

Dietrich Schubert

Max Beckmann

vom Vietzker-Strand zur *Departure*

*Die Kristallisation seiner Werturteile und
seine bildnerische Praxis 1904–1936*

MICHAEL IMHOF VERLAG

Impressum

© 2021
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0, Fax: 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.de, info@imhof-verlag.de

Reproduktion und Gestaltung
Anna Wess, Michael Imhof Verlag

Druck
Druckerei Rindt GmbH & Co. KG, Fulda

Umschlagabbildung
Max Beckmann, Selbstbildnis um 1907 (akg-images/MPortfolio/Electa)

Bildnachweis
Soweit nicht anders angegeben stammen die Abbildungen aus dem Archiv
des Autors bzw. des Michael Imhof Verlags mit Ausnahme von
Wien, Oberes Belvedere: S. 241
© Nolde Stiftung Seebüll: S. 97, 40, 41 (u.)
akg-images: S. 95, 121, 148, 159, 201, 219, 229 (li.), 255

Printed in EU
ISBN 978-3-7319-1142-5

Inhaltsverzeichnis

	Einleitung	7
I.	Die Jahre vor dem Krieg – die erste Ausstellung der Freien Secession April 1914	10
II.	Der große Krieg 1914–18	63
III.	Beckmanns <i>Bekenntnis</i>	91
IV.	Revolution November 1918/19	103
V.	Max Beckmann – ein Seiltänzer?	127
VI.	1923 Hildegard Melms, gen. Naila	137
VII.	„Neue Sachlichkeit“ – eine reaktionäre Tendenz?	155
VIII.	Selbst-Porträts, Briefe an Mathilde Kaulbach, gen. Quappi	169
IX.	Beckmanns Ausstellung in Mannheim 1928	181
X.	Faszination Meer	187
XI.	Geschlechter-Paare	197
XII.	Weibliche Akte / Modell und Maler	225
XIII.	Das böse Jahr 1933	245
XIV.	1933/34 Das Triptychon <i>Abfahrt</i>	253
	Epilog	267
	Verwendete Literatur	273

Einleitung



Max Beckmann, Selbstbildnis im linken Flügel der *Argonauten* (Ausschnitt), 1949/50, Museum of Modern Art New York

Aus drei Antrieben bzw Affekten schafft der empfindende und kreative Mensch Kunstwerke: 1. Er bannt das, was ihn verunsichert oder gar Angst bereitet. 2. Er eignet sich die erlebte Welt in Teilen an, die ihn betreffen, die er liebend erlebt : Motiv *Liebe*. 3. Er entreißt dem ständig Fliehenden, Vergänglichen des Daseins das Sujet : *Memoria*. Alle Kunst ist freilich Aneignung und Memorierung in einem und zwar gegen das Bewusstsein des Todes, wobei Nietzsche frug, ob wir aus dem Affekt des Mangels oder aus dem Gefühl des Überflusses heraus schaffen („Die Fröhliche Wissenschaft“). Im Übrigen unterschied Nietzsche zwischen drei Formen der Historie: der antiquarischen, der monumentalischen (Hagiographie ist Helden-Verehrung) und der *kritischen* Historie. Ich fühle mich der dritten verpflichtet.

Die Malerei ist eine Form der Stummheit, betonte der spanische Philosoph José Ortega y Gasset in seinem Velázquez-Buch von 1953: „Die Dichtung redet, die Malerei schweigt. Da aber die Malerei den Gegenstand selbst darstellt und nicht, wie es in der Dichtung geschieht, ihn sprachlich umschreibt, tritt der Kontrast zwischen dem, was gezeigt, und dem, was verschwiegen wird, stärker hervor als in jeder anderen Kunst.“

Was das Kunstwerk für den Menschen im Tiefsten bedeutet, hat Albert Camus 1942 in „Der Mythos von Sisyphos“ gültig charakterisiert: Man hätte unrecht, wenn man das Kunstwerk als eine Art Flucht vor dem Absurden verstehen wollte. „Es ist selbst ein absurdes Phänomen [...] Es bietet der Krankheit des Geistes keinen Ausweg. Es ist im Gegenteil ein Merkmal dieses Leidens, das ihn auf das ganze Denken eines Menschen zurückverweist.“

In dieser Abhandlung kommt es nicht darauf an, die Werke Beckmanns in ihrer Gesamtheit zu erfassen und vorzustellen. Dies wurde seit Jahren bereits von verschiedenen Autoren und in zahlreichen Ausstellungen geleistet, ja, das Schaffen Beckmanns scheint inzwischen ‚abgegrast‘. Was hier gesucht wird, ist eine Zusammenschau ausgewählter Werke, die im Kontext seiner Schlüssel-Texte entstanden, vice versa. Dabei gibt es einen Schwerpunkt mit dem großen Krieg 1914–18, weil durch dieses organisierte Menschenmorden ein Epochen-Einschnitt geschah, der die sozialen Gefüge, die Werte und die Künste stark veränderte und die Faschismus-Bewegungen vorbereitete, und weil durch Beckmanns Erlebnis der Kriegs-Folgen bei Ypern 1915 seine künstlerische Entwicklung entscheidend beeinflusst wur-



Abb. 1 | Max Beckmann in seinem Atelier, Weiblicher Akt (1908), Untergang der Titanic (1912), Große Sterbeszene (1906)

I. Die Jahre vor dem Krieg – die erste Ausstellung der Freien Secession im April 1914

*„Die Natur kommt uns entgegen,
Wirklichkeit verfolgt uns.
Nur an ihr entzündet sich geistige Kunst.“*
(W. Worringer 1921)

*„Das Schlagwort von der Abstraktion
hat die Kunstlehre heillos verwirrt.“*
(Carl Einstein, 1931, S. 72)

Auf den tragischen Künstler am Beginn der sog. Moderne, Vincent van Gogh, hat Beckmann immer geachtet oder an dessen Schicksal gedacht, selbst noch April 1949 im Tagebuch in Gedanken an den linken Flügel des Werkes *Argonauten/Maler und Modell*: „Vincent poor man“. Denn der Gottesfürchtige Van Gogh war einer, der sich leidenschaftlich für seine Malerei einsetzte, ja verbrannte, also authentisch ist und nicht nur ein Epigone. Und er wurde ein Wegbereiter des Expressionismus, nicht der abstrakten Kunst, nicht der gegenstandslosen Malerei, die durch Kandinsky und Kupka nach 1910 eingeleitet wurde. Und seine Kunst dachte Van Gogh bestimmt für die Menschen, das heißt als ein *l’art pour l’homme*, kein *l’art pour l’art*. Dementsprechend konnte der Philosoph Georg Simmel 1918 sagen, dass mit van Goghs Kunst sich „ein leidenschaftlich und weit über die Grenzen der Malerei hinausschwingendes Leben“ erfüllte und in der Malarbeit den „Kanal für sein Ausströmen“ fand, um das glühende, in „seiner Unmittelbarkeit fühlbare L e b e n“ auszudrücken.¹

Die Rolle Van Goghs charakterisierte seinerzeit der Schriftsteller Ernst Blass: „Was lag in der Luft? In der Luft lag vor allem van Gogh, Nietzsche, auch Freud, Wedekind. Gesucht wurde ein post- rationaler Dionysos. Van Gogh: das war der Ausdruck und das Erlebnis, dem Impressionismus und Naturalismus entgegengesetzt als flammende Konzentration, als Unmittelbarkeit, Subjektivität; als Exhibition und *Halluzination*. Das Wort Expressionismus wurde von anderen gebacken [...].“²

1 Georg Simmel, Der Konflikt der modernen Kultur (Vortrag), München/Leipzig 1918, wieder in: Das individuelle Gesetz, hg. von Michael Landmann, Suhrkamp 1968, S. 160.
2 Ernst Blass, Das alte Café des Westens, in: Expressionismus – Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, hg. von Paul Raabe, Olten 1965, S. 38.

manns Verlobte, die Künstlerin Minna Tube, hatte ihn gedrängt, das Werk jedenfalls öffentlich auszustellen.

