den Nationalsozialismus unterlag.

Benns gravierende politische Fehleinschätzung 1933/34 war eng mit seinen künstlerischen Vorstellungen von ‚Ordnung‘ und ‚Form‘ vor dem Hintergrund des Chaos der Weimarer Republik verbunden. Kulturpolitisch strebte er die Symbiose von ‚moderner‘ Kunst und faschistischer Staatsform an, wie sie mit dem futuristischen Manifest von Marinetti in Italien tatsächlich realisiert worden war.

Auch bei Beckmanns ‚Faszination des Grauens‘ zu Beginn des Ersten Weltkrieges spielte dessen Künstlerauge eine entscheidende Rolle, denn er fühlte sich durch den Krieg stark inspiriert.

Neben diesen Analogien sind – bezüglich der politischen Täuschungen – auch entscheidende Divergenzen zu nennen:

Beckmanns anfängliche – und von Nietzsche inspirierte – Kriegsbegeisterung war relativ harmlos im Vergleich zu den weltabgewandten Visionen Benns Anfang der 30er Jahre, welche in einer plötzlichen ‚Saulus-Paulus‘ Wandlung ihr Ende fanden.

Zudem herrschten in den Zeitspannen 1914-1918 und 1933-1945 zwei grundsätzlich unterschiedliche politische Systeme. Bei dem Ersten Weltkrieg (1914-1918) handelte es sich weltanschaulich um einen nationalistischen Eroberungskrieg in der Tradition des 19. Jahrhunderts, mit dem jedoch aufgrund der neuesten technischen Möglichkeiten ein unbeschreibliches Massensterben verbunden war. Hohe Reparationen (Versailler Vertrag) waren eine der Folgen für die Deutschen, zu denen sich am Ende der 20er Jahre die Weltwirtschaftskrise, die Arbeitslosigkeit und das Chaos der Weimarer Republik gesellten, so dass der Nährboden für die Etablierung der Nationalsozialisten gegeben war. In der Diktatur (1933-1945) wurden die Menschenwürde und -rechte grundsätzlich missachtet und aus dieser Ideologie heraus unzählige Menschen ermordet.

Die Anfeindungen der Nationalsozialisten gegenüber den beiden Künstlern hatten auf ihr Leben gravierende Konsequenzen, die sich in einem Wohnortwechsel mit anschließender Emigration im Falle Beckmanns und den Rückzug als Militärarzt in die Armee im Falle Benns manifestierten.

9.2. Die Weltbilder

In der Vorkriegszeit (Erster Weltkrieg) stellte Nietzsches Gedankenwelt das weltanschauliche Fundament für Beckmann, Binn, Kandinsky und Marc dar. Die gesellschaftlichen, kulturellen und geistigen Schwierigkeiten in den Anfängen des 20. Jahrhunderts wurden von Binn mit dem Verlust der übergreifenden Sinn- und Wertkategorien, der Substanzlosigkeit der deutschen Nationalgüter und ihrer Substitute umschrieben. Dazu gesellten sich seiner Meinung nach der totalitäre Machtanspruch von Wissenschaft und Ratio, mit dem eine Entzauberung des Menschen einherging sowie das Bewusstsein einer Entfremdung von Realität und einer Einbuße von Wahrheit.

Als Reflex auf diese Vorkriegsproblematik meinten Kandinsky und Marc an einer elementaren Wende zur Abstraktion zu partizipieren unter Ausschluss tradierter, künstlerischer Elemente. Demgegenüber konzentrierte sich Beckmann in den Jahren der Orientierung bis zum Ersten Weltkrieg auf die Kontinuität mit der Vergangenheit, indem er sich konstruktiv – im Sinne Nietzsches – mit Vorbildern auseinandersetzte und eine perspektivische, gegenstandsbezogene Bildkonzeption verfocht. Expressionistische Elemente finden sich in seiner Kunst erst vor dem Hintergrund der Kriegserfahrung.

Die gesellschaftliche und kulturelle Situation der Vorkriegszeit hatte sich seit der Reichsgründung 1871 und mit der Umstrukturierung von einer dominant agrarischen zu einer industriellen Nation verändert. Nietzsche nannte 1874 die ersten Symptome, die sich seiner Meinung nach in Positivismus, Materialismus, Konventionalität, mangelnder Vitalität etc. der Deutschen manifestierten.

In historischer Analogie zu Nietzsches Meinung kritisierten Kandinsky und Marc 1912 das zwischen Dekadenz und Verwesung (Kurt Pinthus) schwankende, marode und überkommene Wilhelminische Reich. Während diese beiden Künstler – insbesondere Kandinsky – ihre Desorientierung in der abstrakten Malerei artikulierten und somit einem subjektiven Empfinden Ausdruck verliehen, bemühte sich Beckmann realitätsorientiert um ein sachliches Erfassen der (europäischen) ‚Welt‘.

Die divergierenden Anschauungen der drei Maler in den Jahren 1911/12 wurden allerdings durch das Kriegserlebnis an den Rand gedrängt. Wie bereits

ausgeführt, fiel Marc vor Verdun, und Kandinsky kehrte zunächst nach Russland zurück. Das weltanschauliche Fundament – die Werke Nietzsches – verlor mit dem Ersten Weltkrieg im Falle Beckmanns an Signifikanz. Dieser las 1914/15 „Also sprach Zarathustra“,¹⁶⁴¹ ein Werk vitalen Charakters, das in der Vorkriegszeit von Künstlern und Intellektuellen noch gefeiert wurde. Doch Beckmanns Anlehnung an Nietzsche fand in der Konfrontation mit der (technisierten) Gewalt des Krieges ein Ende.

Benn lehnte sich 1913 und 1915 bewusst oder unbewusst in zweien seiner Werke an den Nietzscheanischen Apollo und Dionysos an. Er realisierte jeweils eine Ausbruchsproblematik, welche wiederum als Zeitkritik gelesen werden kann.

Nach – oder aufgrund – der Zerrüttungserfahrung im Ersten Weltkrieg distanzierte sich Beckmann weitgehend von Nietzsches Gedanken und entwickelte in Anlehnung an Schopenhauers Werk die Vorstellung einer achristlichen Lehre von den letzten, nicht erkennbaren Zusammenhängen des Seins. Beckmann inspirierte Schopenhauers transzendente Idee vom Menschen, der aufgrund eines autonomen Bewusstseins die Erlösung nicht mehr in der Religion, sondern in der Wirklichkeit der Welt suchte.

Benn orientierte sich an der ‚Artistenmetaphysik‘ Nietzsches und leitete von dem Philosophen seine Auffassung vom ‚monologischen‘ Charakter der Kunst ab. Dieser ‚monologische‘ Charakter bekam in den Turbulenzen des beginnenden 20. Jahrhunderts bei Benn die Stigmata der Kommunikationslosigkeit, der Gesellschaftsunabhängigkeit und der Monomanie.

Vor dem Hintergrund einer relativen innenpolitischen Entspannung in der Mitte der 20er Jahre waren Beckmann und Benn auf dem Höhepunkt ihres – nach der Kriegserfahrung – wiedergewonnenen Selbstbewusstseins. Ihre weltanschaulichen Sichtweisen veränderten sich allerdings mit der Etablierung des nationalsozialistischen Regimes.

