

Siegfried Gohr

Max
Beckmann

Motive

Einladung zur
Werkbetrachtung

WIENAND

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Einleitung | 7 |
| Der Lärm der Stadt und der Sound der Weimarer Republik | 12 |
| <i>Selbstbildnis im Smoking</i> | 50 |
| Bild und Spiegel | 66 |
| Wörter, Bücher, Leserinnen | 102 |
| <i>Selbstbildnis mit Horn</i> | 136 |
| Skulpturales – gemalt | 147 |
| Blumen und Pflanzen | 173 |
| <i>Selbstbildnis in blauer Jacke</i> | 201 |
| Literaturverweise | 210 |
| Verzeichnis der Bilder | 213 |
| Dank | 223 |

Der Lärm der Stadt und der Sound der Weimarer Republik

Instrument und Klang

Gemäß den Erinnerungen von Quappi Beckmann hatte ihr Ehemann Max eine genaue Vorstellung von der Eigenart und Wirkung einzelner Instrumente.⁸ Ebenso berichtete Frederick Zimmermann in einem Vortrag 1962 von Beckmanns Musikalität.⁹ Zimmermann war Kontrabassist im New York Philharmonic Orchestra und mit den Beckmanns befreundet. Er bemerkte, dass der Künstler das vollständige Sinfonieorchester, verteilt auf viele Werke und Grafiken, einsetzte. Dabei wurden die Klänge des klassischen Konzerts noch erweitert durch volkstümliche und Jazzinstrumente. Allerdings geschah dies nicht gleichzeitig. Denn in den Werken der Zwanzigerjahre sind es vor allem Nichtinstrumente wie Tuten, Tröten, Hörner oder Pritschen, mit denen eher Laute und Geräusche als Musik erzeugt werden. Das könnte erklären, dass sie in denjenigen Werken Beckmanns auftauchen, die Karneval, Grotteske, Varieté oder Zirkus

als Motiv bearbeiten. Einmal sieht man ein Cello; es wird von der am Boden liegenden Frau im Traum in grotesker Weise umarmt. Die »Instrumente« der Jahre 1920/21 sind geeignet, unangenehme Töne, Lärm oder Signale hervorzubringen. Erst im *Selbstbildnis mit Horn* (Abb. 95) von 1938 wird ein Blasinstrument tatsächlich einen Klang hervorbringen, der den Raum lange erfüllt. Beckmann widmete während der Zwanzigerjahre auch dem Grammophon seine Aufmerksamkeit, die weit darüber hinausging, es als Inventar der bürgerlichen Wohnung vorzuzeigen.

Als Beckmann nach seinem körperlich-seelischen Zusammenbruch im Ersten Weltkrieg nach Frankfurt zog, stellte er sich der Herausforderung, sein Schaffen neu zu durchdenken und stilistisch völlig neu zu erarbeiten. 1917 entstanden die ersten überraschenden neuen Gemälde und Grafiken, darunter als ein Solitär ein Porträt des Komponisten Max Reger (Abb. 1), der 1916 verstorben war. Es handelt sich wohl um die Auftragsarbeit für einen Verehrer der Musik Regers, eine Größe in damaligen Konzert- und Komponistenkreisen.



1

Seine spätromantische Musik, bereichert durch eine Rückbesinnung auf Johann Sebastian Bach, stieß in Bereiche von Konstruktion und Klang vor, die an der Grenze des tonalen Notensystems lagen. Regers Position zwischen Tradition und Moderne mag Beckmann unabhängig von dem Porträtauftrag interessiert haben. Er ist dem Musiker nicht persönlich begegnet, deshalb ist es möglich, dass er das Bildnis nach einer Fotografie gemalt hat.