An Caesar Kunwald schreibt Beckmann am 9. Juni 1906: „dann habe ich viel und gute *Portraits* gemalt, einen Bildhauer, einen Juristen meine Schwester, meine Mutter, meine Braut (nichts geworden). Sachen, die innerliche Ähnlichkeit mit Degas oder Munch haben und in der Art der Technik an Leibl erinnern können, die ich aber natürlich trotzdem für selbständig halte [...] Diese und eine große graue Studie von einem wilden *Meer* sind jetzt in d. Seession. Jetzt habe ich eine sehr große Kreuzigung angefangen. Ich will versuchen etwas ganz ganz starkes dramatisches zum Ausdruck zu bringen. Ich weiß nicht, ob Du Mathias Grünewald kennst [...]“

Bei Graf Kessler bedankt sich Beckmann am 12. Juni für die entscheidende Unterstützung in Weimar und Berlin. Der Graf notiert in seinem Tagebuch, das für die Kunstgeschichte eine wichtige Quelle darstellt, über Beckmanns Gemälde: „Das Interessanteste in der Ausstellung das Bild eines ganz jungen Künstlers, der zum ersten Mal ausstellt : Max Beckmann, Nackte Jungen am Strande, signorellisch und mit Qualitäten von Courbet und Cézanne, aber doch von starker Eigenheit im Rhythmus der Akzente und in der Tonalität, die eine bewundernswerte Einheit hat. Mich Beckmann vorgestellt und gratuliert.“⁹ Zugleich erhielt Beckmann das Stipendium des Bundes für *Florenz* mit einem Aufenthalt in der Villa Romana. Das Gemälde, auch gelegentlich als *Am Strand* betitelt, wurde vom Großherzoglichen Museum in Weimar für 6000 Mark angekauft.¹⁰

Das Thema *Badende* in der Natur lag seinerzeit in der europäischen Malerei in der Luft, freilich badende *weibliche Akte*. Etliche Maler versuchten sich an einer kompakten Komposition und der Lösung dieser Aufgabe, die Paul Cézanne in unvollendeten Formen vorgegeben hatte: André Derain, Pablo Picasso, Matisse, Weisgerber, Wilhelm Schocken, Ludwig von Hofmann und andere. Beckmann ging das Thema der Badenden nicht mit weiblichen Figuren, sondern mit männlichen an. Manifestiert sich hierin schon seine Egozentrik? Dieses wichtige Frühwerk der *Jungen Männer am Meer* hing – wie gesagt – 1906 in Weimar in der III. Ausstellung des Künstlerbundes,¹¹ während der es ohne Zweifel Edvard Munch sah, der Sommer 1906 in Weimar und Bad Kösen lebte und malte. Dass Beckmann nackte Männer in sechs Posen darstellte, dürfte Munch angeregt haben, im Jahr darauf, an der Ostsee bei Rostock, im Juni 1907 in *Warnemünde* auf großer Leinwand badende Männer am Strand zu malen (Helsinki, Abb. 4). In einem freien, koloristischen Malstil, das heißt ohne Liniengefüge, kommen ältere Männer als bei Beckmann dem Betrachter provokativ nahe, laufen ihm entgegen. Tragend für die Bildwirkung ist der Komplementär-Kontrast der Farben, den Van Gogh in Arles verwendet hatte, Gelborange gegen Blau, von Munch zwischen den Männerkörpern und dem Wasser ausgereizt, manche Konturen gab er mit dunklen Farbstrichen. Später fügte Munch in der gleichen Höhe der Leinwand (206 cm) zwei Seitenstücke mit einem alten Mann rechts und einem Jungen links hinzu, so dass schließlich ein dreiteiliges Werk entstand, ein „Bade-Triptychon“, wie Munch

- 8 Marianne Lyra-Wex, Der Deutsche Künstlerbund vor dem ersten Weltkrieg, in: Deutscher Künstlerbund 35. Jahresausstellung 1987 in Bremen, Berlin 1987, S. 186–191; Ewald Gäßler, Beckmann Studien zum Frühwerk, Göttingen 1974, S. 34–44, 312f.; Kat. Villa Romana Florenz – 30 Preisträger und Künstlergäste der letzten 30 Jahre, Esslingen 1988; Dieter Gleisberg in Kat. Max Klinger, Villa Stuck München 1996, S. 22f.
- 9 Harry Graf Kessler, Tagebuch-Eintrag vom 1. Juni 1906. Im April 1906 konnte Beckmann in der 11. Berliner Seession die Gemälde *Graues Meer* und *Kranke Kinder* ausstellen, die *Jungen Männer am Meer* hatte er dort 1905 umsonst angeboten (Briefe Bd. I. 1993, S. 403).
- 10 Der *Deutsche Künstlerbund* wurde am 11. Dezember 1903 in Weimar gegründet, Max Klinger war neben Max Liebermann und Harry Graf Kessler einer der Vizepräsidenten, s. Martina Wehlte-Hörschele, Der Deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst und Kulturpolitik des Wilhelminischen Kaiserreichs, Diss. Universität Heidelberg 1993, S. 156f. u. 202; Conny Dietrich in: Klingers Nietzsche, Weimar 2004, S. 30–31; Christiane Zeiller, Beckmann – die frühen Jahre, 2003, Kap. 4. Vgl. ferner *Ein Arkadien der Moderne – 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz*, Weimar 2006.
- 11 Wilhelm von Scholz in: Kunst u. Künstler 5, 1906/07, S. 79–83; Gerhard Schuster/Margot Pehle (Hg.), Harry Graf Kessler – Tagebuch eines Weltmannes, Marbach 1988, S. 196–199; Bernhard Köhler, Der Künstlerbund in Weimar, in: Das Leben, II. Heft 38, 1906, S. 822; D. E. Gordon, Modern Art Exhibitions 1900–1916, vol. II, 1974, S. 168; Martina Wehlte-Hörschele, Der Dt. Künstlerbund, 1993 (wie Anm. 10); Christian Lenz, Beckmann und die Alten Meister, München/Heidelberg 2000, S. 12.