Während sie in der Zeit der Weimarer Republik beide noch die Utopie einer Avantgarde-Position der Kunst im Staat hegten, postulierten sie nun die Zwei-Reiche-Theorie von Geist und Macht, Kunst und Leben, die einander unvereinbar gegenüberständen. Ihr – an Schopenhauer respektive Nietzsche angelehntes – Weltbild wurde allerdings durch den Nationalsozialismus, der

¹⁶⁴¹F. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, sh. Anmerkung 204.

ihre ‚äußeren‘ Lebensumstände verschlechterte, noch weiter gefestigt.

9.3. Die Kunst

Die Kunst Beckmanns und Bennis ist nur innerhalb der verschiedenen Zeitphasen – Vorkriegszeit, Erster Weltkrieg, Nachkriegszeit und beginnender Nationalsozialismus – vergleichend untersucht worden. Die Analogien seien kurz zusammengefasst:

Beide spiegeln in ihrer Kunst zwischen den Jahren 1906 – 1914/15 den Zweifel an der christlichen Religion, den Zwiespalt zwischen dem Nietzscheanischen Apollo und Dionysos und eine realitätsbezogene Themenwahl, die mit dem von Wilhelm II. geforderten, erhebenden Pathos nichts gemein hat.

Die Zerrüttungsproblematik – einschließlich metaphysischer Obdachlosigkeit, Realitätsverlust, Erfahrung mangelnder Autonomie etc. – während des Ersten Weltkrieges weicht bei Beckmann und Benn in den Trümmern der Nachkriegszeit dem Gedanken einer persönlichen Erlösung, die beide in der Kunst und in der Liebe suchen.

Nach jeweils einem künstlerischen Höhepunkt in der Mitte der 20er Jahre orientiert sich Beckmanns Kunst vor dem Hintergrund des beginnenden Nationalsozialismus am Mythos und ist geprägt von der schicksalsträchtigen, problematischen Geschlechterbeziehung. In der Unausweichlichkeit der Konflikte liegt ein ikonographisch verschlüsselter Bezug zum Nationalsozialismus. Benn sah den Mythos früher als existentiell entleert, aber künstlerisch produktiv an. Ab Mitte der 30er Jahre kommt ein ‚statisches‘ Element in seine Kunst, mit der die Flucht in eine zeitenferne, mythologische Sprache einhergeht.

Das Motiv des ‚Leidens‘ ist im Werk beider Künstler in unterschiedlichen Zeitperioden zu finden: Bei Benn wird die Prämisse, das Erleben quälender Umstände sei die unabdingbare Voraussetzung für die Kunst, 1921 artikuliert. 1936 wird es vor dem Hintergrund der persönlichen Vereinsamung nach der profaschistischen Periode in Form der Imitatio Christi wieder aufgegriffen. Das menschheitsgeschichtliche Ereignis der Auferstehung Jesu wird zur Metapher der persönlichen Erlösung des Künstlers durch sein Schaffen. Hier liegt eine deutliche Analogie zur Aufbruchsthematik in Beckmanns Triptychon von 1933.

9.4. **Fazit zur politischen Situation, zur Kunstprogrammatur und zur Kunst**

In der Vorkriegszeit kann die Kunstprogrammatur Beckmanns und Benns zu dem gesellschaftlich-sozialen Zustand der Wilhelminischen Ära in Beziehung gesetzt werden. Beide forderten „Sachlichkeit“¹⁶⁴² in der Kunst respektive eine naturwissenschaftliche Grundlage für die Poesie¹⁶⁴³ und erhoben den Anspruch auf Modernität. Hiermit wandten sie sich unter anderem gegen die Vorstellungen Wilhelms II. und seiner Anhänger, die eine beschönigende ‚gute, wahre‘ Kunst guthießen, die nicht die sozialen und gesellschaftlichen Probleme des beginnenden 20. Jahrhunderts im Deutschen Reich widerspiegeln sollte. Mit dem Streben Beckmanns und Benns nach Nüchternheit in der Kunst war also eine Kultur- und Gesellschaftskritik verbunden. Beide – Beckmann seit 1906, Benn seit 1912 – wollten sich der modernen ‚Welt‘ stellen und diese nicht aus ihrer Kunst verdrängen. In ihren hier untersuchten Werken steht zu dieser Zeit das gegenständliche Motiv im Vordergrund („Junge Männer am Meer“, „Szene aus dem Untergang von Messina“, „Auferstehung I“, „Schöne Jugend“¹⁶⁴⁴).

Bezüglich des Modernitätsanspruchs ist zu vermerken, dass Benn mit seinen „Morgue“-Gedichten eine radikale Erneuerung der Kunst im Expressionismus anstrebte, während Beckmann noch weitgehend der künstlerisch-allegorischen Wahrnehmung der Welt des 19. Jahrhunderts verpflichtet war.

Eine Divergenz zwischen den zwei Künstlern besteht darin, dass Beckmann sich – auch in finanzieller Hinsicht – publikumsorientiert zeigt. Hier liegt eine deutliche Analogie zu dem zunehmenden Kapitalismus in der Vorkriegszeit, deren Zustände Beckmann selbst rückblickend kritisierte. Der Anspruch, auf ein Publikum zu wirken, ist bei Benn in der Vorkriegszeit nicht nachweisbar. In späteren Lebensjahren wies er dergleichen Absichten von sich.

Sowohl die jeweiligen Kunstauffassungen Beckmanns und Benns als auch ihre Werke selbst sind in der Wilhelminischen Vorkriegszeit von Seiten des kunstinteressierten Publikums auf Akzeptanz respektive Toleranz gestoßen. Somit gab es kulturpolitisch ein relativ liberales Klima, in dem auch Avantgardegruppen

¹⁶⁴²M. Beckmann: Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst, sh. Anmerkung 11, hier: S. 40.

¹⁶⁴³Vgl. G. Benn: Gespräch, sh. Anmerkung 253, hier: S. 14.

¹⁶⁴⁴G. Benn: Schöne Jugend, sh. Anmerkung 23.

wie „Die Brücke“, „Der blaue Reiter“ und die „Berliner Sezession“ ihre Existenzberechtigung hatten.

Die Kunstprogrammatische 1912 bildete den Ausgangspunkt von Beckmanns und Benns Schaffen. Vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges wurde in den Werken beider eine Zerrüttungsproblematik artikuliert, mit der ein hoher künstlerischer Anspruch einherging. Während Benn – wie Carl Einstein – auf intellektueller Ebene die Sprache aus ihrer denotativen Bedeutung herauslösen wollte, um „die Eigenfunktion des sprachlichen Kunstwerks gegen eine automatische Zweckdienlichkeit hervor[zu]h[e]ben“,¹⁶⁴⁵ strebte Beckmann an, die Kriegserlebnisse als Dokumente der Zeitlosigkeit in die Kunst zu transformieren. Die Kunst beider tendiert 1915 respektive 1917 zur Groteske („Auferstehung II“, „Karandasch“¹⁶⁴⁶).

In den 20er Jahren entwickelte Beckmann nach den verstörenden Erfahrungen im Ersten Weltkrieg in Anlehnung an Schopenhauer eine ‚transzendente‘ Auffassung vom Menschen. Diese gibt seinen Werken einen zunehmend hermetischen Charakter. Der Glaube an die Autonomie des Menschen in geistiger Emanzipation und Unabhängigkeit von Gott lässt sich maltechnisch an den in abstrakten Flächigkeiten gehaltenen Partien seiner Bilder ablesen („Selbstbildnis im Smoking“, 1927).