Schon im darauffolgenden Jahr widmete Beckmann sich ganz anders gearteter Musik. Es ist kaum vorstellbar, dass aus dem Grammophon, das in seinem ersten neuen Hauptwerk *Die Nacht* (Abb. 2) von 1918/19 zu sehen ist, Töne eines Spätromantikers und Bach-Nachfolgers gedungen sind. Der jaulende Hund links neben dem Grammophon fügt dem Lärm der Szene noch seine kreatürliche Klage hinzu. Da in der dargestellten Wohnung ein brutaler Überfall stattfindet, sind die Gegenstände in völlige Unordnung geraten. Am Boden liegen ein Messer und eine umgestürzte Kerze, die weiße Tischdecke ist verrutscht, ein weiterer grauer Stoff liegt achtlos am Boden. Nicht nur den Menschen wird Gewalt angetan,



2



15

vielleicht zum Aufbruch mahnend zu einem Bad im Meer. Das Gefäß in seiner Rechten kann als Weinflasche gedeutet werden; es war gemäß einer Röntgenaufnahme des Bilds in einem früheren Bearbeitungsstadium eine Schildkröte. Um sich dem mythologischen Kern des Gemäldes interpretierend anzunähern, wurden die Männer rechts und links mit dem Apollinischen und dem Dionysischen assoziiert. Sind die Figuren der Mitte als ihre Pendants zu verstehen – der Linke dem Dionysischen zugehörig und der rechte Flötenspieler dem Apollo verwandt? Auch wenn diese engere mythologische Deutung nicht in Betracht gezogen wird, bleiben die Gegensätze zwischen rechter und linker Bildhälfte unübersehbar. Im jetzigen Zusammenhang sind die Verbindungen zu Beckmanns erstem Erfolgsbild von 1905 *Junge Männer am Meer* oder zu seinem letzten Triptychon *Argonauten* (Abb. 23) aus seinem Todesjahr 1950 nicht zu behandeln, sondern es gilt auf eine immer wiederkehrende Vorstellung der Idealfigur des Jünglings hinzuweisen, hier mit einem der ältesten Musikinstrumente überhaupt, der Flöte. Nach vielfachen Wandlungen gelangte sie in das Orchester der neueren Geschichte, aber die Verbindung zur Antike, zur Hirtenmusik, zu ländlichen Vergnügungen blieb lange bestehen. 1940 malte Beckmann eine Damenkapelle, bei der rechts unten eine in sich ruhende Flötenspielerin zu sehen ist, eine Vorstufe jener weiblichen Figur auf dem linken Flügel des *Karneval-Triptychons* (Abb. 13), die einen Schwertträger zu zähmen scheint. Andere Beispiele des Flötenmotivs finden sich in Werken mit antiker Ikonografie; gleich zweimal im Mittelteil des Triptychons *Blinde Kuh* (Abb. 16) von 1944/45, in *Pompeji-Clowns* (Abb. 19) von 1950 und im rechten Flügel des *Argonauten-Triptychons* (Abb. 23). Es ist allerdings zu bemerken, dass Beckmann die schlanken Blasinstrumente meistens nicht akribisch nachgebildet hat, sondern Flöte, Oboe oder Klarinette miteinander vermischt. Das Gleiche gilt für die Blechblasinstrumente, die manchmal wie neue Erfindungen aussehen – irgendwo zwischen Trompete und Horn oder Karnevalstuten. Aber in den aufgeführten Beispielen für »Flöten« bleibt als gemeinsamer Nenner der Bezug auf Antikes.

Aufs Deutlichste fällt die Verbindung von Gegenwart und Antike im siebten Triptychon *Blinde Kuh* (Abb. 16) von 1944/45 auf. In seinem Tagebuch nennt der Maler das Triptychon sowohl »Konzert« als auch »Café«, »Cabaret« oder »Ochsenfest«, bevor der endgültige Titel gefunden ist. Auf den Tafeln sind Szenen zu sehen, die aus einem Café oder Cabaret



