

Prof. Dr. Olaf Peters

*Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus.
Zur Wirklichkeitsauffassung der Malerei in der Weimarer Republik*

Mein Beitrag versucht einen zentralen Aspekt hervorzukehren, der oftmals von Begriffen wie Neuer Naturalismus, Neue Gegenständlichkeit, Neue Sachlichkeit, Nach-Expressionismus verdeckt wird und der dann nur bei der Diskussion des sog. Magischen Realismus bedacht wird: das grundlegende ‚Problematisch-Werden‘ von Wirklichkeit in der neuen gegenständlichen Malerei der Weimarer Republik. Diese „will anderes als ein(en) leere(n) Naturalismus, der nur den nackten dürftigen Stoff bringt und die Dinge nur nennt und schildert, die Dinge in Verbindung mit dem Ewigen bringen, (sie) will den Ausdruck des Wesentlichen.“ Walter Rehms Satz von 1930 trifft einen wichtigen Punkt aus Sicht des Literaturwissenschaftlers, freilich nicht die Gesamtheit der Problematik.

Vorausgeschickt sei, dass ich hier alle Begriffsetiketten unter dem Oberbegriff Neue Sachlichkeit subsumiere und mich damit an der zeitgenössischen Begriffsprägung durch Gustav Friedrich Hartlaub orientiere. Es geht mir nicht um begriffliche Rabulistik, sondern um das ästhetische Phänomen – allgemein umrissen als das ‚Problematisch-Werden‘ von Wirklichkeit – und dieses treffen wir gerade nicht nur im Magischen Realismus auf spezifische Weise an. Ich will das an zentralen Texten verdeutlichen und dabei exemplarisch untersuchte Kunstwerke miteinbeziehen.

Ausgangspunkt muss m.E. die frühe, berühmte Differenzierung Gustav Friedrich Hartlaubs sein:

„Ich sehe einen rechten, einen linken Flügel. Der eine konservativ bis zum Klassizismus, im Zeitlosen Wurzel fassend, will nach so viel Verstiegenheit und Chaos das Gesunde, Körperlich-Plastische in reiner Zeichnung nach der Natur, vielleicht noch mit Übertreibung des Erdhaften, Rundgewachsenen wieder heiligen. Michelangelo, Ingres, Genelli, selbst die Nazarener sollen Kronzeugen ein. Der andere linke Flügel, grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig, eher aus Verneinung der Kunst geboren, sucht mit primitiver Feststellungs-, nervöser Selbstentblößungssucht Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit.“

Hartlaub, tätig an der Kunsthalle Mannheim, antwortete so 1922 auf eine Umfrage in der Zeitschrift *Das Kunstblatt*, die das Phänomen eines Neuen Naturalismus ausgemacht hatte und es mit Leichen des Untergangs von Pompeji als „Proben des wahrsten Naturalismus“ illustrierte. Damit war ein Ton gesetzt: der Schrecken des Todes grundierte die kunstkritisch-ästhetische Diskussion und Hartlaub deutete die neuen Tendenzen als Reaktionen auf Verstiegenheit und vor allem Chaos. Der Begriff ist offensichtlich ein Schlüssel und wird von ihm zweimal herangezogen, um beide Flügel der Neuen Sachlichkeit, den klassizistischen und den veristischen als Diagnose und Reaktion zu fundieren. „Chaos, wahres Gesicht unser Zeit“ heißt es ausdrücklich bei ihm.

Sowohl der Rückbezug des sogenannten rechten Flügels auf die Tradition – auf Renaissance, französischen Klassizismus oder die katholische Romantik – als auch der penetrierende, an Kitsch und Montage geschulte Realismus des sogenannten linken Flügels reagierten auf die unmittelbaren verunsichernden, wenn nicht verstörenden Erscheinungen der Zeit: auf den verlorenen

Prof. Dr. Olaf Peters, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus.
Zur Wirklichkeitsauffassung der Malerei in der Weimarer Republik

Weltkrieg, die bürgerkriegsähnlichen Wirren der Revolutionszeit und die wirtschaftliche Katastrophe der Weimarer Republik. Hartlaub sprach 1925 in seinem Geleitwort zur Ausstellung von dem „Eindruck gewaltigster Umstürze und Schwankungen unseres Lebens und seiner Werte“ und konstatierte für die beiden Flügel, dass sie „sich mitten in der Katastrophe auf das besinnen, was das Nächste, das Gewisseste und Haltbarste ist: die Wahrheit und das Handwerk“.

