
Bij de Max

Gregor Langfeld

DE WITTE RAAF

Editie 129 september-oktober 2007

(<https://www.dewitteraaf.be/edities/detail/nl/93>)

Beckmanntentoonstelling

In een brief van 11 februari 1938 aan de New Yorkse kunsthandelaar Curt Valentin brengt Max Beckmann treffend de intenties van zijn oeuvre onder woorden. Hij heeft het over de triptiek *Het vertrek* (1932-1935): “[...] De bedrieglijke schijn van het leven achterlaten; zoeken naar het wezenlijke van de dingen achter de verschijnselen. Dat geldt uiteindelijk voor al mijn schilderijen. Je kan dus enkel besluiten dat *Het vertrek* geen tendensstuk is en dat het op alle tijden kan worden toegepast.” [1]

Beckmann deed vaker dit soort uitspraken, en ze zijn onmisbaar voor een goed begrip van zijn werk. Ze tonen aan dat hij de concrete werkelijkheid niet wilde uitbeelden, maar transcenderen. Met een figuratieve beeldtaal die zijn elementen ontleent aan de contemporaine omgeving worden beelden geconstrueerd die een universele boodschap uitdragen.

Wat het citaat ook illustreert, is dat Beckmann geen politiek commentaar beoogt. Op dat vlak onderscheidt hij zich van geëngageerde kunstenaars zoals George Grosz. In een brief aan zijn vriend en schrijver Stephan Lackner concludeerde Beckmann: “De politiek is van ondergeschikt belang, de verschijningsvormen ervan veranderen voortdurend, afhankelijk van de behoeftes van de massa's [...]” [2] Politiek kwam voor Beckmann nooit op de eerste plaats. Zoals blijkt uit een brief aan Käthe von Porada moest hij ook weinig hebben van de protesttentoonstellingen die tegen het nationaal-socialisme werden georganiseerd, overigens niet alleen omdat het politieke karakter ervan hem stoorde, maar ook omdat hij vreesde dat het lage niveau van de deelnemers zijn reputatie kon schaden. [3]

Bovenstaande elementen uit het oog verliezen, kan tot misverstanden leiden. Dat illustreert een recente tentoonstelling over Beckmanns ‘Nederlandse

ballingschap' in Amsterdam. [4] De tentoonstelling presenteert Beckmann als een 'goede Duitser' die zich afkeerde van het nationaal-socialisme. Zo wordt de stilistische ontwikkeling van Beckmann geïnterpreteerd als een verborgen kritiek op het nationaal-socialisme: door te kiezen voor een "indirecte beeldtaal" zou Beckmann zich hebben gedistantieerd van de directe, propagandistische kunst van de nazi's. [5] De Nederlandse catalogus suggereert ook meermaals dat Beckmann zijn emigratie, alsook de Tweede Wereldoorlog en de vervolging van de joden heeft gethematiseerd. Dat heeft hij nochtans maar heel sporadisch gedaan, vooral in *Hel van de vogels* (1939). Typerend genoeg gaan bijna alle auteurs uitvoerig in op dit werk, terwijl het in de Amsterdamse tentoonstelling niet eens te zien was.

Over Beckmanns reeks van 143 prenten bij de *Faust* van Goethe meldt de Nederlandse catalogus enkel dat ze bol staan van referenties aan het oorlogsgeweld: Duitse soldaten in uniformen, brandende huizen, (mythologische) sirenes die veranderen in vliegtuigen, landschappen die wemelen van davidsterren... Terwijl het om relatief trouwe illustraties van Goethes tekst gaat, worden ze simpelweg tot de Tweede Wereldoorlog herleid – het hoofdstuk *Werkomstandigheden* in Amsterdam voert ze zelfs op als een illustratie van Beckmanns leven.