28

seiner deutschen Vorgänger ganz befreit. Es geht tatsächlich um die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft, obwohl er eigentlich immer allein erscheint. Der Maler platziert sich nicht wie Courbet in der Öffentlichkeit oder in der Gesellschaft, sondern das Bildnis selbst wendet sich an die Öffentlichkeit; es gehört einem Typus von Selbstporträt an, den man als offizielles oder öffentliches Selbstbildnis bezeichnen kann. Eine Generation vor Beckmann hat sich Hans Böcklin 1893 (Abb. 26) in einem solch offiziellen Selbstbildnis verewigt. Die hergebrachten Utensilien wie Staffelei, Pinsel und Palette wirken in dem Arrangement wie Zitate des Künstlerberufs. Tatsächlich steht ein höchst eleganter und für die Arbeit des Malers wenig zweckmäßig gekleideter Herr als Kniestück im Bildraum. Er ist in genauer Beobachtung eines für uns Betrachter unsichtbaren Gegenstands gefangen, wobei er sich selbst intensiv in den Blick nimmt; denn das Gemälde entstand nach einem Schlaganfall und dokumentiert in direkter Weise die Wiederkehr des Malers auf die Bühne des Kunstlebens. Dem entspricht, dass es als Auftragswerk des Baseler Kunstmuseums entstanden ist, wo es sich heute noch in der Schausammlung befindet. Obwohl natürlich das realistische Prunken der Malerei bei Böcklin Beckmanns Sache nicht war, sind den beiden Werken die Proportion des Bildformats, der offizielle Charakter, die Betonung der plastischen Kopfformen und der enge Bildausschnitt bis zum Knie der Figur gemeinsam. Dass Beckmann Böcklin, wenn auch distanziert, wahrgenommen hat, also in gewisser Weise diesem Maler eine Bedeutung zumessen konnte, beweist die Überlieferung, dass er sein Hauptwerk von 1926, *Die Barke*, ursprünglich in ironischer Anspielung auf Böcklins Bild *Spiel der Wellen* nennen wollte.²³ Um die Zeit der Konzeption des Selbstbildnisses war Böcklin für Beckmann also durchaus präsent. Näher an der Selbstinszenierung von 1927 befinden sich allerdings die entsprechenden Werke eines Zeitgenossen von Böcklin aus der Gründerzeit, nämlich Hans von Marées. Dieser lebte wie auch andere Künstler dieser Epoche, so der Bildhauer Adolf von Hildebrand oder der Maler Anselm Feuerbach, die meiste Zeit in Italien. Im Jahr 1907 wurden in San Francesco in Florenz einige Selbstbildnisse von Hans von Marées (Abb. 27 und 29) entdeckt, die dieser lange Jahre vorher bei seinem Umzug nach Rom einfach zurückgelassen hatte. Ob er sie nicht mehr schätzte, ob er ihren experimentellen Charakter nicht mehr billigte, lässt sich aus Quellen nicht belegen. Für die Selbstinterpretation des



das Schicksalsjahr Europas mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, dann ist die Beschwörung Voltaires als eines freien Geists am Beginn des modernen Europas als Widerstand gegen die herrschenden Verhältnisse und die Bedrohung sehr gut nachzuvollziehen. Gleichzeitig ruft die Nennung Voltaires das Leben dieses Großen zwischen Deutschland und Frankreich in Erinnerung. Beckmann hatte früher erleben können, dass in seinem Bekannten- und Freundeskreis Bemühungen um eine Verständigung zwischen Frankreich und Deutschland im Gange waren. Er hatte bereits André Gide in dem Porträt der Madame Pomaret zitiert, also einen Dichter und Intellektuellen, der schon in den Zwanzigerjahren als ein »europäischer Franzose« wahrgenommen wurde. Gide hatte ein enges Verhältnis zum deutschen Geistesleben, was er auch nach 1945 nicht preisgab, und wurde insofern ein später Nachfahre von Voltaire.⁵²