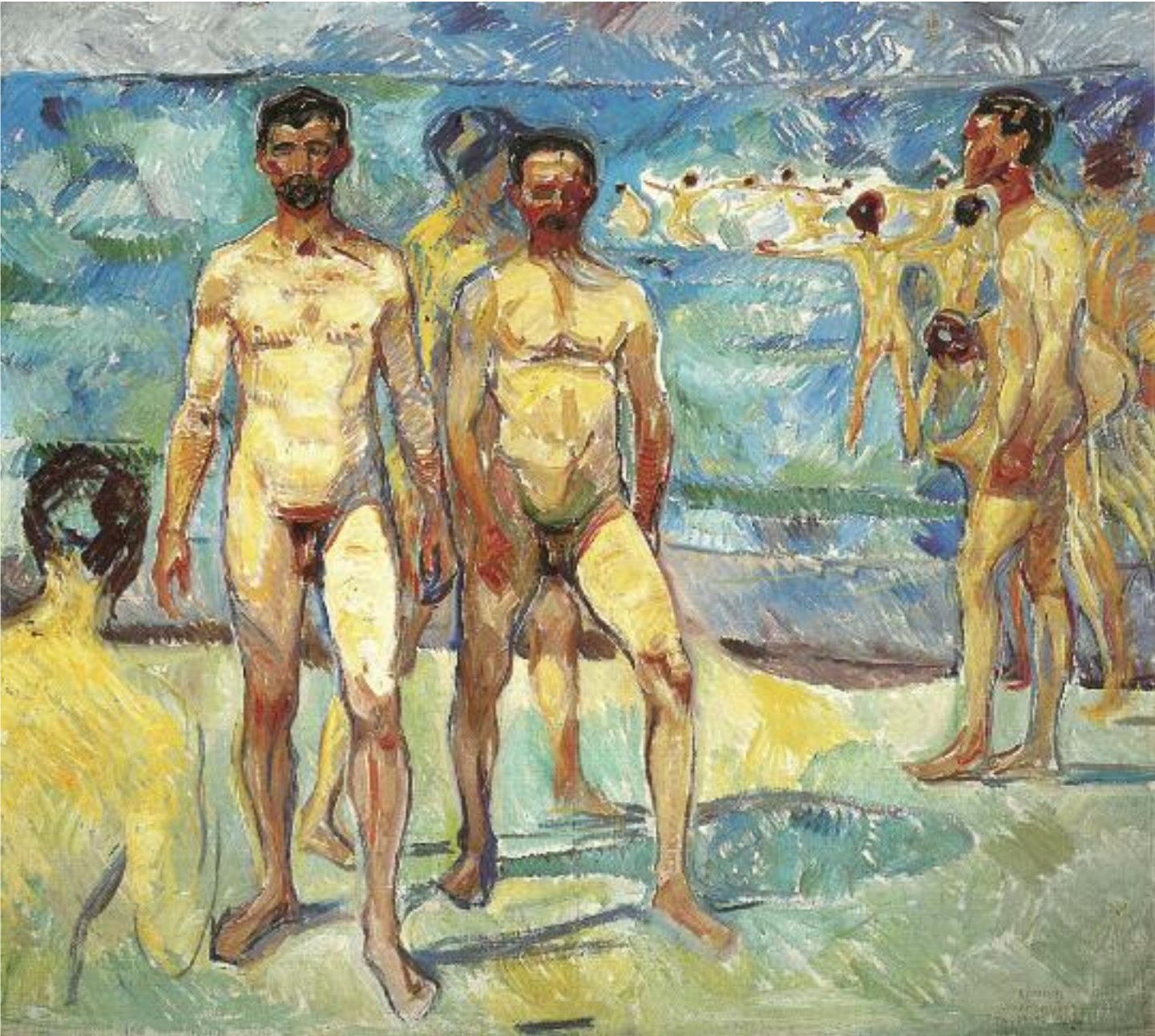


Abb. 4 | Edvard Munch, *Badende Männer am Strand*, 1907, Helsinki, Ateneum

- 12 Curt Glaser, Edvard Munch, 1917, 2. A. 1922, S. 125–127; Kat. Munch, Villa Stuck München 1987; Kat. Munch und Deutschland, München 1994/95, Nr. 63; Kat. Munch und Warnemünde, hg. von Arne Eggum, Oslo-Rostock 1999/2000, Nr. 53; Gerd Woll, Munch Complete paintings, London 2009, II. Nr. 766.

es taufte. Letztlich wurde es – trotz unsichtbarer sexueller Bezüge und fehlender Seelenzustände – zum Sinnbild der Lebensalter, zu „einem Triptychon des Lebens,“ wie seinerzeit bereits Curt Glaser schrieb.¹² Vergleicht man beider Maler Werke, so scheint das Gemälde des jüngeren Beckmann zwar gekonnt gemalt, jedoch in einem, an Munchs Akten gemessen, konservativen Figurenstil, wenn auch sinnlicher als bei Munches. Und sie stehen wie Akademie-Modelle im Vordergrund, während Munch eine unmittelbarere Vitalität erreicht. Eine zwingende Synthese aus Figuren mit Strand, Meer und Himmel ist bei Beckmann nicht fühlbar. Die sechs Jünglinge stehen wie Statuen im Vordergrund und überragen Strand, Meeresbrandung und den Himmel auf der Bildfläche. Aber offenbar war es Beckmanns Absicht, besonders im linken Teil



Abb. 22 | Max Beckmann, Doppelporträt Max und Minna, 1909, Halle, Kunstmuseum Moritzburg



Abb. 23 | Max Klinger, Der Philosoph, Opus 13, bis 1910, Privatbesitz Heidelberg (Photo Schubert)



Abb. 24 | Max Beckmann, Durchbrechende Sonne am Meer, Wangerooge 1909, verschollen

70 Vgl. Gretel Meisel-Hess, Die sexuelle Krise, Jena 1909 und die Schriften von Sigmund Freud. Karl Hauer (Wien) beklagte eine feministisch gerichtete Kultur: *Weib und Kultur*, in: Die Fackel, Nr. 213, 1906, S. 5–7. – Ob Beckmann oder Minna Tube zu der Zeit bereits Schopenhauers Pessimismus im Bewusstsein führten, ist ungewiss. Er las bereits seit Jahren in Schopenhauers „Parerga und Paralipomena“. Zum Mann/Frau-Thema bei Beckmann vgl. die Annäherung an das weite Feld von Christian Lenz, Mann und Frau im Werk von Max Beckmann, in: Städel-Jahrbuch, Bd. 3, 1971, S. 213–237; derselbe zu den Porträts von Minna Tube, in: Hefte des B.-Archivs 2, München 1998, S. 13; breiter und im Lichte von Helena Blavatsky (deren Texte Beckmann nach 1934 zu lesen begann) behandelt bei Thomas Noll, *Adam und Eva* im Werk von Max Beckmann, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 43, 2001, S. 262–302, zur Wirkung Schopenhauers s. die Anm. 66.

71 Rudolf Klein sprach u. a. die Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904, er publizierte auch über Arnold Böcklins Malerei.

72 Max Beckmann, Leben in Berlin Tagebuch 1908–1909, hg. und komm. von Hans Kinkel, 1966, 2. A. 1983, S. 32–33. Man muss einwenden, dass Liebermann sich an der sichtbaren Realität orientierte und keineswegs ein Gehirn-Künstler war.

lung: „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 Kristallinischen [...].“

Ferner ist zu sagen: Das Gemälde zeigt eine rembrandtsche *Licht-Regie*, die nur die wesentlichen Teile beleuchtet, die Köpfe und die Hände, und zwar im Kontrast zu den dunklen Kleidern vor einem neutralen Hintergrund, der den psychologischen Gehalt eher unterstreicht: das prekäre seelische Nebeneinander von *Frau und Mann*, die innerlich eine Einheit suchen, diese jedoch körperlich nur vorübergehend gewinnen können, da jeder für sich lebt und empfindet, obgleich beide Künstler waren – oder gerade deshalb? Ist es die psychologische Krise oder ist es die sexuelle Krise, in die die Geschlechter geraten? (Abb. 22).⁷⁰

Beckmann stellte das Doppelporträt im Oktober 1909 in Paris im *Salon d'Automne* aus. Aus seinen Briefen und Tagebuch-Notizen können wir ersehen, dass Beckmann immer den Kunstbetrieb beobachtete. Natürlich registrierte er auch Darstellungen von Themen, die er selbst malen wollte wie die *Kreuzigung* Christi bei Max Klinger, die Amazonenschlacht, biblische Stoffe wie *Judith* tötet Holofernes, *Bathscha* und David usw.

Am 24. Januar 1909 besuchten Beckmanns den Sozialisten Gustav Landauer in Hermsdorf, wo man auch mit dem Kunstautor Rudolf Klein diskutierte.⁷¹ Diesen fand Beckmann etwas naiv, aber „zurückhaltend und sprach kluge Sachen [...] Teilte sogar meine Meinung über Marées, sogar die gewissen Charakterähnlichkeiten mit Liebermann. Beide zu sehr *Gehirnkünstler*. Kein unmittelbares Verhältnis zum Leben.“⁷² In dem Kontext sprach man auch über das gerade in der Secession ausge-

seinem Grabe heraussah, habe ich gezeichnet – Ich habe eigentlich wenig *Angst* gehabt, ein seltsam fatalistisches Gefühl von Sicherheit umgab mich, so daß ich ruhig zeichnen konnte [...]“¹⁴⁷ – obgleich er *Giftgas*-Wolken bemerkte. Im gleichen Satz berichtet er nämlich dazu, dass nicht „allzu weit von mir Schwefelgranaten einschlugen und sich die giftig gelben und grünen Wolken langsam vorbeiwälzten.“

Als im Mai 1915 bei *Wervik* die britischen Granaten immer dichter am äußersten Verbandsplatz, wo sich Beckmann aufhielt, einschlugen, kam er in Lebensgefahr: „Inmitten dieser zerrissenen Menschenreste stand ich nun jeden Augenblick gewärtig, zu ihnen zu gehören,“ schrieb er am 4. Mai 1915 an Minna.¹⁴⁸ Und bald darauf: „In der Ferne die Höhenzüge von Ypern, und den ganzen Horizont entlang die schaurigen Granat- und Schrapnell-Explosionen.“¹⁴⁹