In *Les Artistes met groente* (1943) is onder meer het raamwerk van een venster, spiegel of schilderij te zien waarop een rode gloed ligt. Die gloed verwijst volgens de catalogus naar de 'wereldbrand'. Het "tralievenster of net" uit *Les Artistes*... wil ons zogezegd duidelijk maken dat de figuren in de val zitten. [6] Het muziekinstrument in *Zelfportret met hoorn* (1938) zou Beckmann niet bespelen, maar gebruiken om "verre geluiden uit Duitsland op te vangen". [7] Tegelijk zou Beckmann met dat motief de verwantschap tussen de kunsten thematiseren: zo krijgt de lezer wel vaker een incoherente mengelmoes van de meest diverse interpretaties voorgeschoteld.

De complexe symboliek van de geheimzinnige fantasiewezens in *Wegvoeren van de sfinxen* (1945) wordt zonder verdere uitleg in verband gebracht met de deportatie van de joden én de precare situatie van de kunstenaar. [8] De pijl en het woordje "sortie" in het raam van *Restaurant Prunier, Paris* (1944) zouden niet alleen staan voor de uitgang van het restaurant, maar ook voor de "uitweg uit de oorlog". [9] In één adem wordt beweerd dat Beckmann aan de realiteit van de oorlog trachtte te ontsnappen door plekken te schilderen waar hij destijds veel van gehouden had, om zich met die werken te kunnen omringen. De *koning* (1933/1937), een soort zelfportret, verwijst naar de "precaire situatie" van de kunstenaar in ballingschap. [10] Elders wordt het "veelzeggend" genoemd dat de kunstenaar aan het begin van zijn "innerlijke ballingschap" opteerde voor de vorm van de triptiek (hij begon aan *Het vertrek*

in 1932). Volgens de Nederlandse catalogus begint de “innerlijke ballingschap” van Beckmann dus al in de periode vóór de machtsovername van de nationaal-socialisten, en maar liefst vijf jaar voor Beckmanns emigratie in 1937.

Opvallend zijn de terminologische verschillen wanneer Beckmanns emigratie ter sprake komt. In de Duitse catalogus gebruiken auteurs als Christian Lenz en Carla Schulz-Hoffmann meestal de term “emigratie”. Beatrice von Bormanns daarentegen spreekt – vooral in de Nederlandse catalogus – steeds over (“innerlijke”) ballingschap. Nochtans is er een duidelijk verschil. Emigratie is een algemene term, terwijl ballingschap in het bijzonder betrekking heeft op een onvrijwillig vertrek uit het land van herkomst, zonder de mogelijkheid om terug te kunnen keren.

Het is allerminst evident om te veronderstellen dat Beckmann zich bewust zou hebben afgekeerd van het nieuwe regime en voor een innerlijke ballingschap zou hebben gekozen. Beckmann telde invloedrijke beschermheren onder de nationaal-socialisten. Bovendien kon hij hopen op de steun van heel wat museumdirecteuren die de nationaal-socialisten probeerden te overtuigen van het belang van de expressionistische kunst. Carla Schulz-Hoffmann citeert een brief uit 1930 waarin Beckmann de galeriehouder Günther Franke vraagt om de nazi's uit te leggen dat hij een echte Duitse schilder is. Dat zou hem immers nog van pas kunnen komen. In 1934 vraagt Beckmann aan Franke om ophef te vermijden en geen tentoonstellingen van zijn werk te organiseren, maar enkel zeer discreet en zuinig werk te exposeren. Beckmann hield zich liever gedeisd, om zich geleidelijk aan te passen aan de nieuwe omstandigheden. Om Duitsland te verlaten zag hij vooralsnog niet de minste reden: hij was immers een schilder en schilderkunst had niets met politiek te maken, of nu de nazi's of de communisten aan de macht waren.¹¹ En waarom zou er geen modus vivendi kunnen worden gevonden met het nieuwe regime? De meeste Duitsers hadden op dat moment nog geen idee van wat er te gebeuren stond.