Während der Monate von Oktober 1938 bis Juni 1939 wohnte Beckmann in einer möblierten Wohnung in Paris im XVI. Arrondissement. Es häufen sich vor allem in den Werken von 1939 französische Namen und Begriffe; aber auch später, zurück in Amsterdam, als der Künstler wegen der Kriegsgefahr die Pariser Pläne aufgegeben hatte, erinnert



er sich an die französischen Eindrücke. Als er das Triptychon *Akrobaten* (Abb. 85) 1939 beendete, bildete der Cirque Médrano eine maßgebliche Inspirationsquelle. Auf dem linken und dem mittleren Teil des Triptychons tauchen Buchstaben auf, die sich auf den Zirkus beziehen. In Paris sah Beckmann diesen Zirkus, der schon viele andere Künstler inspiriert hatte, darunter Picasso und Fernand Léger. Es wird kaum gelingen, Beckmanns Szenen direkt auf die Vorstellungen im Zirkus zu beziehen, aber die starken Erlebnisse dort beweisen die sehr deutlichen Hinweise auf Paris, das als Wort auf einem weißen Papier am unteren Rand des Mittelteils auftaucht. »Eskimo«-Eis, »Heidsieck«-Champagner und die Kappe der Verkäuferin auf dem rechten Flügel mit dem Namen »MEDRANO« rufen die Genüsse auf, die den Zirkusbesuch angenehm begleiteten.

Die vielen Anspielungen auf die französische Hauptstadt 1939 beweisen, wie intensiv Beckmann sich vorgestellt hatte, nach Paris auszuwandern. Immer wieder tauchen Zeitungsnamen auf oder werden typisch französische Getränke erwähnt. Das biografische Element speist die Wortfetzen. Das »Triptych III«, wie Beckmann die *Akrobaten* (Abb. 85) meistens nannte, zeigt Schrift, die sich so ausdrücklich auf Paris bezieht, dass nicht nur die implizierte Ortsangabe wichtig scheint, sondern auch der Traum von Paris, der Zirkus als Symbol für eine Gegenwelt zur historischen Situation, die auf dem rechten Flügel unter der Maskerade des Kriegsgotts Mars in die Scheinwelt des Zirkus eindringt. Aber das Leben der Artisten und Akrobaten wird nicht in voller Aktion gezeigt, sondern als Blick hinter oder vor die Kulissen. Beckmanns Szenen sind aus der Utopie, die Zirkus bedeuten kann, herausgefallen. Insofern steht sein Werk am Ende der Inspiration, die vom Cirque Médrano ausgegangen ist. Im Gegensatz zu Akrobatenszenen anderer Maler agieren Beckmanns Figuren nicht miteinander, sondern stehen isoliert oder fremd nebeneinander wie im Mittelteil. Nach links abgewendet steht eine Figur mit einer Kugel oder einem Ball in den Armen, ins Weite blickend mit einem Grinsen im Gesicht; rechts dane-

dies schon seit dem 17. Jahrhundert vorkam, taucht ein lesbarer Wortfetzen erst wieder 1919 in dem Gemälde *Frauenbad* (Abb. 71) auf. Während des Jahrzehnts, in dem der Erste Weltkrieg tobte, geriet der Künstler Beckmann in seelische, körperliche und ästhetische Krisen. Erst nach seiner Ansiedlung in Frankfurt 1915 löste er sich gedanklich und schließlich auch künstlerisch von seinem Vorkriegsstil – einer Mischung aus Impressionismus, Historienbild und einem eleganten Realismus, vor allem in den zahlreichen Porträts. Als er das *Frauenbad* (Abb. 71) malte, hatte sich sein neuer Stil verfestigt, und auch seine Produktivität nahm zu, nachdem seit 1915 zunächst eine stockende Werkphase zu überwinden war. Eine Auseinandersetzung mit den Experimenten der Kubisten, mit dem Werk des Zöllners Henri Rousseau und mit spätmittelalterlicher Malerei hatte Beckmann zu einer unverwechselbaren Synthese gebracht. Gegenüber seinem Verleger Reinhard Piper äußerte er: »Das Bild soll wirken wie ein gotisches Glasfenster.«³⁸ Das Motiv stammte aus Beckmanns Eindrücken als Krankenpfleger während des Ersten Weltkriegs in Belgien. Am rechten Bildrand hält eine Frau im Badeanzug einen kleinen Jungen auf dem Schoß, der böse und schlecht gelaunt greint. Er trägt auf dem Kopf eine Papiermütze, die aus einer



71

Zeitungsseite gefaltet ist. Man liest die Buchstaben »VORW(ÄRTS)«, also den Titel der sozialdemokratischen Tageszeitung – tatsächlich geht es aber in dieser Badeszene nirgendwo in eine bestimmte Richtung, von »vorwärts« ganz zu schweigen.