Benns Anlehnung an Nietzsches ‚Artistenmetaphysik‘ wird in seinen frühen Schriften nicht explizit artikuliert, sondern ist erst Anfang der 30er Jahre zu belegen. Sein „Fanatismus zur Transzendenz“,¹⁶⁴⁷ das heißt, jegliche historische und psychologische Determination des Menschen abzulehnen, wurde bereits im Elternhaus angelegt.¹⁶⁴⁸ Ob sich dieses Menschenbild durch die Kriegserfahrung schärfer herauskristallisiert hat, bleibt spekulativ. Auch Benns Werke werden – wie Beckmanns Arbeiten – in den 20er Jahren zunehmend verschlüsselt („Spuk-“¹⁶⁴⁹).

So hat sich bei beiden Künstlern zwischen den Jahren von ca. 1910 bis ca. 1925 die Kunstprogrammatische folgendermaßen geändert: von der ‚Gegenständlichkeit‘ zur partiellen Abstraktion im Falle Beckmanns und hin zu der Ebene

¹⁶⁴⁵R. Rumold: Gottfried Benn und der Expressionismus, sh. Anmerkung 370, hier: S. 32.

¹⁶⁴⁶G. Benn: Karandasch, sh. Anmerkung 25.

¹⁶⁴⁷G. Benn: Fanatismus zur Transzendenz, sh. Anmerkung 1257.

¹⁶⁴⁸Vgl. Ebd.

¹⁶⁴⁹G. Benn: Spuk-, sh. Anmerkung 26.

der ‚absoluten Poesie‘ (der abstrakten Dichtung) im Falle Benns.

Zur Zeit des beginnenden Nationalsozialismus herrschte Ende der 20er Jahre ein undurchschaubares politisches Chaos, zu dem sich die Weltwirtschaftskrise und die hohe Arbeitslosigkeit gesellten. In „Selbstbildnis mit Smoking“ (1927) artikuliert Beckmann – vor dem Hintergrund des Essays „Der Künstler im Staat“¹⁶⁵⁰ – eine Avantgarde-Position des Künstlers (im Staat). Diese Utopie teilte er mit Benn; beide waren dabei als Individualisten in keiner Weise gesellschaftsreformerisch orientiert, sondern sahen sich als Außenseiter (Beckmann) beziehungsweise elitäre Figur (Benn) an.

Unter den Repressionen des Nationalsozialismus findet sich sowohl bei Beckmann als auch bei Benn eine mythenorientierte Kunst, die den expliziten Bezug zum herrschenden Regime meidet. Diese Kunst der 30er Jahre trägt das Stigma der Zeitenferne im Sinne von ‚fern den aktuellen, politischen Ereignissen‘. Diese Art der Kunst ist – paradoxerweise – durch die beklemmenden historischen Verhältnisse hervorgebracht worden. In Beckmanns Mythendarstellung ist das Moment des ikonographischen Versteckspiels vor den Nationalsozialisten gegeben. In Benns Gedichten sind die Spuren der Regime- oder der Selbstkritik (bezüglich seines eigenen profaschistischen Engagements) nur vereinzelt und metaphorisch aufspürbar. Das künstlerische Programm des reinen „Formalist[en]“,¹⁶⁵¹ auf welches er sich unter den Anfeindungen der Nationalsozialisten zurückzieht, läuft letztlich konform mit der gesellschaftsunabhängigen Autonomie des Kunstwerks, die er fordert.

¹⁶⁵⁰M. Beckmann: Der Künstler im Staat, sh. Anmerkung 27.

¹⁶⁵¹G. Benn: Am Brückenwehr, sh. Anmerkung 29.

HISTORISCHER HINTERGRUND

1888: (15.6.) Krönung Wilhelm II.

VITA BECKMANN

1884: (12.2.) Geburt (Leipzig)

1895: Übersiedlung mit der Familie nach Braunschweig

Bis 1899: Schule Braunschweig, anschließend Internat in Gandersheim

1900 - 1903/1904: Studium an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar; anschließend halbjähriger Paris-Aufenthalt, Umzug nach Berlin

Um 1900: „Selbstbildnis mit Seifenblasen“ (Abb. 1)

1905: „Junge Männer am Meer“ (Abb. 3)

1906: Ausstellungsbeteiligung in der Berliner Sezession, Ehrenpreis des deutschen Künstlerbundes für „Junge Männer am Meer“ und Stipendium in Florenz

(Sept.) Hochzeit mit Minna Tube

1907: „Selbstbildnis in Florenz“ (Abb. 2)

1908: Mitglied der Berliner Sezession

(31.08) Geburt des Sohns Peter (1908-1990)

VITA BENN

1886: (2.5.) Geburt (Mansfeld/Westprignitz)
Kindheitsjahre in Sellin (Neumark)

1903: Abitur am Friedrichs-Gymnasium in Frankfurt/Oder

1903/04: Studium der Theologie und Philologie in Marburg und Berlin

1905-1912: Medizinstudium an der Kaiser-Wilhelm-Akademie für das militärärztliche Bildungswesen in Berlin, militär- und unterärztliche Tätigkeit, medizinisches Staatsexamen, Promotion, Approbation als Arzt in Berlin

1910: „Gefilde der Unseligen“ veröffentlicht in der Zeitschrift „Die Grenzboten“

1912: Veröffentlichung des ersten Gedichtbandes als Lyrisches Flugblatt bei A.R. Meyer in Berlin-Wilmersdorf „Morgue und andere Gedichte“, darin „Schöne Jugend“

HISTORISCHER HINTERGRUND

1914: (1.8.) Ausbruch des Ersten Weltkrieges

(26.8-31.8.) Schlacht bei Tannenberg

1914-18: Schlachten bei Ypern in Flandern

1914: (Okt.) Beginn der ersten Schlacht

1915: (Ende Jan.) Beginn der zweiten Schlacht

VITA BECKMANN

1909: „Szene aus dem Untergang von Messina“ (Abb. 4)

„Auferstehung“ I (Abb. 5)

1910: Vorstandsmitglied der Berliner Sezession

1912: Streitschrift gegen Franz Marc (1880-1916)
„Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst“

1914: Als Mitbegründer wird Beckmann in den Vorstand der Berliner Freien Sezession gewählt

(Sept./Okt.) Freiwilliger Krankenpfleger in Ostpreußen, anschließend Rückkehr nach Berlin

1915: (Anfang des Jahres) Beckmann meldet sich als freiwilliger Sanitätssoldat und wird an die belgische Front versetzt

VITA BENN

1913: Übernahme der Leitung des Pathologischen Instituts am Städtischen Krankenhaus in der Sophie-Charlottenstraße
„Heinrich Mann. *Ein Untergang*“

1914: (März-Juni) Als Schiffsarzt für Hapag-Lloyd nach Amerika; danach: Chefarztvertretung in der Lungenheilstätte Bischofsgrün / Fichtelgebirge
(30.7.) Heirat mit Edith Osterloh-Brosin

(Sept./Okt.) Teilnahme an der Eroberung der Festung Antwerpen

1915-17: Oberarzt im Militärgouvernement in Brüssel an einem Prostituiertenkrankenhaus