Ein Hauptwerk der graphischen Kunst Beckmanns verarbeitet diese Erlebnisse bei Ypern: *Die Granate*, datiert 1915, in 20 Exemplaren gedruckt (Abb. 49),¹⁵⁰ eine höchst expressive, die Zentralperspektive auflösende Komposition mit den getroffenen Opfern im Vordergrund, eine Graphik, die die Arbeiten Meidners einholte und künstlerisch überbot. Meidner schuf Visionen, bei Beckmann verschmolzen – wie in den Dichtungen Jean Pauls¹⁵¹ – Vision und erlebte Realität: „Kind seiner Zeit sein. Naturalismus gegen das eigene Ich. Sachlichkeit den inneren Gesichtern,“ definierte es der Künstler 1917 für den Graphik-Katalog bei Jsrael B. Neumann (Berlin). Die Meister-Radierung *Leichenhaus* (*Totenhaus*, *Verwick*) entstand 1915 in Brüssel und wurde verschieden betitelt. Sie zeigt von einem erhöhten Blickpunkt

Abb. 50 | Max Beckmann, „Totenhaus“, Radierung, Wervik 1915, Privatbesitz



147 Beckmann, Briefe im Kriege, Berlin 1916, 1955, S. 45 am 28.4.1915. – Der Franzose, der aus seinem Grab blickte, war wohl ein Engländer, denn jene kämpften nicht bei Ypern. Andreas Stolzenburg (nächste Anm. S. 28) hat zu Recht bemerkt, wie gefühllos bzw. emotionslos Beckmann sich verhielt und immer ans Zeichnen dachte. Siehe auch Kat. M. B. *Selbstbildnisse*, hg. von Döring/Lenz, 2000 (wie Anm. 144), S. 126f.

148 Beckmann, Briefe im Kriege, 1955, S. 48–53; D. Schubert 1985, S. 46–73; Barbara C. Buenger, Beckmann in the First World War, in: The Ideological Crises of Expressionism, hg. von Rainer Rumold u. Otto K. Werckmeister, Columbia 1990, S. 237–269 und genauer Andreas Stolzenburg: „*Meine Kunst kriegt hier zu fressen*“ – Max Beckmann im Ersten Weltkrieg 1914/15, in: M. B. – Zeichnungen aus dem Nachlaß Mathilde Q. Beckmann, hg. von H. Guratzsch, Museum der bildenden Künste Leipzig 1998, S. 16–39; Stolzenburg nimmt den 6./7. 12. 1914 als Abfahrt an die Westfront an.

149 Brief vom 20.4.1915 aus Wervik (Briefe 1955, S. 38); siehe bei A. Stolzenburg 1998.

150 Vgl. Dieter Gleisberg: Bekenntnis zu Max Beckmann, in: Max Beckmann Graphik, Museum der bildenden Künste Leipzig 1984, S. 2–8, *Weinende Frau* aus dem Besitz von Peter Beckmann, Murnau; Katharina Henkel, Der Tod für die Idee – Die Expressionisten und der Krieg, in: Der Potsdamer Platz, NG Berlin 2001, S. 171–191, die Radierung *Granate* Nr. 77; H. Jakob-Friesen (Hg.), Beckmann Druckgraphik 1914–1924, Karlsruhe 2005, Nr. 3; Corinna Höper, *Zur Sache* – Max Beckmann, in: *Kriegszeit* Kollwitz-Beckmann-Dix-Grosz, hg. von Sean Rainbird, Stuttgart 2011, S. 95f.

151 Den Dichter Jean Paul (besonders *Der Titan*) empfiehlt er im Juni 1906 dem Freund Caesar Kunwald: als den größten und reichsten unter den deutschen Dichtern. Im Mai 1907 schrieb er seiner Frau Minna: „Deine Briefe und Jean Paul das sind mir wohl die treuesten



Abb. 49 | Max Beckmann, *Die Granate*, Radierung, 1915, Kunsthalle Bremen

Beckmann einen neuen Grütznern, den bayerischen Volks- und Kneipen-Maler. Die Polemik gegen Dix schien nicht aufzuhören, denn am 18. Mai 1926 klagt Nierendorf gegenüber J. B. Neumann, dass Beckmann gegen Dix wütend und neidisch schimpft.³²² Nierendorf kommentierte das zu Recht: „Wie kann ein wirklicher Künstler *wütend* sein, wenn er den Erfolg eines anderen sieht, den er innerlich anerkennen muss, wenn er aufrichtig und nicht neidisch ist. Für Beckmann habe ich mich immer eingesetzt, aber alle Sammler von Lange in Crefeld bis Nothmann wollen keine Beckmann kaufen. Zingler [...] hat so gut wie nichts verkauft.“³²³

Dabei sollte man bedenken, dass seit Februar 1926 (bis April) in Berlin in der Galerie Neumann/Nierendorf für Otto Dix eine umfangreiche Retrospektive lief, in der auch *Schützengraben* hing und die *Krieg*-Mappen präsent waren. Von den Gemälden sah man die Anita Berber, daneben das *Selbst an Staffelei*, das Bildnis Karl Nierendorf von 1923 (verschollen), Philosoph Max Scheler, Anwalt Dr. H. Simons, die mit großen Augen blickende Tochter *Nelly mit Spielzeug* (Abb. 128) – alle mit einer ‚magischen‘ Überhöhung, einer Überwirklichkeit, die Otto Dix von den Neu-Sachlichen abhebt, wie er selbst 1932 im Brief an Werner Haftmann darlegte:³²⁴ „Von Kanoldt, Schrimpf unterschied ich mich zunächst einmal durch meine leidenschaftliche Betrachtung der Welt (Weltanschauung).“ Und es erschien bei Nierendorf ein Katalog, in dem der Galerist den Text von Henri Barbusse zu den 50 Krieg-Radierungen von Dix abdruckte.³²⁵ Es ist hier sinnvoll, auch auf das Urteil des Kunstwissenschaftlers Oskar Schürer von 1928 über die „Neue Sachlichkeit“ hinzuweisen: „Das eine wird klar, daß die sog. Neue Sachlichkeit restlos abgewirtschaftet hat. Was noch unter dieser Flagge segelt, ist armseliges Zeug. Ängstlichkeit des Sehens hat sich mit Unfähigkeit zu gestalten verbunden“ (S. 217).³²⁶ Soweit zur berechtigten Kritik an dieser Mode um die Jahre bis 1930.

Von Beckmann kamen im Brief am 9.8.1924 an Neumann große, angemäße Forderungen nach dessen Reifung und einem Ende der Kraftvergeudung „auf Dinge geschlechtlichen Charakters“, also „eiserne Konsequenzen in der Arbeit bei Ihnen und bei mir“, gefolgt von einem auffallendem Eigenlob: „Auch ich selbst fühle für mich, daß ich erst jetzt in der Malerei so weit bin, daß ich aus jedem dem gleichgültigsten und dem interessantesten Gegenstand jene malerische Musik machen,

322 Harter/v. Wiese, Beckmann und Neumann, Köln 2011, die Anm. 170 S. 118–120 zu Otto Dix und Nierendorf. Vgl. D. Schubert, Ein Schützengraben – Meier-Graefe und Otto Dix, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft Bd. 45, 2018, S. 290 u. Anm. 63; siehe dazu Richard Hamanns Rede „Krieg und Kunst“ von 1917.

323 Vgl. vorige Anm. S. 118–120. Im Juli 1925 hatte das Kunstkabinett Zingler, Frankfurt, neun Gemälde von Hamburg an die KH Mannheim geordert zwecks Ausstellungen.

324 Otto Dix an Haftmann (Archiv W. H.), er fuhr fort: „Guter Inhalt wird durch die Hand des Künstlers geistig gestaltet, also Symbol. Reine Spielerei mit der ‘Form’ à la Picasso kenne ich nicht, ich meine selbstherrliche Form [...] Eines halten Sie fest, daß ich nicht aus dem Haß oder Ressentiment schaffe, sondern daß ich ein Jasagender bin.“ (s. Dix Briefe, hg. von U. Lorenz, Köln 2013, S. 474, dort fehlerhafte Abschrift, von mir korrigiert).

