

100 Jahre Meisterklasse Max Beckmanns: Ehrfurcht vor dem Gegenstand und das Gesetz der Fläche – 2. Teil

Von Marion Victor, Frankfurt am Main

1925 wurde Max Beckmann als Lehrer an die neue und von Fritz Wichert geleitete Kunstgewerbeschule berufen, um dort ein Meisteratelier zu führen. Über den Unterricht in der Meisterklasse berichtete der erste Teil dieses Artikels in maybrief 61. Nun wird den Biografien der Schüler*innen Beckmanns und dem Einfluss des Lehrers auf ihr Werk nach dem abrupten Ende der Klasse 1933 nachgegangen

„Tiefste Ehrfurcht vor der Erscheinung und dem Gesetz der Fläche folgend“ (In: Rudolf Pillep 1990) – diesem Credo Max Beckmanns folgten auch seine Schüler*innen mit dem Ergebnis, dass sie mit dem Vorwurf konfrontiert wurden,

sich nicht genügend von ihrem Lehrer gelöst zu haben und lediglich, wie Paul Westheim es 1930 in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* formulierte, „die falschen Beckmanns“ in „Serienproduktion“ schufen.



Theo Garvé, *Stillleben mit Musikinstrumenten*, 1926, Sprengel Museum Hannover



Max Beckmann, *Großes Stilleben mit Musikinstrumenten*, 1926, Städel Museum Frankfurt

Beispielhaft für diesen Vorwurf ist Theo Garvés „Stilleben mit Musikinstrumenten“ von 1926, das im selben Jahr entstand wie Max Beckmanns „Großes Stilleben mit Musikinstrumenten“. Es zeichnet sich nicht nur durch ein eben solches Querformat aus, sondern auch die Lage des Saxophons und die Verschachtelung der Gegenstände ineinander weisen eine nicht zu übersehende Verwandtschaft mit dem Bild des Lehrers auf. Nicht die Unterschiede wurden wahrgenommen, sondern die Ähnlichkeiten. Denn obwohl Beckmann immer wieder die Notwendigkeit einer Suche nach der eigenen Handschrift betonte und sie auch von seinen Schüler*innen einforderte, entstanden ihre Werke vor allem im Erfassen seiner Intentionen und in der Auseinandersetzung mit seinem Werk. So wies er, wie Inge Dinand und Marie-Louise von Motesiczky bezeugten, seine Schüler*innen darauf hin, dass sie sich selbst finden müssten, denn „er [könne] seinen Schülern nur das sagen und erklären, was er von sich aus für richtig hielt – was aber ein Schüler für seinen Weg nötig habe, müsse er selbst finden“ (In: Jeremy Adler, Birgit Sander 2006).

Vor allem Inge Dinand und Karl Tratt wurden bereits in den frühen 1930er Jahren seitens der Presse eine Eigenständigkeit zugebilligt. So war Inge Dinand eben die einzige der Beckmann-Schüler*innen, die nach Paul Westheim keine „Serienproduktion“ ablieferte. Auch in den Rezensionen der nicht faschistischen Presse wurden beide hervorgehoben. So schrieb Walter Schürmeyer 1933: „Sieht man aber von dieser vorwiegend in der Motivwahl und der Komposition sich äußernden Orientierung von dem Vorbild ab, so bleibt bei Karl Tratt neben dem kultivierten Malerhandwerk die Fähigkeit einer starken geistigen Verlebendigung seiner Darstellungsobjekte, die sich natürlich am unmittelbarsten in



Karl Tratt, *Damenbildnis, o.D.*, Museum Kunst der verlorenen Generation Salzburg, Foto: Hubert Auer



Inge Dinand, *Kinderbildnis* 1932/33, Städel Museum Frankfurt



Karl Tratt, *Stillleben mit Krug und Weinglas*, 1931, Privatsammlung

den Bildnissen auswirkt. Auch Inge Dinand verdankt ihrem Lehrer das ausdrucksbetonte Formgefühl und die Ausgeglichenheit flächenhafter Gliederung trotz der differenzierten malerischen Behandlung. Ansätze einer selbstständigen Entwicklung sind im Bildnis und in den figürlichen Kompositionen wahrzunehmen.“

Wie weit sich Karl Tratt von seinem Lehrer emanzipierte, wird auch – und gerade im Vergleich zu den frühen beiden Stillleben von Theo Garvé und Georg Heck (Abbildungen siehe Teil 1 im maybrief 61) – an seinem „Stillleben mit Krug und Weinglas“ aus dem Jahr 1931 deutlich. Hier hat Tratt die Gegenstände in einer rhythmisierten Fläche von Schwarz- und Weiß-, Blau- und Gelbtönen weitgehend aufgelöst.