HISTORISCHER HINTERGRUND

1917: (Juli) Beginn der dritten Schlacht

1918: (11.11.) Unterzeichnung des Waffenstillstandes

1918/19: Novemberrevolution bis Versailler Vertrag (28.6.1919). In dieser Zeitspanne werden die Rahmenbedingungen für die Weimarer Republik abgesteckt

VITA BECKMANN

(Sommer) Körperlicher und seelischer Zusammenbruch nach einem Fronterlebnis in Ypern; Beckmann wird vom Kriegsdienst beurlaubt und geht Ende des Jahres zur Rehabilitation nach Frankfurt am Main

1916/18: „Auferstehung“ II (Abb. 6)

1918: In einer von Kasimir Edschmidt herausgegebenen Zeitschrift erscheint „Ein Bekenntnis. Beitrag zu: Schöpferische Konfession“

1918/19: „Die Nacht“ (Abb. 7)

1921: „Der Traum“ (Abb. 8)

VITA BENN

1916: „Karyatide“

1917: „Karandasch“

(Nov.) Benn lässt sich als Arzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten in der Belle-Allianz- Straße in Berlin nieder

1922: (19.11) Tod von Edith Benn als Folge einer Gallenoperation
„Spuk-“

HISTORISCHER HINTERGRUND

1924-29: Stabilisierungsphase der Weimarer Republik

1929-32: Weltwirtschaftskrise

1930: (14.9.) Politischer Durchbruch der NSDAP auf Reichsebene

VITA BECKMANN

1925: Leitung eines Meisterateliers an der Städelschule in Frankfurt; Scheidung von Minna Beckmann-Tube

(1.9.) Heirat mit Mathilde von Kaulbach; Hochzeitsreise nach Italien

„Galleria Umberto“ (Abb. 19)

„Karneval: Der Künstler und seine Frau“ (Abb. 9)

1927: Beckmanns Aufsatz „Der Künstler im Staat“ erscheint in der Zeitschrift „Europäische Revue“

„Selbstbildnis im Smoking“ (Abb. 10)

1929-32: Beckmann wohnt von Sept. - Mai in Paris

1929: Verleihung des Professorentitels in Frankfurt

1930: „Das Bad“ (Abb. 12)

VITA BENN

1927/28: Mitglied des PEN-Clubs

1927: „Kunst und Staat“

1930: „Können Dichter die Welt ändern?“
„Heinrich Mann. *Zu seinem 60. Geburtstag*“

HISTORISCHER HINTERGRUND

1933: (30.1.) Wahl Hitlers zum Reichskanzler

1937: (18.7.) Hitlers Eröffnungsrede zur Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“

1938: Ende der in dieser Arbeit behandelten Zeitspanne

VITA BECKMANN

1932: „Mann und Frau“ (Abb. 15)

1932/33: „Abfahrt“ (Abb. 18)

1933: (Anfang des Jahres) Umzug nach Berlin

„Odysseus und Sirene“ (Abb. 13)

„Raub der Europa“ (Abb. 14)

„Geschwister“ (Abb. 16)

1934: „Reise auf dem Fisch“ (Abb. 17)

1937: Nachdem Beckmann die Rede Hitlers am Radio gehört hat, emigriert er am 19.7. nach Amsterdam

1938: Anlässlich der Ausstellung „20th Century German Art“ in London hält Beckmann seine Rede „Über meine Malerei“

„Selbstbildnis mit Horn“ (Abb. 11)

VITA BENN

1932: Benn wird Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, Sektion für Dichtkunst

1933: „Der neue Staat und die Intellektuellen“

„Antwort an die literarischen Emigranten“

„Dennoch die Schwerter halten“

Der NS-Ärztbund streicht Benn von der Liste attestberechtigter Ärzte

1934: „Gruß an Marinetti“

„Am Brückenwehr“

1935: Benn geht als Oberstabsarzt in die Wehrersatz-Inspektion nach Hannover

„Astern“

1936: „Einsamer nie-“

„Prolog. Valse triste“

1937: Versetzung Benns als Versorgungsarzt nach Berlin

1938: Förmlicher Ausschluss aus der Reichsschrifttumskammer

(22.1.) Hochzeit mit Herta von Wedemeyer

VITA BECKMANN

1937-47: Aufenthalt in Amsterdam

1947: Vorübergehende Professur an der Washington University Art School in St. Louis

1949: Professur an der Brooklyn Art School in New York

1950: (27.12.) Tod Beckmanns in New York

VITA BENN

1940: Versetzung in das Oberkommando der Wehrmacht in der Bendlerstraße in Berlin als ärztlicher Gutachter für Dienst- und Einsatzbeschädigung

1943-45: Verlegung der Dienststelle nach Landsberg an der Warthe, dort zuletzt als Oberstabsarzt tätig

1945: Flucht nach Berlin in die zerbombte Wohnung; Benn nimmt seine Tätigkeit als Arzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten wieder auf (2.7.) Selbstmord Herta Benns

1946: Hochzeit mit der Zahnärztin Dr. Ilse Kaul

1956: (7.7.) Tod Benns in Berlin

Danksagung

Diese Dissertation wurde von meiner Professorin Frau Prof. Dr. Katharina Sykora mit konstruktiver Kritik und Kompetenz betreut. Ich bedanke mich für ihren wissenschaftlichen und freundlichen Beistand. Meine Mutter Marita Kempfer und meine Schwester Bettina Weber haben Korrektur gelesen. Neben dieser wertvollen Hilfe wurde ich zudem von meinem Vater, meinem Bruder und Burghard Otten unterstützt. Finanziert wurde diese Arbeit durch ein Stipendium des Landes Nordrhein-Westfalen, das die Ruhr-Universität Bochum vergeben hatte. Ich bedanke mich herzlich bei allen Beteiligten!

Bibliographie

- Abendroth**, Walter: Arthur Schopenhauer, Reinbek b. H. 1967.
- Anselm**, Sigrun; Beck, Barbara (Hrsg.): Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Berlin 1987.
- Anz**, Thomas; Stark, Michael (Hrsg.): Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart u.a. 1994.
- Anz**, Thomas: Die Seele als Kriegsschauplatz – Psychoanalyse und literarische Moderne, in: Mix, York-Gothart (Hrsg.): Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890-1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7, München u.a. 2000, S. 492-508.
- Ausstellungskatalog**: Max Beckmann. Die Triptychen im Städel, 16.4.-21.6. 1981, Frankfurt/M. 1981.
- Ausstellungskatalog**: Max Beckmann, Joseph Haubrich Kunsthalle, Köln 1984.
- Ball**, Hugo: Kandinsky. Vortrag, gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7.4.1917, in: Schlichting, Hans B. (Hrsg.): Hugo Ball. Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften, Frankfurt/M. 1984, S. 41-53.
- Ballhausen**, Hans W.: Aufstieg und Zerfall der Sowjetunion, Stuttgart u.a. 1998 (Historisch-politische Weltkunde).
- Balsler**, Hans-D.: Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 29, Bonn 1965.
- Barron**, Stephanie (Hrsg.): Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925. Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, 9.10.-31.12.1988, München 1989.
- Barron**, Stephanie: Der Ruf nach einer neuen Gesellschaft. Einführung, Ebd.: S. 11-39.
- Bartsch**, Ingo: „Spiel der Widersprüche – Lust des Einklangs“. Zivilisationskritik und Emanzipation von der Natur im Werk der ‚Brücke‘ und des ‚Blauen Reiter‘, in: Belgin, Tayfun (Hrsg.): Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905-1914. Ausstellungskatalog Museum am Ostwall Dortmund, 15.9.-15.12.1996, Heidelberg 1996, S. 90-93.
- Beckmann**, Max, in: Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘. Mit Beiträgen Deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München 1911, S. 37.
- Beckmann**, Peter: Max Beckmann. Leben und Werk, Stuttgart u.a. 1982.
- Beckmann**, Peter (Hrsg.): Die Bibliothek Max Beckmanns: Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern, Worms 1992.
- Belgin**, Tayfun (Hrsg.): Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905-1914. Ausstellungskatalog Museum am Ostwall Dortmund, 15.9.-15.12.1996, Heidelberg 1996.