325 Otto Dix Katalog der Gesamtausstellung 1926 Galerie Neumann-Nierendorf, Verlag Das Kunstarchiv Berlin 1926.

326 Oskar Schürer, Besprechung der *Deutsche Kunst Düsseldorf 1928*, in: Dt. Kunst und Dekoration 62. Bd., 1928, S. 207–227. Auch der Schriftsteller Eugen Roth sah dies ähnlich, wenn er publizierte: „Schluß mit der Neuen Sachlichkeit“, in: Die literarische Welt, 17. und 24. Januar 1930.

327 Werner Timm, Notizen zu Strandbildern von Beckmann bis zur Gegenwart, in: *Thalatta* – Das Strandbild im Zeitalter des Massentourismus, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1989, S. 29–65. Harter/v. Wiese 2011, S. 101 (Brief vom 9.8.1924). Zu unterstreichen ist dabei, dass Beckmann das klassische Thema der *Akt-Malerei* keineswegs vergessen mochte – wie Klimt, Corinth, Weisgerber, Schiele, Modigliani, Otto Dix u. a. –, im Gegenteil, der nackte Frauenleib blieb die ständige Herausforderung für Beckmann, so dass er unter anderem 1947 eine *Siesta* mit drei ruhenden ‚Grazien‘ malte, dazwischen eine lesende alte, weise Frau und vorn eine ruhende Katze neben den blühenden Blumen (Neue Nationalgalerie Berlin).



Abb. 128 | Otto Dix, Nelly mit Spielzeug, 1925, Vaduz, Otto Dix Stiftung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

kann, die ich will. – Ich war 14 Tage in Italien am adriatischen Meer [mit Minna und Sohn Peter] und habe dort wundervolle Dinge gesehen, an deren Verwirklichung ich jetzt herangehen will. Ich male Portraits, Stilleben Landschaften Visionen von Städten, die aus dem Meer auftauchen, schöne Frauen und groteske Scheusäler. Badende Menschen und weibliche Akte. Kurz ein Leben. Ein einfach daseiendes Leben. Ohne Gedanken oder Ideen. Erfüllt von Farben und Formen aus der Natur und aus mir selber. So schön wie möglich. Dieses wird die Arbeit der nächsten 10 Jahre sein.“³²⁷

Narrheit und Verbrechen gibt sich in dieser Faschingsnacht ein Stelldichein,“ schrieb Wilhelm Fraenger in seiner beeindruckenden, expressiven Analyse.³⁴⁴ Ernst L. Kirchner sah die Züricher Internationale von 1925 und notierte in seinem Davoser Tagebuch über Beckmanns Malerei: „sinnlos und ekelhaft. Schmutzige Farbe und gedrechselte Composition. Er stahl von allem erreichbaren.“³⁴⁵

Die Nationalgalerie Berlin, Ludwig Justi, veranstaltete im Sommer 1926 eine sog. *Vier-Nationen-Ausstellung*.³⁴⁶ Dazu war auch Beckmann geladen; er gab drei Gemälde, die er im Juni selbst als Hauptwerke lobte: Die *Barke* wurde ausgestellt, das Bildnis einer *Alten Schauspielerin* ging jedoch ins Depot. Dies erregte Beckmanns Zorn – Justi schrieb in seinem Bericht an das Ministerium von „der höchst entzündlichen Art Beckmanns“ – und die Entrüstung von Meier-Graefe, der zu dieser Zeit den Maler unterstützte und in der Frankfurter Zeitung am 8. August dies auch kundtat.³⁴⁷ Der Maler am 6.8.1926 an seine Frau: „Meier-Graefe läuft endlich Sturm gegen Justi – “.

Zum 11. August 1926 reiste Beckmann sodann nach Paris, wo er Neumann traf zwecks Strategien im Kunsthandel und weil Neumann plante, in Paris einen eigenen Kunst-Salon einzurichten (wozu es nicht kam); dabei konnten die Männer in Paris auch eine Ausstellung Picassos bei Paul Rosenberg besichtigen, wie Beckmann am 12.8. an Quappi schrieb.³⁴⁸ Durch einen Abstecher nach Dieppe lernte Beckmann doch einmal den französischen Atlantik kennen. Danach folgten einige Wochen Aufenthalt mit Quappi am Ligurischen Meer bei Spotorno und Viareggio. Dort könnte sich das Ehepaar Beckmann auch für das Karneval-Museum erwärmt haben; man blieb bis 20. September. Vom „Südmeer“ aus informierte er Günther Franke über die Einladung zu einer Schwarz-Weiß-Ausstellung an der Akademie der Künste Berlin, von Max Liebermann organisiert – aber: „ich habe nicht geantwortet.“ Grund war die Dominanz von Max Pechsteins Malerei in der Akademie (Brief 11.9.1926).

Um den 19. Oktober weilte Beckmann in *Wien* zum Paneuropäischen Kongress, organisiert von Karl Anton Prinz Rohan: „übrigens werden uns diese Leute vielleicht noch nützlich sein“, so an Günter Franke.³⁴⁹

Zugleich erwähnte Beckmann die für Dezember 1926 im Folkwang-Museum Essen geplante Schau „Die Malerei nach dem Krieg“, besorgt von Ernst Gosebruch, an der er sich beteiligen will, obwohl die Namen der anderen Künstler wie ein Nachschlag zur Neuen Sachlichkeit anmuten: Davringhausen, Kanoldt, Schrimpf, Otto Dix, Grosz, Scholz, De Chirico, Carl Hofer. Sechs Gemälde listete Beckmann auf, die Franke hinsenden solle (*Pierrette und Clown, Die Barke, Alte Schauspielerin, Am Lido, Neapel Vesuv, Kleine Meerlandschaft*). „Ich habe Gosebruch zugesagt.“ Zum Kontext folgte die Bemerkung: „Ob neue Sachlichkeit oder nicht, halte ich für gleichgültig. Man kann alles benutzen und dann doch noch weitergehen. Ich bin ab Montag auf 4 Tage in Wien [...] um mir die Comödie eines paneuropäischen Congresses anzusehen u. zu studiren – Prinz Rohan clique etc.“ Ein Text zur sozialen Stellung des Künstlers, den Rohan wünschte, kam angeblich über einen *Traum* mit einer verummten Gestalt, einem Phantom mit Kapuze zustande, welche

Cultural Battlefields, Pittsburgh 1995.

340 Nina Peter, The Painter on the Beach: Beckmann's Italian Paintings, in: Beckmann, hg. von Sean Rainbird, Paris/London/New York 2002/03, S. 84. – Auffällig ist, dass Beckmann seinen Sohn Peter – inzwischen 16 Jahre – nicht in intensiven Porträts separat darstellte, sondern in Figurengruppen einfügte. Hier ist ein Unterschied zu Otto Dix zu erkennen, der bis 1928 mit Martha drei Kinder zeugte und diese auch exponiert malte – wie Nelly in Blumen, Ursus mit Kreisel. Ein Photo von 1929 zeigt Dix mit den drei Kindern Nelly, Ursus und Jan (Abb. 127), D. Schubert, Otto Dix (1980), 9. A. 2019, S. 96.

341 Vgl. W. B. Singer, The Religious Paintings of Emil Nolde, Illinois 1998.

342 In ihrer Anm. 165 zu Zürich 1925 haben U. Harter/St. v. Wiese nicht erwähnt, dass Otto Dix' Kriegsgemälde *Schützengraben* dort hing, auch Neumanns Schreiben vom 25.8.1925 an Beckmann übergeht diplomatisch dieses berühmte Werk. Doch Max Sauerlandt behandelte in seinen Vorlesungen 1933 das Gemälde (Die Kunst der letzten 30 Jahre, Hamburg 1948, S. 141–142, Abb. 56). Vgl. Dennis Crockett, The most famous painting of the Golden Twenties, in: Art Journal, 1992, S. 72–80; D. Schubert, Die Verfolgung des Gemäldes *Schützengraben* (1923) von Otto Dix, in: Kritik und Geschichte der Intoleranz, hg. von R. Kloepfer/B. Dücker, Heidelberg 2000, S. 351–370.

343 Siehe Brief an Piper vom 27.12. 1920 aus Berlin: In Frankfurt werde er sein neues Bild *Der Traum* fertig machen. Stephan Lackner, Max Beckmann (1977), Köln 1978, S. 68.