Tot aan de Entartete Kunst-tentoonstelling in München (1937) is Beckmanns positie in Duitsland niet eenduidig. In 1933 was hij weliswaar ontslagen door de Städelschule in Frankfurt – naast zoveel andere kunstenaars – en bovendien exposeerde hij minder vaak, maar hij bleef wel schilderen en werk verkopen, en zijn schilderijen waren nog steeds te zien in belangrijke musea en galleries.

De tentoonstelling van 1937 hield echter een duidelijk signaal in voor de cultuurpolitieke toekomst van het nationaal-socialistische Duitsland. Beckmann beseftte, met de recente aanvallen op de moderne kunst in het achterhoofd, dat hem een moeilijke tijd wachtte en reisde naar Nederland, waar de familie van zijn vrouw Mathilde (Quappi) verbleef. Zijn plan was echter om naar Parijs door te reizen en daar zijn carrière voort te zetten – Beckmann had Parijs immers meermaals bezocht en er enkele successen geboekt. Maar het uitbreken

van de oorlog verraste hem en dus werd hij gedwongen om tot 1947 in Amsterdam te blijven.

Beatrice von Bormann beweert dat Nederlandse museumdirecteuren zoals Willem Sandberg (Stedelijk Museum Amsterdam) na de oorlog voornamelijk belangstelling hadden voor abstracte kunst [12] – een opvatting die inmiddels is weerlegd. [13] Ook haar bewering (in de Duitse catalogus) dat Beckmanns werk voor Sandberg “te Duits” was klopt niet. [14] Integendeel, Sandberg was een van diegenen die vlak na de oorlog naar Duitsland trokken om contacten te leggen met collega's en zich in te zetten voor de democratisering van het land. In 1948 kocht hij zijn eerste schilderij van Ernst Ludwig Kirchner. Tot aan het einde van zijn directoraat, begin van de jaren '60, legde hij zich toe op de vorming van ensembles rond de kunstenaarsgroepen Die Brücke en Der Blaue Reiter. Daarnaast vormde het Duitse expressionisme ook in andere Nederlandse musea een zwaartepunt in de collectievorming. Bormanns uitspraak dat Beckmann in Nederland geen erkenning vond vanwege de afkeer die er heerste tegen alles wat Duits was, strookt dus niet met de werkelijkheid.

De meeste belangrijke Nederlandse moderne kunstmusea verwierven één schilderij van Beckmann (afgezien van grafisch werk en bruiklenen). Aard en aantal van de aankopen zijn binnen het toenmalige verzamelbeleid begrijpelijk. [15] Bovendien was Beckmann internationaal nog niet zo gecanoniseerd als vandaag. De overzichtstentoonstellingen van Beckmann in Amsterdam (1951/52) en Den Haag (1956) – in de Nederlandse catalogus worden ze vreemd genoeg niet genoemd – demonstreren echter dat Beckmann in Nederland vrij vroeg erkenning genoot. De Nederlandse musea behoorden na de Zwitserse en de Amerikaanse tot de eerste instellingen buiten Duitsland die omvangrijke eenmantentoonstellingen organiseerden.

Wie de eerste was, is echter niet het enige wat er toe doet. Van belang zijn ook de motieven voor de waardering van Beckmanns kunst. Waarom had een modernist als Paul Citroen, die met Herwarth Walden had samengewerkt en zijn opleiding aan het Bauhaus had gekregen, zoveel problemen met Beckmann? Terwijl Citroen belangrijke schilderijen bezat van Duitse expressionisten en futuristen (Campendonk, Jawlensky, Kandinsky, Klee) en er ook in handelde, was hij een felle tegenstander van Beckmanns werk. Dat blijkt ook uit zijn late en niet-gepubliceerde traktaat *Der Anti-Beckmann* (1959). Citroen vond het werk van Beckmann gewelddadig, luidruchtig en teatraal. Hij noemde hem de Wagner van de schilderkunst en associeerde hem nadrukkelijk met het nationaal-socialisme. [16] Ook andere kunstcritici hadden bedenkingen bij Beckmanns werk. Naar aanleiding van de Beckmanntentoonstelling in Den Haag (1956) vroegen sommigen zich af of zijn werk niet de uitdrukking vormde

van het geweld waarvoor de kunstenaar zelf gevlucht was. (Hun antwoord was meestal wel negatief.)