- Belgin**, Tayfun: ‚Expressionistisch‘ oder ‚expressiv‘? Die Kunst der ‚Brücke‘ und des ‚Blauen Reiter‘, Ebd.: S. 10-23.
- Belting**, Hans: Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne. Kunstgeschichte und Gegenwart, München u.a. 1984.
- Benn**, Gottfried: Probleme der Lyrik. Vortrag in der Universität Marburg am 21.8.1951, Wiesbaden 1961⁷.
- Bernhardi**, Friedrich v.: Vom heutigen Kriege, 2 Bde., Berlin 1912.
- Best**, Otto F. (Hrsg.): Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1976.
- Best**, Otto F.: Zur Genese des Begriffs, Ebd.: S. 3-4.
- Bill**, Max: Einführung, in: Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Neuilly-sur-Seine 1952, S. 5-18.
- Blumenberg**, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt/M. 1979.
- Borchmeyer**, Dieter (Hrsg.): „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne, Frankfurt/M. 1996.
- Born**, Karl E.: Von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg. Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 16, München 1988¹².
- Bridgham**, Fred: Gottfried Benn's „Schutt“, in: Casey, Paul F.; Casey, Timothy J. (Hrsg.): Gottfried Benn. The Galway Symposium, Galway 1990, S. 75-92.
- Brockhaus**, Friedrich A.: Brockhaus Lexikon in 20 Bänden, Wiesbaden u.a. 1982.
- Buchholz**, Kai u.a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Darmstadt 2001.
- Buddeberg**, Else: Studien zur lyrischen Sprache Gottfried Benns. Beihefte zur Zeitschrift ‚Wirkendes Wort‘, Nr. 8, Düsseldorf 1964.
- Christiansen**, Annemarie: Benn. Einführung in das Werk, Stuttgart 1976.
- Denkler**, Horst (Hrsg.): Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik mit einer Einleitung von Kurt Pinthus, München 1971.
- Diwald**, Hellmut: Geschichte der Deutschen, Frankfurt/M. u.a. 1978.
- Döblin**, Alfred: Von der Freiheit eines Dichtermenschen, in: Die neue Rundschau 29. Jg. (1918) Bd. 2, wiederabgedruckt in: Best, Otto F. (Hrsg.): Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1976, S. 27-37.
- Dube**, Wolf-Dieter: Die Expressionisten, Frankfurt/M. u.a. 1973.
- Dupuis-Panther**, Ferdinand: Belgien, Köln 1993.
- Dyck**, Joachim: „Requiem“. Es gibt keine Hoffnung jenseits des Nichts, in: Steinhagen, Harald (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Universal-Bibliothek Nr. 17501: Literaturstudium, Stuttgart 1997, S. 13-28.
- Eberle**, Matthias: Max Beckmann. Die Nacht. Passion ohne Erlösung, Frankfurt/M. 1984.
- Elger**, Dietmar: Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution. Hrsg. v. Ingo F. Walther, Köln 1988.
- Erffa**, Frhr. Hans M. v. u.a. (Hrsg.): Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge, München 1962.

- Erffa**, Frhr. Hans M. v. (Hrsg.): Max Beckmann. Katalog der Gemälde. Katalog und Dokumentation, Bd. 1, Bern 1976.
- Eucken**, Rudolf: Die sittlichen Kräfte des Krieges, Leipzig 1914.
- Evans**, Martin Marix: Passchendaele and the battles of Ypres 1914-18, London u.a. 1997.
- Exner**, Richard; Schmidt, Michael (Hrsg.): Damals, damals und jetzt: Heinz Piontek zum 15. November 1985, München 1985.
- Fischer**, Friedhelm W.: Symbol und Weltbild, München 1972.
- Fischer**, Friedhelm W.: Der Maler Max Beckmann, Köln 1990.
- Flasch**, Kurt: Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch, Berlin 2000.
- Franciscono**, Marcel: Das Selbst und der Charakter der Dinge. Einige Betrachtungen über Max Beckmanns Bildersprache, in: Max Beckmann. Ausstellungskatalog Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1984, S. 41-58.
- Frenzel**, Ivo (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Werke, 1. Teil und 2. Teil, München u.a. 1999³.
- Gallwitz**, Klaus u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe. 2 Bde., München 1993/1994.
- Gillen**, Eckhart (Hrsg.): Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Ausstellungskatalog der 47. Berliner Festwochen, Martin-Gropius-Bau, 7.9.1997-11.1.1998, Berlin 1997.
- Glaser**, Horst A. (Hrsg.): Gottfried Benn. 1886 bis 1956. Referate des Essener Colloquiums zum hundertsten Geburtstag, Frankfurt/M. u.a. 1991².
- Glaser**, Horst A.: Stillgestellte Zeit. Nachtrag zu den ‚Statischen Gedichten‘, Ebd.: S. 157-170.
- Göpel**, Erhard: Gegenwart Max Beckmanns. Erinnerungen aus einer holländischen Zeit, in: Internationale Kunstausstellungen München 1951. Max Beckmann zum Gedächtnis. 1884-1950, München 1951, S. 7-8.
- Göpel**, Erhard: Max Beckmann. Berichte eines Augenzeugen, Frankfurt/M. 1984.
- Gohr**, Siegfried: „Die Wunde“ - ein Leitmotiv für die Betrachtung der deutschen Kunst, in: Gillen, Eckhart (Hrsg.): Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Ausstellungskatalog der 47. Berliner Festwochen, Martin-Gropius-Bau, 7.9.1997-11.1.1998, Berlin 1997, S. 22-31.
- Graf**, Margarete: Brüssel, Köln 1998.
- Gregor-Dellin**, Martin (Hrsg.): Klaus Mann. Prüfungen. Schriften zur Literatur, München 1968.
- Greve**, Ludwig: Gottfried Benn 1886-1956. Ausstellungskatalog Deutsches Literaturarchiv, Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Marbacher Kataloge 41, Marbach 1986².
- Grimm**, Reinhold: Im Auge des Hurrikans. Brüssel 1916: Gottfried Benns Urerlebnis, in: Die neue Rundschau, Nr. 103, Heft 4, 1992, S. 121-137.
- Guenther**, Peter W.: Die Künstlergruppen: Ziele, Rhetorik, Echo, in: Barron, Stephanie (Hrsg.): Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925. Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, 9.10.-