Dass Hartlaub die politische Umbruchsituation und den Verlust von tradierten Wertvorstellungen maßgeblich in das Zentrum seiner Überlegungen stellte, verdient besondere Aufmerksamkeit, denn gerade diese von vielen Zeitgenossen geteilte zeitdiagnostische Perspektive erklärt teilweise die Ästhetik und Wirklichkeitsdeutung neusachlicher Malerei. Hartlaub lieferte dazu allerdings nur wenige Stichworte, wenn er bei den Veristen von einem „Herausreißen der Gegenstände“ und dem „Herausschleudern des Erlebnisses“ sprach und damit – wie bei den auf zeitlose Gültigkeit zielenden Klassizisten – trotz seiner expressiven Sprache die ästhetischen Strategien atmosphärischer Isolation, verhärtender Formprägung und zeitlicher Stillstellung betonte.

Damit reagierte die Kunst – aus Sicht des Kritikers und in der Sprache der zeitgenössischen Kulturphilosophie, die die Kunstkritik aufnahm – auf die sog. Relativismusproblematik, die sich durch Krieg und Revolution radikalisiert hatte. Drei Jahre vor Hartlaub hatte Ernst Troeltsch 1922 in seinem geschichtsphilosophischen Hauptwerk *Der Historismus und seine Probleme* konstatiert: „Weltkrieg und Revolution wurden historischer Anschauungsunterricht von furchtbarster und ungeheuerster Gewalt. ... Da schwankt der Boden unter den Füßen und tanzen rings um uns die verschiedensten Möglichkeiten weiteren Werdens, selbstverständlich da am meisten, wo der Weltkrieg zugleich eine totale Umwälzung bedeutet hat, in Deutschland und in Rußland.“ „Gewaltigste Umstürze und Schwankungen unseres Lebens“ sollten Hartlaubs Worte sein.

Max Beckmann könnte hier als Paradigma vorgestellt werden, der mit seinen Bildern fast zwanghaft und brutal-gewaltsam das Chaos weniger zu ordnen, denn zu bändigen, zu arretieren, ja umzubringen versuchte. Mit dem Konzept einer 1918 als „transzendente Sachlichkeit“ bezeichneten Malerei, zielte er auf eine gänzlich unsentimentale Kunst und hielt fest: „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.“

Sein neues Bildkonzept hatte Beckmann auch auf der Basis einer Synthese von Kubismus und spätmittelalterlicher Kunst verwirklicht. Genau hier kommt zum ersten Mal die grundsätzliche Tatsache ins Spiel, dass die Neue Sachlichkeit in explizitem Bezug auf die avantgardistische Kunst realisiert wird und ihre Formensprache und Raumkonstruktion der Alltagswahrnehmung im Bild mitunter Gewalt antun.

Prof. Dr. Olaf Peters, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus.
Zur Wirklichkeitsauffassung der Malerei in der Weimarer Republik

Erst ab Juni 1925 konnte in Mannheim Hartlaubs namensgebende Ausstellung stattfinden. Er stellte die zwei Richtungen der Neuen Sachlichkeit in den Fokus seines Interesses, stellte aber fest, „beide Bezeichnungen sind nur halb richtig, decken den Bestand nur unscharf und könnten leicht wieder zu einer neuen Herrschaft des Kunstbegriffs über die konkrete Fülle der Erscheinungen führen.“ Hartlaubs Skrupel fällt auf, die neue Kunst zu etikettieren. Übersehen wird bei der Diskussion immer, dass Hartlaub die Neue Sachlichkeit auf die gegenstandslose Kunst ausdehnte und damit eine Art zweite, weitere Zwei-Flügel-Definition einführte, die heute vergessen scheint: „Die Ausstellung will keinen Querschnitt durch das gesamte Kunstwollen der ‚Nachexpressionisten‘ geben. Sie lässt die Kunst der abstrakten ‚konstruktivistischen‘ Richtungen beiseite; diese Versuche, in denen sich der neue Wille zur Sachlichkeit in ganz anderer Weise bekundet, seien einer besonderen Ausstellung vorbehalten.“ D.h., die neue sachliche Tendenz der Gegenwart, deren „neuer sachlicher Wille“ zeigt sich nicht nur in der gegenständlichen, sondern auch in der ungegenständlichen, konstruktivistischen Kunst. Beide müssen zusammen gesehen werden, wenn auch auf unterschiedliche Ausstellungen verteilt und auch nicht unter dem selben Begriff subsumiert, denn hier bemüht Hartlaub den Begriff Nach-Expressionismus, den er sonst eher vermeidet.