De opvatting dat de door de nationaal-socialisten als ‘ontaard’ gebrandmerkte kunst principieel antifascistisch zou zijn, berust op moraliserende clichés die ontstonden in de nieuwe politieke situatie na de Tweede Wereldoorlog. Vooral het expressionisme werd toen plotseling een toonbeeld van democratie, vrijheid en individualiteit. Vandaag de dag is het de taak van de kunsthistoricus om de genese van de stereotypen te reconstrueren die tot de canonisering van moderne Duitse kunst hebben geleid.

De tentoonstelling Max Beckmann in Amsterdam, 1937-1947 liep van 6 april tot 19 augustus 2007 in het Van Gogh Museum (Amsterdam). Van 13 september 2007 tot 6 januari 2008 loopt ze onder de titel Max Beckmann - Exil in Amsterdam in de Pinakothek der Moderne, München.

Noten

[1] Klaus Gallwitz et al. (red.), Max Beckmann. Briefe. Band III: 1937-1950, München/Zürich, Piper, 1996, brief nr. 675, p. 29.

[2] Ibid., brief nr. 674 (29 januari 1938), p. 28.

[3] Ibid., brief nr. 667 (30 september 1937), pp. 22-23.

[4] Bij de Amsterdamse tentoonstelling verscheen een catalogus met tekst van Beatrice von Bormann; bij de Münchense tentoonstelling hoort een omvangrijke catalogus met artikelen van Carla Schulz-Hoffmann, Christian Lenz en Beatrice von Bormann. De catalogi zijn tevens verkrijgbaar in het Engels.

[5] Beatrice von Bormann: Max Beckmann in Amsterdam, 1937-1947, tentoonstellingscatalogus Amsterdam, Van Gogh Museum, 2007, p. 23.

[6] Ibid., pp. 39-40.

[7] Ibid., p. 46.

[8] Het schilderij Wegvoeren van de sfinxen is mogelijk geïnspireerd door de sfinxen in het Amsterdamse Wertheimpark. Maar toont het niet vooral een plek aan de zee die een antieke of mythische era oproept?

[9] Von Bormann, op. cit. (noot 5), p. 66.

[10] Ibid., pp. 25-26.

[11] Christian Lenz in de Duitse catalogus, Max Beckmann - Exil in Amsterdam, tentoonstellingscatalogus Amsterdam/München, Van Gogh Museum/Pinakothek der Moderne, 2007/2008, p. 97, noot 15.

[12] Beatrice von Bormann, op. cit. (noot 5), p. 37.

[13] Zie Gregor Langfeld, Duitse kunst in Nederland. Verzamelen, tentoonstellen, kritieken. 1919-1964, Zwolle/Den Haag, Waanders Uitgevers/Gemeentemuseum Den Haag, 2004; Caroline Roodenburg-Schadd: Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum 1945-1962, Rotterdam, NAI uitgevers, 2004.

[14] Als bron wordt mijn onderzoek naar de receptie en vooral verzamelgeschiedenis van Duitse kunst in Nederland genoemd (zie noot 13). Tot deze conclusie kom ik echter niet. Beatrice von Bormann, Ein Jahrzehnt im 'Plättbrettland'. Max Beckmann im niederländischen Exil, in de Duitse catalogus, op. cit. (noot 11), p. 120.

[15] Ook dienen de beperkte aankoopbudgetten in ogenschouw genomen te worden. Zie voor het toenmalige Nederlandse verzamelbeleid: Langfeld, op cit. (noot 13).

[16] Gregor Langfeld, op. cit. (noot 13), pp. 186-187.

De Witte Raaf

Postbus 1428, B-1000 Brussel

Tel +32 2/223.14.50

info@dewitteraaf.be

(mailto:info@dewitteraaf.be)