- 31.12.1988, München 1989, S. 103-119.
- Güse**, Ernst-Gerhard: Das Frühwerk Max Beckmanns. Zur Thematik seiner Bilder aus den Jahren 1904-1914. Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 6. Hrsg.v. Alexander Perrig, Frankfurt/M. 1977.
- Gutsche**, Willibald: Wilhelm II. Der letzte Kaiser des Deutschen Reiches, Berlin 1991.
- Haefs**, Wilhelm, Zentren und Zeitschriften des Expressionismus, in: Mix, York-Gothart (Hrsg.): Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890-1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7, München u.a. 2000, S. 437-453.
- Haffner**, Sebastian: Die sieben Todsünden des Deutschen Reiches im Ersten Weltkrieg, Bergisch Gladbach 1981.
- Hamp**, Vinzenz u.a. (Hrsg.): Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, Aschaffenburg 1975²⁵.
- Haupt**, Jürgen: Heinrich Mann. Sammlung Metzler, M 189: Abt. D, Literaturgeschichte, Stuttgart 1980.
- Henze**, Wolfgang: Ernst Ludwig Kirchner und die Künstlergruppe ‚Brücke‘. Einige Beobachtungen und Bemerkungen zu einer außergewöhnlichen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, in: Belgin, Tayfun (Hrsg.): Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905-1914. Ausstellungskatalog Museum am Ostwall Dortmund, 15.9.-15.12.1996, Heidelberg 1996, S. 63-81.
- Heselhaus**, Clemens: Gottfried Benn. Valse triste, in: Neis, Edgar (Hrsg.): Wie interpretiere ich Gedichte und Kurzgeschichten? Methoden und Beispiele, Hollfeld 1991¹⁵, S. 99-104.
- Hillebrand**, Bruno (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Gedichte, Frankfurt/M. 1982.
- Hillebrand**, Bruno: Zur Lyrik Gottfried Benns, Ebd.: S. 639-668.
- Hillebrand**, Bruno: Werkbiographie zur Lyrik, Ebd.: S. 617-638.
- Hillebrand**, Bruno (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Essays und Reden, Frankfurt/M. 1989.
- Hillebrand**, Bruno (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde., Szenen und Schriften, Frankfurt/M. 1990.
- Hinck**, Walter: Kritik und Legitimation der Geschichtsdichtung, in: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne, Frankfurt/M. 1996, S. 184-195.
- Hochbahn**, Beate: Asten, in: Steinhagen, Harald (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Universal-Bibliothek Nr. 17501: Literaturstudium, Stuttgart 1997, S. 113-131.
- Hohendahl**, Peter Uwe (Hrsg.): Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns, Frankfurt/M. 1971.
- Holthusen**, Hans Egon: Wie Gottfried Benn Antwerpen erstürmte, in: Exner, Richard; Schmidt, Michael (Hrsg.): Damals, damals und jetzt: Heinz Piontek zum 15. November 1985, München 1985, S. 24-29.

- Huber-Thoma**, Erich; Adler, Ghemela: Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre. Festschrift für Helmut Motekat, Frankfurt/M. 1986.
- Huber-Thoma**, Erich: Lyrische Novitäten im Trend der Tradition. Gottfried Benns literarische Anfänge, Ebd.: S. 247-278.
- Hübner**, Kurt: Vom theoretischen Nachteil und praktischen Nutzen der Historie. Unzeitgemäßes über Nietzsches unzeitgemäße Betrachtungen, in: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne, Frankfurt/M. 1996, S. 28-47.
- Hüneke**, Andreas (Hrsg.): Der blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung, Leipzig 1989³.
- Internationale Kunstausstellungen München**: Max Beckmann zum Gedächtnis. 1884-1950, München 1951.
- Jens**, Walter (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, 20 Bde., München 1989.
- Kähler**, Ingeborg: „Einsamkeit ist das beste, was man hat.“ Zu Erich Heckels Sommeraufenthalt 1907-1913, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus. Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin. Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Kiel 31.1.1999-21.3.1999 u.a., München 1999, S. 27-38.
- Kaiser**, Herbert u.a. (Hrsg.): literatur für leser, Oldenburg 1989.
- Kallweit**, Manfred: Benn: „Karyatide“ – die versuchte Selbstauflösung des lyrischen Subjektes als ästhetische Methode, Ebd.: S. 186-202.
- Kandinsky**, Wassily, in: Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘. Mit Beiträgen Deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München 1911, S. 73-75.
- Kandinsky**, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Neuilly-sur-Seine 1952.
- Kesser**, Armin: Das mythologische Element im Werk Max Beckmanns, in: Erffa, Frhr. Hans M. v. u.a. (Hrsg.): Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge, München 1962, S. 25-35.
- Klotz**, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1962².
- Köpping**, Klaus-Peter: Die Ethnologie als Gedächtnis „geschichtsloser Völker“. Kultur und Leben bei Nietzsche im Lichte der Postmoderne, in: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne, Frankfurt/M. 1996, S.108-145.
- Kroll**, Fredric (Hrsg.): Klaus-Mann-Schriftenreihe. Bd. 4. Repräsentant des Exils. 1933-1934. Tafelbd. 1, Sammlung der Kräfte, Wiesbaden 1992.
- Kroll**, Fredric (Hrsg.): Mai 1933 / Abschied von Gottfried Benn, Ebd.: S. 36-49.
- Kuhn**, Elisabeth: Nihilismus, in: Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche -Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart u.a. 2000, S. 293-298.
- Lackner**, Stephan: Max Beckmann 1884-1950, Berlin 1962.
- Lackner**, Stephan: Max Beckmann, Köln 1979.

- Lackner**, Stephan: Max Beckmann, Köln 1991 (Sonderausgabe der 1978 erstmals erschienenen Monographie).
- Lehnert**, Herbert: Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrikinterpretation, Stuttgart u.a. 1966.
- Lehnert**, Detlef: Die Weimarer Republik, Universal-Bibliothek Nr. 17018, Stuttgart 1999.
- Longerich**, Peter: Deutschland 1918-1933. Die Weimarer Republik. Handbuch zur Geschichte, Hannover 1995.
- Loose**, Gerhard: Die Ästhetik Gottfried Benns, Frankfurt/M. 1961.
- Lübbe**, Hermann: Geschichtsinteresse. Über die wachsende Aufdringlichkeit der Vergangenheit in der modernen Kultur, in: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne, Frankfurt/M. 1996, S. 15-27.
- Lutz**, Bernd (Hrsg.): Metzler-Autoren-Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1986.
- Manheim**, Ron: ‚Expressionismus‘ – Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffs, in: Belgin, Tayfun (Hrsg.): Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905-1914. Ausstellungskatalog Museum am Ostwall Dortmund, 15.9.-15.12.1996, Heidelberg 1996, S. 94-103.
- Marc**, Franz, in: Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘. Mit Beiträgen Deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München 1911, S. 75-78.
- McCarthy**, John A.: Die Nietzsche-Rezeption in der Literatur 1890-1918, in: Mix, York-Gothart (Hrsg.): Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890-1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7, München u.a. 2000, S. 192-206.
- Meyer**, Katrin: Ästhetik der Historie. Friedrich Nietzsches „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. Epistemata: Reihe Philosophie; Bd. 238, Würzburg 1998.
- Meyer**, Theo: Affinität und Distanz. Gottfried Benns Verhältnis zu Nietzsche, in: Glaser, Horst A. (Hrsg.): Gottfried Benn. 1886 bis 1956. Referate des Essener Colloquiums zum hundertsten Geburtstag, Frankfurt/M. u.a. 1991², S. 95-122.
- Mix, York-Gothart** (Hrsg.): Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890-1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7, München u.a. 2000.
- Moeller**, Magdalena M. (Hrsg.): Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus. Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin. Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Kiel, 31.1.1999-21.3.1999 u.a., München 1999.
- Mommsen**, Wolfgang J.: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870 - 1918. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, Frankfurt/M. u.a. 1994.
- Müller**, Hartmut: Training. Gedichtinterpretation, Stuttgart u.a. 1997⁵.