344 Dem Gemälde *Der Traum* widmete bereits 1924 der Kulturhistoriker Wilhelm Fraenger, Heidelberg, einen eindringlichen Essay unter dem Titel „Ein Beitrag zur Physiognomie des Grotesken“, publiziert in: Max Beckmann, hg. von Curt Glaser/J. Meier-Graefe/W. Fraenger/W. Hausenstein, 1924, S. 35–58,

ferner in: Blick auf Beckmann, München 1962, S. 36–49 und Wilhelm Fraenger, Von Bosch bis Beckmann – Ausgewählte Schriften, VdK Dresden 1977, S. 176–294.

345 E. L. Kirchner, Davoser Tagebuch, hg. von L. Grisebach, Köln 1968, S. 93; Christoph Schulz-Mons, Kirchner und Beckmann in Frankfurt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte Bd. 43, 11980, S. 208, Anm. 12. Diese blindwütige Kritik dürfte aus dem Neid des ewig nervösen Kirchner auf Beckmann kommen. Den Willen zum Durcharbeiten einer Form-Idee und die konstruktive Komposition bei Beckmann konnte er offenbar nicht begreifen oder wollte es nicht.

346 Kristina Kratz-Kessemeier, Kunst für die Republik: Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums, Berlin 2008; Briefe Beckmann/Neumann, 2011, S. 127 Brief vom 26.6.1926.

347 J. Meier-Graefe, Maler aus vier Ländern, in Frankfurter Zeitung vom 8. August 1926, dabei wurden die bekannten Expressionisten Pechstein, Nolde, Müller, Kirchner „nur als Anstreicher verschiedenen Grades“ verspottet. – Oliver Kase hat einen Bericht L. Justis an das Ministerium vom 30.11.1926 publiziert und im Kontext beurteilt (in Meier-Graefe, Grenzgänger, 2017, S. 170–171).

348 Vgl. Beckmann Briefe Bd. II 1994, S. 63, Brief vom 6.8.1926; U. Harter/v. Wiese, Beckmann – Neumann, 2011, S. 130. – Der Frankfurter Kunstverein veranstaltete vom 14.11. bis 8.12. 1926 die Schau *Neue Französische Malerei*, die Flechtheim und Kahnweiler aus deutschen Privatsammlungen einrichteten, besonders Familie Reber, Lugano: etliche Bilder von Picasso, zehn Nummern von Georges Braque, Georges Rouault, Juan Gris, Matisse. Doch Beckmann scheint sie nicht besucht zu haben? (vgl. U. M. Schneede 2009, S. 126f.) Ich danke Frau Dr. Eva Mongi-Vollmer, Frankfurt, für kollegiale Hilfe im Februar 2021.



Abb. 136 | Max Beckmann, Der Traum, 1921, Saint Louis., Sammlung M. D. May



Abb. 143 | Max Beckmann, Pierrette und Clown, Februar 1925, Kunsthalle Mannheim

Das zweite Doppelbildnis des Jahres 1925 (Kunsthalle Mannheim)³⁷² ironisiert sich selbst als Clown, der sich – anatomisch unmöglich – schmerzhaft verrenkt. Was gedachte der Maler mit der Clown-Rolle auszusagen? Nur Privates oder positive oder negative soziale Aspekte? Der Clown als eine Art Opfer-Gestalt innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft? Die neu gewonnene Frau Mathilde wird präsentiert als gepuderte

369 Man kann hier wieder anmerken, dass die *Magie* des Bildes (bzw. manch anderer Kunst-Werke) darauf beruht, dass aus dem *Lebensstrom* ein Moment zur Verdichtung destilliert wird. Eine *Bildmacht* speist sich so dergestalt, weil diese Destillation von Dauer ist – die *durée* im Kunstwerk, das gegen den *Zeitstrom* steht. – Zum Magischen in der Malerei der 1920er Jahre siehe Franz Roh, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus*, 1925.

370 Dazu Mathilde Q. Beckmann, *Mein Leben mit Max Beckmann*, München 1983, S. 12. Der Maler hatte bald nach dem Kennenlernen bereits von Heirat gesprochen, um Sicherheit zu finden und zu geben.

371 Kat. Beckmann, *Selbstbildnisse*, Hamburg 1993, Nr. 14; siehe die Briefe im August 1925, in: Briefe Bd. I, 1993, S. 321–361; Künstlerpaare – Liebe, Kunst und Leidenschaft, hg. von Barbara Schaefer und Andreas Blühm, Köln 2008. – Cynthia ist eine Figur aus der Dichtung von Properz (siehe Anm. 471 zu Stendhal, *De l'Amour*).

372 Joachim Heusinger von Waldegg hat dem Gemälde 1980 eine ausführliche Beschreibung und Untersuchung gewidmet, *Kunst + Dokumentation KH. Mannheim 1980/81*. Beide Doppelbildnisse hingen 1928 in der Ausstellung in Mannheim als Kat. Nr. 77 und 79.



Abb. 144 | Max Beckmann, Karneval, 1925, Düsseldorf, Museum Kunstpalast

Schönheit mit einem Fächer vor der Brust, verkleidet als Pierrette. Sie sitzt vorn am Sessel mit einem Cello vor einer glatten braunen Wand – die man nicht als Zeichen von „Neue Sachlichkeit“ zu sehen braucht, eher als ein ‚abstraktes‘ Detail (Abb. 143) und natürlich als Folie für die Plastizität, die Rundheit der Figuren. Der kleine Wandspiegel dort hängt schief neben der Schulter Mathildes, die ihre Beine im hellen Licht



Abb. 159 | Max Beckmann, Sommertag am Meer, 1907, ehemals Sammlung Buchheim, Privatbesitz

Faass das Gemälde irrig umschrieb, nämlich die Faszination durch den Raum; lediglich der braun-violette Sand vorn am Bildrand kann flächig gesehen werden.⁴⁰³

Die Tiefe des Raumes suggeriert auch *Sommertag am Meer* von 1907 (Abb. 159), wobei Beckmann die oknophile (d. i. die nahe) mit der philobaten (d. i. die ferne) Sicht verband, also vorn rechts die Düne, auf welcher der Maler stand, und links oben die weiteste Ausdehnung des Sehens auf den hohen Horizont und den türkisfarbenen Himmel. Die Strichtechnik ist nicht die zögernde, bedächtige von Paul Cézanne, sondern vielmehr die dynamisch-kraftvolle Van Goghs.

Im August/September 1928 weilte der Maler mit Frau Quappi wieder einmal in Scheveningen am Meer, schrieb offenbar wenig Briefe und wurde – nun im neuen Stil – zu einigen Gemälden inspiriert, die Sichtbarkeit, Raumtiefe mit Farb-Akzenten abstrakter Werte und Gedankentiefe amalgamieren wie *Scheveningen fünf Uhr früh* (erworben vom Museum Stettin, heute Pinakothek der Moderne München).⁴⁰⁴ Im Gemälde *Scheveningen rot grau blau* (Abb. 160) erzielt Beckmann auf einem Hochformat mit Überschneidungen von Objekten im Vordergrund (der Türgriff links unten) mit dem hellen blauen Meer und dem Horizont in der Tiefe eine suggestive Raum-Wirkung. Als drittes Bild ist *Badekabine/Scheveningen grün* (Abb. 161) im Kontext dazu zu sehen und zu stellen – hatte der Maler ein Ensemble im Sinn? Wiederum verbindet er Nähe und Ferne zu einer kubischen und flächigen Einheit, rechts öffnet sich

⁴⁰³ Kat. *Seestücke*, Hamburger Kunsthalle 2005, S. 139–40.

⁴⁰⁴ Benno Reifenberg, *Scheveningen* früh halb-fünf, in: Frankfurter Zeitung vom 23.11.1928; Kat. Max Beckmann, Haus der Kunst München 1968/69, bearbeitet von Günter Busch, Nr. 32, das Bild *Abend auf der Terrasse* dort Nr. 33.