Aber es handelt sich in beiden Fällen um eine „sachliche Tendenz“ und um keine absolute Trennung. Der Kunsthistoriker Franz Roh und andere sollten später den Einfluss der Abstraktion auf das „Bildgefüge“ der Neuen Sachlichkeit betonen und das ist m.E. für die Wirklichkeitsauffassung der Werke von zentraler Bedeutung. Roh, dem Hartlaub in seinem Katalog von 1925 ausdrücklich für seine Hilfe bei der Vorbereitung der Ausstellung dankte, publizierte im selben Jahr sein wichtiges Buch *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. In ihm interpretierte er das Phänomen des Nachexpressionismus konsequent als internationales Phänomen und vermied den von Hartlaub geprägten Begriff der Neuen Sachlichkeit. Stattdessen führte er die beiden Konkurrenzbegriffe Nachexpressionismus und Magischer Realismus ein, sodass für das Jahr 1925 eine gewisse terminologische Unsicherheit beobachtet werden kann, auch wenn dieselben Künstler und Phänomene gemeint waren.

Roh führte Hartlaubs Gedankenansätze aus und weiter und konzipierte die folgenreiche, nach 1945 wieder aufgenommene schematisch-begriffliche Gegenüberstellung von Expressionismus und Nachexpressionismus. Er charakterisierte die Malerei des Expressionismus folgendermaßen: „Ekstatische Gegenstände, viel religiöse Vorwürfe, Objekt unterdrückend, rhythmisierend, erregend, ausschweifend, dynamisch, laut, summarisch, vordergründig (Nahbild), nach vorn treibend, großformatig, monumental, war, dicke Farbsubstanz, aufrauend, wie unbehauenes Gestein, Arbeitsprozeß (Faktur) spüren lassen, expressive Deformierung der Objekte, diagonalreich (in Schrägen), oft spitzwinklig, gegen die Bildränder arbeitend, urtümlich“.

Demgegenüber zeichnet sich der Nachexpressionismus aus durch: „nüchterne Gegenstände, sehr wenig religiöse Vorwürfe, Objekt verdeutlichend, darstellen, vertiefend, eher streng, puristisch, statisch, still, durchführend, vorder- und hintergründig (Nahbild + Fernbild), auch

Prof. Dr. Olaf Peters, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus.
Zur Wirklichkeitsauffassung der Malerei in der Weimarer Republik

zurückfliehend, großformig + vielspältig, miniaturartig, kühl, bis kalt, dünne Farbschicht, glättend, vertrieben, wie blank gemachtes Metall, Arbeitsprozeß austilgend (reine Objektivierung), harmonische Reinigung der Gegenstände, eher rechtwinklig, dem Rahmen parallel, in ihnen festsitzend, kultiviert.“ Andreas Fluck hat dies zu einer formalen und inhaltlichen Typologie der Magischen Realismus in seinem wichtigen Buch von 1994 ausgebaut.

Die bipolare Charakterisierung, die auf Rohs Lehrer Heinrich Wölfflin und seine kunsthistorischen Grundbegriffe zurückverweist, bildet die Grundlage jeder Betrachtung neusachlicher Malerei. Zugleich stellte Roh mit der exemplarischen Beschreibung und Analyse eines Werkes des Zöllners Henri Rousseau ein Paradigma der nachexpressionistischen Malerei vor, das schon vor dem Ersten Weltkrieg gemalt worden war. Rousseau war von den Künstlern des Blauen Reiters 1912 als Vertreter einer Großen Realistik gepriesen und publiziert worden, sodass Roh mit der bewussten Wahl des Franzosen zugleich die Internationalität der neuen Bewegung wie die Tatsache ihres zeitlich frühen Einsetzens pointieren konnte.