Beckmann zeigt an einer beiläufigen, fast versteckten Stelle, dass er die politische und gesellschaftliche Situation der Nachkriegszeit genau verfolgt. Das hatte er auch mit anderen Werken dieser Jahre bewiesen, nämlich mit *Die Nacht* (Abb. 2) von 1918/19, der Szene eines brutalen Überfalls, und mit *Martyrium* (Abb. 72), einer Lithografie von 1919, die den Mord an Rosa Luxemburg im Berliner Hotel Eden zeigt. Allerdings



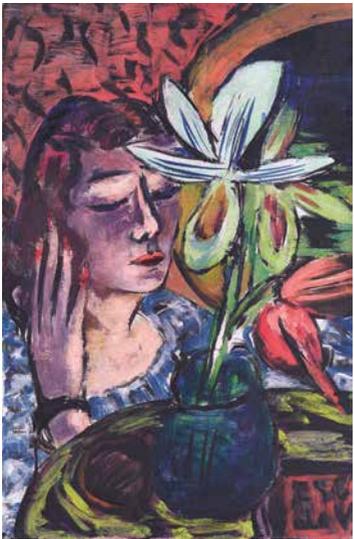
Detail aus Abb. 71

wählte Beckmann eine andere Methode als Otto Dix oder George Grosz in ihren gleichzeitigen oder früheren gesellschaftskritischen Werken. Die Gegenstandszer splitterung der Kubisten und die Collagetechnik wurden von beiden Künstlern so gedeutet, als brächte der gewaltsame Zustand Deutschlands zwischen Krieg und Revolution ihre Kompositionen förmlich zur Explosion. Wenn Schrift in ihren Werken auftaucht, dann sehr viel lesbarer und direkter in ihrer Bedeutung, manchmal mit ironischem Unterton.

Währenddessen erscheinen Wörter bei Beckmann meistens als Fragmente, die der Betrachter erst noch zu ergänzen hat. Dies ist auch