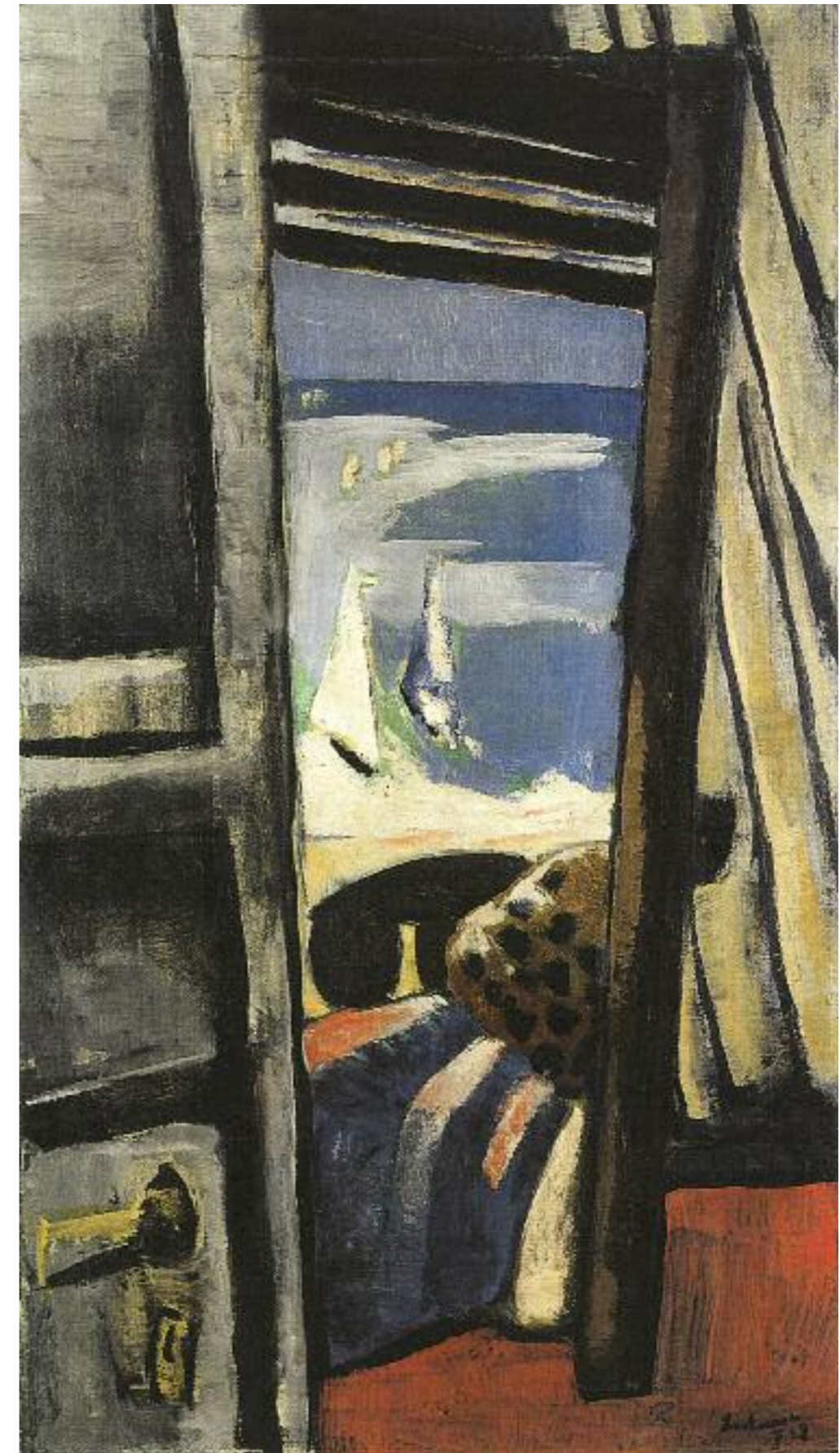


Abb. 160 | Max Beckmann, Scheveningen rot grau blau, 1928, Köln, Museum Ludwig

zierte Schiele einen Text zur Frage der immer wieder neuen, sog. *Modernen Kunst* und der Künstler-Persönlichkeit: „Es gibt keine ‚moderne‘ Kunst, es gibt nur eine Kunst, die ist immerwährend.“ Und inspiriert von seiner Lektüre Friedrich Nietzsches: „Der Künstler muß sein: von Vornehmsten der Vornehmste; von Rückgebern der Rückgebigste. Er muß Mensch sein, m e h r als jeder andere, und er muß den Tod lieben und das Leben.“⁴⁹⁸ Das ultimative Menschenpaar komponierte Egon Schiele 1917/1918 mit einem Selbstporträt mit seiner Frau Edith und stellte es im März 1918 in Wien aus: *Die Familie* (Abb. 206).⁴⁹⁹ Vor einem schmutzig graugrünen Hintergrund tauchen die drei unbekleideten Figuren auf, die Frau mit dem – noch ungeborenen – Kind zwischen den Beinen; dahinter hockt auf einem weißen Tuch wie ein Schützender der Mann, die angezogenen Beine als Pfeiler nach

Abb. 203 | Edvard Munch, Modell am Korbstuhl, Ölgemälde um 1920, Oslo, Munch-Museum



⁴⁹⁸ Egon Schiele, Die Kunst – Der Neukünstler, in: Die Aktion, hg. von Franz Pfemfert, Jg. IV, 1914, Nr. 20, S. 427/428. – Dieses Verständnis von *modern* und *Moderne* durch Schiele trifft eine zentrale Aporie der Kunstgeschichte, in der seit Jahrzehnten ‚Moderne‘ hermetisch verwendet wird und jedermann sich mit ‚modern‘ schmücken will. Aber wie bereits Charles Baudelaire 1857 betonte, hat jede Zeit ihre Moderne und ihre Modernité (modern = heutig), die wieder vergehen wird, um einer neuen modernen Strömung zu weichen (David P. Frisby, Georg Simmels Theorie der Modernität, in: Georg Simmel und die Moderne, Frankfurt/M. 1984, S. 9–79). Diesem Begriff von Moderne folgen wir.

⁴⁹⁹ Siehe Werner Hofmann, Egon Schiele *Die Familie*, Reclam Stuttgart 1968; ferner W. Hofmann, *Grenzerfahrungen* – Versuch über Egon Schiele, in: 2. Internationale der Zeichnung, hg. von Bernd Krimmel, Darmstadt 1967, S. 329f.; Tobias G. Natter, Egon Schiele and the Self-Portrait, in: The Self-Portrait from Schiele to Beckmann, Neue Galerie New York 2019, S. 12–33.



Abb. 204 | Max Beckmann, Odysseus und Kalypso, 1943, Hamburger Kunsthalle

Rückseiten der Keilrahmen schrieb Beckmann als Schutz gegen die NS-Politik, die Sujets seien Themen bzw. „Decorative Entwürfe“ zu Dramen von Shakespeare (Abb. 219).⁵³⁴

Im Januar 1938 zeigte Curt Valentin das Werk in der Buchholz Gallery in New York und gab als Entstehungszeit 1932 bis 1935 an, Daily Worker und die New York Herald Tribune berichteten am 15. und 16. Januar über das Werk als revolutionär und betonten die Opposition zu den Nazis. Im Jahr darauf zeigte das Museum of Modern Art das Triptychon in der Ausstellung „Art in Our Time“ und es erfolgte schließlich 1942 der Ankauf.⁵³⁵

Das Werk war die letzten Jahrzehnte auf vielen Ausstellungen, bereits 1965 im Frankfurter Kunstverein und im Kunstverein zu Hamburg, ferner 1977 in München/Zürich in „Schauplatz Deutschland – Die Dreißiger Jahre“, kuratiert von Günter Aust, 1987 in der Berlinischen Galerie in „ICH und die Stadt“ von Eberhard Roters. 2014 hing das Werk neben Nazi-Bildern wie „Die vier Elemente“, dem Triptychon von Adolf Ziegler (1936/37), in der Schau „Entartete Kunst“ in der Neuen Galerie New York, kuratiert von Olaf Peters (Abb. 220); auch in ihre Ausstellung „Beckmann in New York“ 2016/17 integrierte Sabine Rewald das Triptychon.⁵³⁶

Im Mittelteil stehen wir vor einem strahlend blauen Meer – einem enormen Blau wie am Mittelmeer: „Dieses Blau war damals 1932 die Rettung gewesen, die Freiheit, war mehr als die Farbe des Meeres, des Himmels, mehr als das Blau des Königmantels – ein tiefes Atemholen des Malers“ (E. Göpel 1956, Vortrag in Basel). Solch blaues Meer als Symbol der Hoffnung und Freiheit wurde seit Nietzsches Auslegung des Daseins zugleich zum Symbol der Unendlichkeit und für jedes

Abb. 218 | Hugo Erfurth, Dix mit Schülern in Dresden, Photo 1930



531 D. Schubert, Otto Dix, 1980, 9. verb. Aufl. 2019, S. 96–103. In der großen Retrospektive zu Dix 1991/92 in Stuttgart/Berlin, besorgt von Johann K. Schmidt und W. Herzogenrath, wurde das *Kriegs-Triptychon* nicht gezeigt (nicht ausgeliehen), doch gab es einen Text von Dieter Scholz dazu; vgl. D. Schubert, Otto Dix das Triptychon *Der Krieg 1929–1932*, in: Konflikt, hg. von Frank Pfetsch (Heidelberger Jahrbücher 48), Heidelberg 2004, S. 311–331. Ein wichtiges Katalog-Buch zu dem Jahrhundert-Werk erschien 2014 in Dresden, hg. von Birgit Dalbajewa.