Der Nachexpressionismus wurde von Roh in sieben unterschiedliche Richtungen oder Gruppen unterteilt. Uns interessieren heute aber Rohs allgemeine Ausführungen zum Verhältnis von neuer Malerei und Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die Impressionismus und Expressionismus auf je ihre Weise voraussetzten und in letzterem Fall teilweise transzendierten, die nun aber selbst zum Problem werde: „Wie hier [im Futurismus] innerhalb beträchtlicher Abstraktheit das Wunder der Realisation jäh aufsteigen sollte, um gleich wieder in jenem anonymen Gewimmel zu ertrinken, so wird im Nachexpressionismus das Wunder der Existenz in ihrer ungetrübten Dauer zu spüren gegeben: Das unausschöpfliche Wunder, daß die Schwingungen der Moleküle, diese ewige Bewegtheit, daß das Entstehen und Vergehen alles Existenten doch Objekte ausscheidet, also auch gewisse Konstanz innerhalb der wechselnden Verhältnisse herauskristallisiert. Dieses Wunder scheinbarer Dauer innerhalb alles dämonischen Flusses, dies Rätsel alles Ruhenden innerhalb alles Werdens und Wiederzerfließens will der Nachexpressionismus anstaunen und herausheben.“

Das Tiefste ist ihm (wofür diese dauernde Körperwelt nur als Symbol errichtet wird), was sich dem ewigen Flusse als Beharrendes entgegensetzt. Man hebt andächtig einen Kristall empor ans Licht und staunt, daß er nicht ‚schmilzt‘, sich nicht zu verwandeln braucht, sondern ihm eine kleine Bleibe in der Ewigkeit beschieden ist. Aus gleichem Gefühl kommt der Ruf nach Normen, Festigkeiten im Ethischen, ja im Politischen, von rechts wie links. Nicht aus geheimer Trägheit stammt das alles, sondern aus der Ahnung, daß uns der *élan vital* (etwa der Lebensphilosophie der vorigen Generation) nicht retten kann.“

Roh spricht in dieser Schlüsselstelle seines Buches eine fundamentale Krise der Wahrnehmung und der Wirklichkeitsauffassung an, die sich nicht mehr lösen lasse und die nach neuen künstlerischen, aber auch gesellschaftlich-politischen Lösungen verlange. Der Auflösung wird das Beharren entgegengesetzt, der Zersetzung die stabile Ordnung und dies auch in

Prof. Dr. Olaf Peters, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus.
Zur Wirklichkeitsauffassung der Malerei in der Weimarer Republik

einem politischen Sinne. So wie Hartlaub in seinem Geleitwort auf die schweren gesellschaftlichen Erschütterungen beim Übergang vom Wilhelminischen Kaiserreich zur Weimarer Republik anspielt, so benennt Roh die Fragen der Politik und deutet einen, wenn auch nicht ursächlich zu verstehenden Zusammenhang zwischen Kunstentwicklung und gesellschaftlicher Entwicklung an. Zentral ist die Vorstellung von einer Krise der Wahrnehmung und einer Krise des Bewusstseins, die eine neue Ästhetik und Wahrnehmung generieren. Doch dabei sind für Roh die Verfestigung und die Entzeitlichung der Phänomene, die in ihrer Darstellung dann auch nicht mehr einem fluktuierenden, sondern einem arretierenden, kristallisierenden Sehen entsprechen, wesentliche ästhetische Kategorien der Daseins- und Krisenbewältigung.

Neben Hartlaub und Roh möchte ich aber noch auf Alfred Neumeyer und seinen bedeutenden Aufsatz „Zur Raumpychologie der ‚Neuen Sachlichkeit‘“ von 1927/28 hinweisen. Er hielt fest, dass die unter dem Begriff subsumierten Künstler nicht aufgrund von Strukturverwandtschaften in ihrer Malerei, sondern primär aufgrund einer gemeinsamen oder verwandten Gesinnung, „d.h. ähnliche[r] Ausgangspunkte und verwandte[r] Zielsetzungen“ zu diskutieren seien. Doch hat Neumeyer auch die ästhetischen Prinzipien der neusachlichen Malerei und die aus ihnen resultierende Wirklichkeitsauffassung herauszuarbeiten versucht. Dazu zählt die wesentliche Beobachtung, dass zahlreiche Bilder der Neuen Sachlichkeit eine identische Sehschärfe von Vorder- und Hintergrund, Nah- und Fernsicht bieten. Neumeyer spricht von der Tendenz, „Fernbild und Nahbild durcheinander zu würfeln“, und vom neusachlichen Bild als „Konstruktion aus verschiedenen Sehdistanzen“.