- Müller-Seidel, Walter:** Wissenschaftskritik und literarische Moderne. Zur Problemlage im frühen Expressionismus, in: Anz, Thomas; Stark, Michael (Hrsg.): Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart u.a. 1994, S. 21-43.
- Naumann, Uwe:** Klaus Mann, in: Lutz, Bernd (Hrsg.): Metzler-Autoren-Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1986, S. 438-440.
- Naumann, Uwe u.a. (Hrsg.):** Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936, Reinbek b. H. 1992.
- Nipperdey, Thomas:** Deutsche Geschichte 1866-1918. Machtstaat vor der Demokratie, Bd. II, München 1998.
- Oelze, Friedrich Wilhelm:** Erinnerung an Gottfried Benn (Vorwort), in: Steinhagen, Harald; Schröder, Jürgen (Hrsg.): Gottfried Benn. Briefe an F.W. Oelze 1932-1945, Bd. 1, Frankfurt/M. 1979.
- Ottmann, Henning (Hrsg.):** Nietzsche-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart u.a. 2000.
- Penzler, Johannes (Hrsg.):** Die Reden des Kaiser Wilhelm II. in den Jahren 1901-Ende 1905, 3. Teil, Leipzig 1907.
- Penzo, Giorgio:** Übermensch, in: Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart u.a. 2000, S. 342-345.
- Pillep, Rudolf (Hrsg.):** Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950, Leipzig 1984.
- Pinthus, Kurt (Hrsg.):** Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft; Deutsche Literatur, Bd. 4. Hrsg. v. Ernesto Grassi, Berlin 1920.
- Pinthus, Kurt:** Zuvor. (Berlin, Herbst 1919), Ebd.: S. 22-32.
- Raabe, Paul; Niedermayer, Max (Hrsg.):** Gottfried Benn. Den Traum Alleine Tragen. Neue Texte, Briefe, Dokumente, Wiesbaden 1966.
- Raabe, Paul:** Der frühe Benn und die Veröffentlichung seiner Werke anhand einiger verstreuter Briefe des Dichters 1913-1921, Ebd.: S. 11-38.
- Rankl, Maximilian:** Rönne als Nihilist der Schwäche. Gottfried Benns frühe Prosa im Licht der Philosophie Nietzsches, in: Huber-Thoma, Erich; Adler, Ghemela: Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre. Festschrift für Helmut Motekat, Frankfurt/M. u.a. 1986, S. 375-397.
- Ray, Susan:** Gottfried Benn. Geschichtspessimismus und Moralvorstellung, Bern 1982.
- Reimertz, Stephan:** Max Beckmann, Reinbek b.H. 1995.
- Reininger, Anton:** Regressive Sehnsucht und ihre sprachliche Manipulation. Benns Lyrik der zwanziger Jahre, in: Annali. Sezione Germanica. Studi Tedeschi 27 (1984), S. 133-198.
- Ridley, Hugh:** Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion, Opladen 1990.
- Ridley, Hugh; Schutt, Müllplatz oder Wortrecycling,** in: Steinhagen, Harald (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Universal-

- Bibliothek Nr. 17501: Literaturstudium, Stuttgart 1997, S. 73-86.
- Riezler**, Kurt (=J.J. Ruedorffer): Tagebücher. Aufsätze. Dokumente. Hrsg. v. Karl D. Erdmann, Göttingen 1972.
- Roland**, Hubert: Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914-1918. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-belgischen Literaturbeziehungen 1900-1920. *Contacts: Sér. 2, Gallo-Germanica*, Bd. 26, Bern u.a. 1999.
- Rorty**, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt/M. 1992.
- Rosenberg**, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München 1933¹³⁻¹⁶.
- Roters**, Eberhard: *Vorkrieg-Krieg-Nachkrieg. Expressionismus in Berlin zwischen 1912 und 1922*, in: Barron, Stephanie (Hrsg.): *Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925. Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, 9.10.-31.12.1988*, München 1989, S. 41-59.
- Rothe**, Wolfgang (Hrsg.): *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern 1969.
- Rübe**, Werner: *Provoziertes Leben. Gottfried Benn*, Stuttgart 1993.
- Rumold**, Rainer: *Gottfried Benn und der Expressionismus. Provokation des Lesers. Absolute Dichtung*, Königsstein/Ts. 1982.
- Rychner**, Max (Hrsg.): *Gottfried Benn. Ausgewählte Briefe, mit einem Nachwort von Max Rychner*, Wiesbaden 1957.
- Schlender**, Ida H.: *Germanische Mythologie. Religion und Leben der Germanen*, Berlin 1934⁵.
- Schlichting**, Hans B. (Hrsg.): *Hugo Ball. Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1984.
- Schmid**, Holger: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, in: Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart u.a. 2000, S. 78-86.
- Schmidt**, Heinrich: *Philosophisches Wörterbuch. Neu bearbeitet von Georgi Schischkoff*, Stuttgart 1982²¹.
- Schmidt-Bergmann**, Hansgeorg: *Futurismus und Expressionismus*, in: Mix, York-Gothart (Hrsg.): *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890-1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 7, München u.a. 2000, S. 470-477.
- Schneider**, Karl Ludwig (Hrsg.): *Georg Heym. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe 4 Bde., Bd. 1 Lyrik*, Hamburg u.a. 1964.
- Schopenhauer**, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Hrsg. v. Wolfgang Frhr. v.Löhneysen: *Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke*, Bd. II, Darmstadt 1976.
- Schröder**, Jürgen: *Poesie und Sozialisation*, Stuttgart u.a. 1978.
- Schröder**, Jürgen: *Gottfried Benn und die Deutschen. Studien zu Werk, Person und Zeitgeschichte*, Tübingen 1986.
- Schubert**, Dietrich: *Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: ‚Sachlichkeit‘ versus ‚innerer Klang‘*, in: Weisner, Ulrich u.a. (Hrsg.): *Max Beckmann. Die frühen Bilder, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, 26.9.-21.11.1982 u.a., Bielefeld 1982*, S. 175-188.