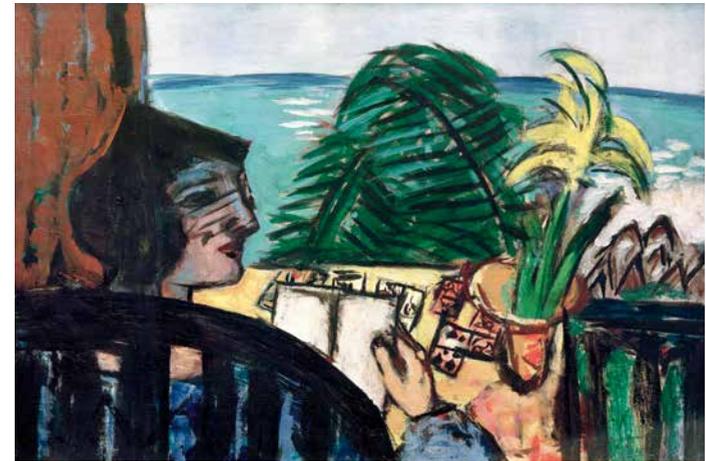
Blumen und Erotik

Diese Verheißung wird häufig gespeist aus der Erinnerung an glückliche Jahre, etwa in dem besonders strahlenden *Mädchen in Blau mit gelben Blumen am grünen Meer* von 1941. Schönheit und Erotik diktiert andere Motive: *Frau bei der Toilette mit roten und weißen Lilien* von 1938, *Frau lesend am Meer* (1939), *Frau mit Blumen* (Abb. 126) und besonders exzessiv *Frau mit Orchideen* (Abb. 124), beide von 1940. Wie schon in dem nur von blühenden Pflanzen durchquerten Gemälde *Im Treibhaus* von 1934 wird die erotische Ausstrahlung von Blumen, beispielsweise von Orchideen, beschworen. Lilien, Rosen, Strelitzien, Tulpen, Iris werden in einen ähnlichen Bedeutungszusammenhang gebracht. 1940 malte Beckmann eine Frau mit geschlossenen Augen, die von einer prachtvollen Orchidee, welche vor ihr auf einem Tisch steht, beleuchtet und in Trance versetzt wird. Die riesige Blüte wirkt wie ein Lebewesen, das sich ihr nähert. Dieses intime kleine Gemälde gehörte zuerst Bekannten von Beckmann, was die freizügige Verschmelzung von Frau und Orchidee, von Weiblichkeit und Verführung im Bild erlaubte. Als Gegenbeispiel kann das schon genannte Mädchenbildnis von 1941 gelten, wo die Gleichung von Frau und Blume kühl und dekorativ durchgeführt wurde. Selbstbewusst umfasst die Frau den Blumentopf,



124

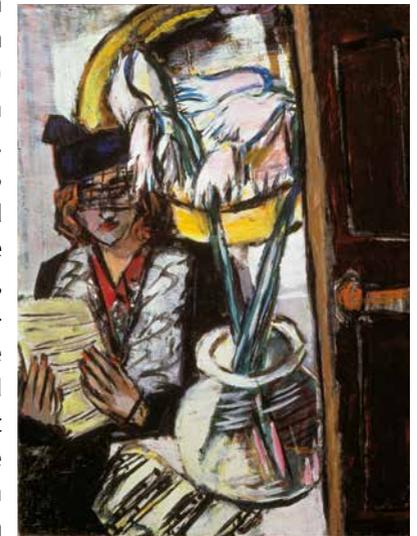
der vor ihr auf einem Postament steht, hinterfangen vom Meer und beschienen von hellem südlichen Licht. Die Blume dient der Steigerung der Schönheit, sie zeichnet eine antikisch-skulpturale Person aus, die sowohl eine Gärtnerin als auch Flora verkörpern könnte. Manche Beispiele im Werk von Beckmann lassen sich wie bei Kaulbach auf die lange Tradition der Darstellung schöner Frauen, oft namentlich bekannter, als Flora beziehen. Tizian malte um 1515 eine weibliche Schönheit als Flora, ein Gemälde, das seit Langem im Kunsthistorischen Museum in Wien gezeigt wird. Es wurde schon im 16. Jahrhundert durch Stiche verbreitet, wodurch viele Künstler



125

Anregung fanden, darunter auch Rembrandt, der seine Frau Saskia 1634 als Flora porträtierte.

Aber Beckmann hat auch eine Reihe von Blumenbildern geschaffen, bei denen abwesende Damen auf verschiedene Weise ins Bild hineingespiegelt oder imaginiert werden. Utopisch, sehnsuchtsvoll, erinnernd, stellvertretend, erwartend – die Arten von Abwesenheit sind vielfältig. Deshalb evozieren elegante Handschuhe, Notenblätter und Instrumente wohl manchmal Quappi oder einen vergleichbaren Frauentypus wie in dem Gemälde *Frau mit Blumen* (Abb. 126) von 1940, auf dem die Kleidung der im *Bildnis Quappi mit weißem Pelz* (Abb. 122) von 1937 sehr ähnlich ist. Übergroß ragen die Blumen am vorderen Bildrand aus der Glaskugel; sie sind zu der Dame gewendet, die ein Notenblatt studiert, ein weiteres liegt auf dem Tisch. In zeitlicher Nähe entstand die aufgeladene Begegnung von ekstatischer Frau und Orchidee. Die Version mit den Noten wirkt dagegen wie eine Momentaufnahme, wie das letzte Sich-Vergewissern vor dem Verlassen der Wohnung durch die schon



126