Damit verstoßen die Werke gegen das natürliche Sehen und zwingen den Betrachter zu einem bewussten Sehekt, der jedes Detail des Bildes in seiner minutiösen Wiedergabe zu erfassen versucht und der bei der Feststellung eines Überschusses von Sehphänomenen in seiner Wirklichkeitsfeststellung irritiert wird. „Mit einer solchen außerwirklichen, traumnahen Sehform des umgekehrten Opernglases arbeitet die neue Sachlichkeit gleichermaßen wie mit dem mikroskopischen Nahbild. Das besondere Kennzeichen des Fern-Bildes im Sinne des umgekehrten Opernglases ist die verhältnismäßig gleichbleibende Schärfe des Gegenstandes trotz übermäßiger Tieferstreckung. Das besondere Kennzeichen des mikroskopischen Nah-Bildes im Sinne der neuesten Malerei ist die Aufnahme des Einzelteiles aus nächster Distanz unter Beibehaltung einer normalen Augendistanz für das Bildganze oder andere Bildteile.“

Der Effekt für die immer wieder betonte forcierte Gegenständlichkeit der Darstellungen ist irritierend, denn die Wirklichkeit wird nach Neumeyer gerade dadurch „entwirklicht und persifliert“. Und auch Neumeyer verortet dieses Phänomen in dem Verlust eines Weltbildes oder einer Wirklichkeitsauffassung: „Wenn heute dem einzelnen Gegenstand, dem ein ähnlicher Drang wie im Zeitalter um 1800–1830 sich entgegensehnt, seine Beziehungspunkte im Raume nicht gefunden werden können oder wenn sie bewußt gestört werden, so hat offenbar der Glaube an die Realität dieser gegenständlichen Welt selbst eine Erschütterung erfahren.“

Prof. Dr. Olaf Peters, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
*Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus.
 Zur Wirklichkeitsauffassung der Malerei in der Weimarer Republik*

Die paradoxe Situation ist eingetreten, daß die Malerei einem Gegenstandskult sich hingibt, ohne eine Wirklichkeit, ein Bewußtsein von Wirklichkeit zu besitzen.“

Eine grundsätzliche Nähe zur Epoche der Romantik wird hier konstatiert und mit den schönen Worten des „Drangs, sich dem einzelnen Gegenstand entgegenzusehen“ festgehalten. Die Gründe für den damaligen Wirklichkeitsverlust werden mitunter gleichermaßen in der Revolutionierung des naturwissenschaftlichen Weltbildes, dem rapiden Fortschritt der Zivilisation sowie einem umfassenden Wertrelativismus und der Erfahrung des Weltkriegs ausgemacht. Das Paradox neusachlicher Wirklichkeitserfassung liegt oftmals darin begründet, diese Erfahrung anschaulich kompensieren zu wollen und doch wieder in die Verbildlichung einer ungesicherten Realität und existenzieller Unsicherheit einzumünden. Man sehnt sich nach den Dingen und wird ihrer nicht mehr habhaft oder ihnen nicht mehr vertraut. Unsentimentale, reportagehaft-berichtende Zeitgenossenschaft und kühle Präzisionsästhetik, antipsychologisch-entindividualisierender Beobachtungsstil und antiexpressiv-konstruktivistische Bildtekonik sind Spezifika neusachlicher Malerei, die ihre Modernität ausmachen. Zugleich unterlaufen diese Verfahren immer wieder das ausgemachte Ziel.

Georg Schrimpf könnte hier als wichtiges Beispiel fungieren. Neumeyer sagt über ihn: „so sind etwa in Schrimpfs Gemälden die Einzelteile in mikroskopischer Nabsicht aufgenommen, um dann zusammengebaut in normaler Augendistanz dargeboten zu werden. Der Eindruck auf den Beschauer bleibt verwirrend, weil eine in dem Bilde selbst nicht zu begründende Überdeutlichkeit das Resultat ist.“ Und Roh hatte zuvor eine „Fremdheit“ in den Bildern konstatiert und festgestellt: „Schrimpf wälzt übergroße Leiber in die Kleinwelt des Grases, das dann an einigen Stellen in vielen Einzelspitzen gegen die Macht des Blockes stehen soll. Auch genießt man, die gewaltige Nahform vor winzige Einzelheiten der Ferne zu postieren.“