- Schubert**, Dietrich: Max Beckmann. Auferstehung und Erscheinung der Toten, Worms 1985.
- Schulz Heather**, Barbara: Gottfried Benn. Bild und Funktion der Frau in seinem Werk. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 251, Bonn 1979.
- Schulz-Hoffmann**, Carla u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Retrospektive. Katalog der Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik, München 1984.
- Schulz-Hoffmann**, Carla: Max Beckmann. ‚Der Maler‘, München 1991.
- Schuster**, Gerhard (Hrsg.): Gottfried Benn. Sämtliche Werke, 5. Bde., Stuttgart 1987-1991.
- Schwenkgenks**, Dieter: Gottfried Benn. ‚Karyatide‘, in: Denkler, Horst (Hrsg.): Gedichte der Menschheitsdämmerung. Interpretationen expressionistischer Lyrik mit einer Einleitung von Kurt Pinthus, München 1971, S. 81-96.
- Sokel**, Walter H.: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1970.
- Souli**, Sofia: Griechische Mythologie, Athen 1995.
- Spangenberg**, Eberhard: Karriere eines Romans. Mephisto. Klaus Mann und Gustav Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981, München 1982.
- Spieler**, Reinhard: Max Beckmann. 1884-1950. Der Weg zum Mythos, Köln 1994.
- Stark**, Michael: Literarischer Aktivismus und Sozialismus, in: Mix, York-Gothart (Hrsg.): Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890-1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7, München u.a. 2000, S. 566-576.
- Steinhagen**, Harald: Die statischen Gedichte von Gottfried Benn. Die Vollendung seiner expressionistischen Lyrik, Stuttgart 1969.
- Steinhagen**, Harald (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Universal-Bibliothek Nr. 17501: Literaturstudium, Stuttgart 1997.
- Steinhagen**, Harald: Karyatide. Aufstand gegen Apoll, Ebd.: S. 29-43.
- Steinhagen**, Harald; Schröder, Jürgen (Hrsg.): Gottfried Benn. Briefe an F.W. Oelze, Bd. 1: 1932-1945, Frankfurt/M. 1979.
- Störig**, Hans J.: Kleine Weltgeschichte der Philosophie, Frankfurt/M. 1992.
- Troeltsch**, Ernst: Nach Erklärung der Mobilmachung. Rede, gehalten bei der von der Stadt und der Universität einberufenen vaterländischen Versammlung am 2.8.1914, Heidelberg 1914.
- Vietta**, Silvio; Kemper, Hans-Georg: Expressionismus, München 1997^{6unv.}.
- Volz**, Pia: Nietzsches Krankheit, in: Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart u.a. 2000, S. 57/58.
- Walden-Awodu**, Dagmar: ‚Geburt‘ und ‚Tod‘. Max Beckmann im Amsterdamer Exil. Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte seines Spätwerks, Worms 1995.
- Wegener**, Hanns: Gottfried Benn, ‚Morgue und andere Gedichte‘.1912, in: Hohendahl, Peter Uwe (Hrsg.): Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente

- zur Wirkungsgeschichte Benns, Frankfurt/M. 1971, S. 97-98.
- Weigel**, Sigrid: „Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold“. Zur Funktion des Weiblichen in Gründungsmythen und Städtedarstellungen, in: Anselm, Sigrun; Beck, Barbara (Hrsg.): Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Berlin 1987, S. 207-227.
- Weisner**, Ulrich u.a. (Hrsg.): Max Beckmann. Die frühen Bilder. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, 26.9.-21.11.1982 u.a., Bielefeld 1982.
- Wehler**, Hans-Ulrich: Das deutsche Kaiserreich 1871-1918. Deutsche Geschichte Bd. 9, Göttingen 1988^{6 bibliogr. erneuert}.
- Wellershoff**, Dieter (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 4 Bde., Wiesbaden 1959-1961.
- Wellershoff**, Dieter (Hrsg.): Gottfried Benn. Gesammelte Werke, 8 Bde., Wiesbaden 1968.
- Wellershoff**, Dieter: Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde, München 1976.
- Wodtke**, Friedrich W.: Gottfried Benn, Stuttgart 1962.
- Wodtke**, Friedrich W.: Die Antike im Werk Gottfried Benns, Wiesbaden 1963.
- Wodtke**, Friedrich W.: Gottfried Benn, in: Rothe, Wolfgang (Hrsg.): Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien, Bern 1969, S. 309-332.
- Wolbert**, Klaus: Das Erscheinen des reformerischen Körpertypus in der Malerei und Bildhauerei um 1900, in: Buchholz, Kai u.a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1, Darmstadt 2001, S. 215-222.
- Wolbert**, Klaus: ‚Unbekleidet‘ oder ‚ausgezogen‘? Die befreite Nacktheit in der Kunst, Ebd.: Bd. 2, S. 369-386.
- Worringer**, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Amsterdam 1996.
- Wyss**, Beat: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1997².
- Zentner**, Wilhelm u.a. (Hrsg.): Reclams Opern- und Operettenführer, Stuttgart 1955¹⁷.
- Žmegač**, Víktor: Klassizismus und Geschichtsphilosophie – Nietzsches typologischer Fundamentalismus, in: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. Nietzsche und die Erinnerung in der Moderne, Frankfurt/M. 1996, S. 167-183.
- Zweite**, Armin: „Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur.“ ‚Brücke‘ und ‚Blauer Reiter‘ – Gemeinsamkeiten und Differenzen zweier künstlerischer Bewegungen, in: Belgin, Tayfun (Hrsg.): Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905-1914. Ausstellungskatalog Museum am Ostwall Dortmund, 15.9.-15.12.1996, Heidelberg 1996, S. 24-55.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1	„Selbstbildnis mit Seifenblasen“ , um 1900, Mischtechnik auf Malpappe, 32 x 25,5 cm	344
Abb.2	„Selbstbildnis Florenz“ ,1907, Öl auf Leinwand, 98 x 90 cm	345
Abb. 3	„Junge Männer am Meer“ , 1905, Öl auf Leinwand, 148 x 235 cm	346
Abb. 4	„Szene aus dem Untergang von Messina“ ,1909, Öl auf Leinwand, 253,5 x 262 cm	347
Abb. 5	„Auferstehung“ I ,1909, Öl auf Leinwand, 400 x 250 cm	348
Abb. 6	„Auferstehung“ II (unvollendet),1916-18, Öl und Kohle auf Leinwand, 345 x 497 cm	349
Abb. 7	„Die Nacht“ ,1918/19, Öl auf Leinwand,133 x 154 cm	350
Abb. 8	„Der Traum“ ,1921, Öl auf Leinwand,185 x 89 cm	351
Abb. 9	„Karneval: Der Künstler und seine Frau“ ,1925, Öl auf Leinwand, 160 x 105,5 cm	352
Abb. 10	„Selbstbildnis im Smoking“ ,1927, Öl auf Leinwand, 141 x 96 cm	353
Abb. 11	„Selbstbildnis mit Horn“ ,1938, Öl auf Leinwand, 110 x 101 cm	354
Abb. 12	„Das Bad“ ,1930, Öl auf Leinwand, 174 x 120 cm	355
Abb. 13	„Odysseus und Sirene“ ,1933, Aquarell, 101 x 68 cm	356
Abb. 14	„Raub der Europa“ ,1933, Aquarell über Bleistift, 51,1 x 69,9 cm	357
Abb. 15	„Mann und Frau“ ,1932, Öl auf Leinwand, 175 x 120 cm	358
Abb. 16	„Geschwister“ ,1933, Öl auf Leinwand, 135 x 100,5 cm	359

- Abb. 17** „Reise auf dem Fisch“, 1934,
Öl auf Leinwand, 134,5 x 115,5 cm 360
- Abb. 18** „Abfahrt“, 1932/33,
Öl auf Leinwand, Mittelteil: 215,5 x 115 cm,
Seitenflügel: 215,1 x 99,5 cm 361
- Abb. 19** „Galleria Umberto“, 1925,
Öl auf Leinwand, 113 x 50 cm 362





