Beckmanns Bilder von der Wirklichkeit passten nicht zur nationalsozialistischen Kunstdoktrin und so wurden auch die Bilder Inge Dinands, Georg Hecks, Walter Hergenbahns und Karl Tratts, die im Februar 1933 noch gemeinsam im Frankfurter Kunstverein ausgestellt hatten, von der faschistischen Presse als „entartet“ diffamiert. Gerade erst waren sie als Künstler*innen von der Öffentlichkeit gefeiert worden, da wurde mit einem Male ihre bisherige Kunst und Lebensperspektive in Frage gestellt. Für ihren jüdischen Mitschüler Leo Mayer/Maillet, der 1930 aus der Klasse für freie Graphik von Franz Karl Delavilla in Beckmanns Meister-

klasse gekommen war, war schnell klar, dass nicht „nur“ seine Grafik nicht geschätzt, sondern auch sein Leben im faschistischen Deutschland bedroht war. Er floh nach Frankreich.

Bis auf Karl Tratt, der 1937 an Tuberkulose starb, überlebten die Schüler*innen Beckmanns den Nationalsozialismus und Krieg. In der jungen Bundesrepublik, die sich nach den westlichen Besatzungsmächten ausrichtete, weshalb der amerikanische abstrakte Expressionismus als Leitbild den Kunstmarkt beherrschte, war eine Bildsprache, die vom Gegenstand ausging, nicht mehr gefragt. Die Debatte um eine gegenstandsfreie Bildsprache wurde im Kalten Krieg mit ideologischer Schärfe geführt, in der übersehen wurde, dass Beckmanns Betonung der Wirklichkeit eines Bildes, die dem Gesetz der Fläche unterlag und in dem der Pinselstrich immer sichtbar blieb, nichts mit nationalsozialistischer Kunst oder sozialistischen Realismus gemein hatte. Als ein Beispiel sei hier Leo Mayers/Maillets Holzschnitt zu dem Kafka-Zitat „Wunsch, Indianer zu werden“ angeführt. Die Holzfläche bleibt in dem wehenden Pferdeschwanz wie in der Mähne der indigenen Person sichtbar, die mit dem Pferd verschmolzen ist. Das Pferd scheint auf in den sich vervielfachenden Hufen. Damit hat Leo Mayer/Maillet eine Chiffre geschaffen, die seine gesamte Fluchterfahrung zusammenfasst.



Leo Mayer/Maillet, Wunsch, Indianer zu werden, 1952, Privatbesitz

Mit der Ausnahme Georg Hecks blieben Beckmanns Schüler*innen auch in der Bundesrepublik Deutschland bei der „Ehrfurcht vor dem Gegenstand“ und folgten dem „Gesetz der Fläche“. Sie blieben Schüler*innen Beckmanns, der sich auch noch 1950, kurz vor seinem Tod, zur mimetischen Funktion seiner Kunst bekannt hatte: „Meine Ausdrucksform ist nun einmal die Malerei. Belastet – oder begnadet – mit einer furchtbaren vitalen Sinnlichkeit muss ich die Weisheit mit den Augen suchen. Ich betone besonders Augen, denn nichts wäre lächerlicher und belangloser wie eine zerebrale gemalte Weltanschauung ohne den schrecklichen Furor der Sinne für jede Form von Schönheit und Hässlichkeit des Sichtbaren.“ (In: Rudolf Pillep 1990)

Zum Weiterlesen

Jeremy Adler, Birgit Sander (Hgg.): Marie-Louise von Motesiczky 1906–1996. The Painter/Die Malerin. München 2006

Rudolf Pillep: Max Beckmann, Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911–1950. München 1990