Bislang sollte deutlich geworden sein, dass so exemplarisch beschriebene Ästhetik und Wirklichkeitsauffassung der Neuen Sachlichkeit nicht von den politisch-sozialen Bedingungen der Epoche getrennt werden können und mit ihnen zusammengesehen wurden. Es handelt sich ferner um einen historisch tief erstreckenden und alle Lebensbereiche betreffenden Sachverhalt. Bislang sollte auch schon angedeutet werden – etwa mit dem Namen Henri Rousseau und der „großen Realistik“ Kandinskys –, dass es tiefer reichende künstlerische Voraussetzungen für die Neue Sachlichkeit gibt, die vielleicht gar nicht reflektiert wurden und von denen ich abschließend zumindest zwei kurz aufrufen will.

Da ist die Literatur um 1900, etwa in Form von Rainer Maria Rilke und seiner bereits 1930 von Walter Rehm herausgearbeiteten ‚Dinggesinnung‘, ‚Dingmystik‘. Bei dem schon eingangs zitierten Rehm heißt es abschließend über Rilke in dem Aufsatz *Wirklichkeitsdemut und Dingmystik*: „Das stellt ihn in die Richtung, die zum Expressionismus läuft, aber auch zum ‚magischen Realismus‘ mit seiner neuen sachlichen Haltung, mit seiner geisterfüllten beobachtenden Schärfe, die die Dinge gleichsam von innen, von hinten her sieht und sie in ihrer wirklich unheimlichen,

Prof. Dr. Olaf Peters, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus.
Zur Wirklichkeitsauffassung der Malerei in der Weimarer Republik

eben magisch-transparenten Beziehung zum Menschen zeigt, die die Be-ding-ung des Menschen in einer geradezu beklemmenden und darin doch zugleich sinnbildhaft sich ausweitenden Art verdeutlicht – man denke nur an das Werk Kafkas.“

Wichtig scheint mir hier der Aspekt des „gleichsam von innen, von hinten her sehen“ eines Dings. Neusachliche Bilder zeigen ja keine kubistische Simultanität, aber eine dinghafte Solidität, die mehr zeigt als normalerweise sichtbar wird. Dies liegt nicht einmal an der mitunter zu beobachtenden fotografischen Überpräzision; es liegt an einer Isolation und Aufladung des Objekts. Das verschwistert sie mit einem überraschenden Gegenüber.

Zu erwägen ist abschließend, ob nicht ein Strang vom Symbolismus über Primitivismus und Kubismus zur Neuen Sachlichkeit verläuft, der nicht nur die teilweise gebrochene und verschachtelte Bildräumlichkeit betrifft – wie im Falle von Beckmanns transzendental-sachlichen Werk um 1920 schon angedeutet – sondern auch die magisch aufgeladene, von Spuren des Gemacht-Seins getilgte fetischhafte Erscheinung sog. primitiver Idole beträfe. Carl Einstein, der 1915 sein berühmtes Buch *Negerplastik* veröffentlicht hatte, war zugleich einer der ersten entschiedenen Verteidiger der linken, veristischen Neuen Sachlichkeit und schrieb schon 1920 über Dix, Grosz und Schlichter. Hier gibt es keinen direkten Bezug und Einstein brachte die beiden Dinge auch nicht miteinander in Verbindung. Einmal ging es ihm um Formanalyse und das andere Mal ging es ihm um Politik und die Zerstörung eines bürgerlichen Kunstbegriffs. Aber begründet sich die harte Dingpräzision der Neuen Sachlichkeit nur über den Rückgang auf den Realismus und eine klassizistische Faktur in der Nachfolge Ingres sowie über die Parallelerscheinung des industriellen Designs und die makellose Warenwelt? Und ist nicht die „Zeitlosigkeit“ der magisch-realistischen Bildwelt – die Hartlaub und Roh so stark betonten – eine Vergleichsmöglichkeit?

Ich will deshalb abschließend Max Beckmanns formales Interesse an spätmittelalterlicher Kunst und Kubismus, an außereuropäischer Kunst und seine Vorstellung vom Bild als geheimem Kraftzentrum aufgreifen. Beckmann entwickelte das in den 1920er-Jahren und alle drei zuvor genannten Autoren Hartlaub, Roh und Neumeyer erkannten in Beckmann einen, wenn nicht den führenden neusachlichen Maler – auch das scheint mir weitestgehend vergessen oder ignoriert.

Carl Einstein hielt mit Blick auf die religiöse Funktion und die kubische Raumanschauung in der afrikanischen Plastik u.a. fest – und hier könnte man zahlreiche Belege aus Beckmanns Überlegungen parallel führen, dass sie „plastisches Sehen“ repräsentiere, dass das Kunstwerk als „mythische Realität“ angesehen werde, dass die „zeitliche Funktion ausgeschaltet“ sei, dass das „was Bewegungsakt ist, (...) zur Unbedingtheit fixiert werden“ müsse, dass das Kunstwerk ein „bedingungsloses, geschlossenes Selbständiges“ zu sein habe und zugleich „diskontinuierlich“ als Einheit organisiert sei und eine „tektonisierte Intensität“ darstelle.

Prof. Dr. Olaf Peters, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus.
Zur Wirklichkeitsauffassung der Malerei in der Weimarer Republik

Einstein schrieb über afrikanische Plastik und dachte zugleich an den Kubismus von Braque und Picasso; Beckmann trat er durchaus mit gemischten Gefühlen gegenüber. Gleichwohl verarbeitete Beckmann, was er von Picasso und Braque sah, und integrierte außereuropäische Kunst in seine Bildwelt. Die raumhaltige formale Spannung und die zeitliche Dimension seiner Gemälde resultiert auch entscheidend von dieser Beschäftigung und trifft sich mit prinzipiellen Anliegen der Neuen Sachlichkeit und des Magischen Realismus.

Alfred Neumeyer beschrieb das allgemein in wörtlicher Nähe zu Einstein: „Der Drang nach Isolation, dem Wusch nach dichtester Einkreisung des Gegenstandes entspringend, sucht auch das Moment des Zeitlichen auszuschalten.“ Und den von Roh benutzten Begriff der Magie zustimmend aber weitergehend klärend setzt er hinzu, dass „Magie () ja notwendig eine wirkende Qualität“ sei. Genau um diese fast apotropäische Wirkung als „Stärkungsmittel“ gegen die Moderne ging es Beckmann mit seiner Kunst.

Die für Rilke konstatierte Dingmystik hat sich bei Beckmann in eine forcierte Dingsymbolik gewandelt, die Friedhelm Fischer in seiner wichtigen Beckmann-Monographie schon früh, 1972 beschrieben hat. Besonders wichtige Gegenstände im Bild können danach zu „Energiezentren“ werden. Für ein Stilleben aus dem Jahre 1930 spricht der Autor explizit von einem „magischen Dingverständnis“, vom „Eigenleben der Dinge“ und von einer „magischen Aktivität“ der „mythische Gestalt“ annehmenden Dingsymbole, die sich mit der „malerischen Erscheinung“ des Gegenstandes kurzschließen. Auch wenn man den weltanschaulichen Interpretationen Fischers skeptisch begegnen kann, so beschreibt er die Malerei Beckmanns in ihrer wirkmächtigen Kraft angemessen.

Hier werden keine identischen Lösungen behauptet, wohl aber ein gemeinsamer Problemhorizont, der eine gegenständliche Malerei vor dem Hintergrund der Abstraktion und angesichts einer mehrfach problematisch gewordenen Wirklichkeitsauffassung betrifft. In der Malerei löst sich die behauptete und errichtete Bildordnung immer wieder auf, bildet sich neu, zerfällt und erstarrt, dissoziiert und kristallisiert sich. Franz Roh traf deshalb nur die halbe Wahrheit der Malerei, wenn er sagte: „Man hebt andächtig einen Kristall empor ans Licht und staunt, daß er nicht ‚schmilzt‘, sich nicht zu verwandeln braucht, sondern ihm eine kleine Bleibe in der Ewigkeit beschieden ist.“ Die forcierte Wirklichkeitsaneignung und ihre bildliche Fixation machen die krisenhaft empfundene Fluktuation einer sich radikal wandelnden Moderne nur umso schmerzhafter bewusst. Aber sie stellen sich ihr, antworten darauf und weichen nicht aus.