532 Olaf Peters, Seiltänzer, 2005, S. 186 und folgend zu Heckel, Marées und Otto Dix.

533 Charles S. Kessler, Max Beckmann's *Departure* – The modern Artist as Heroic Prophet, in: Journal of Aesthetics & Art Criticism, XIV, December 1955, p. 206–217; Kat. Beckmann Retrospektive, München 1984, S. 40; Max Beckmann, Die Triptychen im Städel, hg. von Klaus Gallwitz, 1981, S. 37 mit dem Hinweis auf des Malers Brief vom 11.2.1938 an Curt Valentin; Dieter Gleisberg, Bemerkungen zu Beckmanns Triptychen, in: Max Beckmann Colloquium 1984, 6. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des VBK-DDR, Berlin 1985, S. 99–107; Olaf Peters, Seiltänzer, 2005, Kap. IV *Abfahrt* oder: Der Schatz der Freiheit, S. 169f. mit der älteren Literatur.

534 E. Göpel und B. Göpel, Katalog der Gemälde, Bd. 1, 1976, Nr. 412. Änderungen an *Abfahrt* zogen sich bis 1935 hin: siehe den Brief Beckmanns an Curt Valentin vom 23. Oktober 1937. Vgl. auch Erhard Göpel, Beckmanns Farbe, in: Blick auf Beckmann, 1962, wieder in: Göpel – Berichte eines Augenzeugen, hg. von Barbara Göpel, 1984, S. 37.



Abb. 219 | Max Beckmann, Departure – Abfahrt, 1932/33, New York Museum of Modern Art



„Wagnis des Erkennenden“ (Fröhliche Wissenschaft Nr. 343). Im Vordergrund, nahe im Boot, verstellt eine monumentale Figuren- Gruppe unsere Aussicht aufs Meer – die Ausfahrt eines Königs mit einer Heroine links, deren Helm alles übertragt, in der Mitte eine Frau, deren Antlitz Quappi ähnelt, mit einem blonden Kind; die Krone des Königs wird von der Horizontlinie ungünstig abgeschnitten. Seine Linke entlässt einen Schwarm *Fische* aus dem Netz in die Freiheit. Fische wurden – so von J. G. Jung⁵³⁷ – als Symbole der *Seele* gedeutet, doch zuweilen wurde ihnen eine phallische Dimension zugeschrieben, da sie als Symbole des Lebens und der *Fruchtbarkeit* galten. Der tiefere Gehalt des Mittelteils wäre die Idee, der Suche nach *Freiheit* und die Überwindung der Determinanten der Unfreiheit des Lebens auf den Flügeln.

Man spürt beim Anblick dieser *Traum*-Gestalten des Mittelteils, dass Beckmann aus seinem Gehirn konstruierte und die Szene am Meer als komplexes Rätsel anlegte – eine zerebrale Kunst. Gleichsam sinnlich evidenter, d. h. der realen Welt näher, erscheinen die Szenen auf den Flügeln. Auf diesen Flügeln gab Beckmann links (kollektive) Gewalt gegen Menschen und rechts verschlüsselt ein persönliches Schicksal, also individuelle Macht/Gewalt. Die Szene im linken Flügel, zu der eine

535 Die Angaben bei Peter Chametzky, in: Washton Long/Maria Makela 2009, S. 250–256; Jutta Schütt (Hg.), Beckmann & Amerika, Städel Museum Frankfurt/M. 2010/11.

536 Sabine Rewald, Max Beckmann in New York, Metropolitan Museum New York, Oktober 2016 – Februar 2017, S. 84–86, Nr.18. Vgl. ferner Erhard Göpel, Berichte eines Augenzeugen, hg. von Barbara Göpel, 1984, S. 37.

537 C. G. Jung, *Aion* – Beiträge zur Symbolik des Selbst, Zürich 1951, S. 111f. und derselbe, Wandlungen und Symbole der Libido, Leipzig 1912 (vgl. F. W. Fischer, Beckmann Symbol und Weltbild, 1972, S. 84).

Vorskizze existiert (Abb. 221),⁵³⁸ zeigt in grellem Licht einen Gefangenen in einer Wassertonne, gefesselt mit dem Gesicht zu einer Säule. An der zweiten Säule steht ein Opfer, ein Mann, dessen Hände abgeschlagen wurden. In der Mitte schwingt ein dunkler Gauner, der in der Vorzeichnung einen Speer hielt, einen Köcher mit Fischen, um sie niederzuschlagen. Links ein großes Stilleben und vorn eine gefesselte Frau, über eine *Glaskugel* gebeugt, also Szenen von Gewalt unter Menschen. Aber worauf weist diese Gewalt und worauf das Stilleben? Verstand sie Beckmann überzeitlich, als Wiederkehr des Gleichen oder bereits als Hinweis auf die Gewalt der Faschisten?

Der rechte Flügel, in einem düsteren Licht, gibt eine Bühne, auf der sich ein Menschenpaar bewegt, das aneinandergebunden ist, der Mann an sie gefesselt kopfüber nach unten. Die Frau hält eine brennende Öllampe, der Mann offenbart seine Wunde im Rücken; am Bein der Frau ein braun gefärbtes Kind wie der Amor-Knabe, aber hässlich. Daneben sehen wir einen Hotel-Pagen in einem matten Blau mit verbundenen Augen (blind?), unter dem Arm einen großen Fisch, der in Beckmanns Sujetstruktur für Erotik und Sexualität einsteht. Im Vordergrund schreitet an einer Balustrade entlang nach rechts ein den Takt schlagender Trommler, dessen gewinkelter Arm an ein Hakenkreuz-Teil gemahnen könnte.⁵³⁹ Im Hintergrund erkennt man in der Tiefe eine Treppe im Zick-Zack-Bau – Beckmanns Erinnerung an „*Tamerlan*“ und den Liebes-Entzug durch Naïla. Ein ovaler Bogen überfängt die ganze Szene (Abb. 222). Man hat über diese Darstellung viel gerätselt. Beckmann selbst schrieb am 1. Juni 1935 an Lilly von Schnitzler, dass jeder den Leichnam seiner „Erinnerungen, Fehler und Niederlagen“ mit sich schleppt.⁵⁴⁰ Eurydike mit dem toten Orpheus aus dem Hades steigend und kommend, wollte Gert Schiff identifizieren.⁵⁴¹ Aber C. Lenz vertritt die These, dass Beckmann hier noch nach Jahren den Bruch von Naïla reflektiert,⁵⁴² denn die Treppe im Hintergrund ist diejenige, die in der Radierung *Tamerlan* (Abb. 106) bereits erschien. Dann stünde die Frau mit der Lampe für Naïla, und die Wunde im Rücken des Mannes würde die Verletzung durch Naïla symbolisieren, was der Maler folglich im Freundeskreis (mündlich) geheim hielt.

Während Otto Dix in seinem Jahrhundert-Werk *Der Krieg 1928–1932* (Galerie Neue Meister Dresden) auf dem rechten Flügel die Rettung eines Kameraden aus dem Granatenfeuer des Krieges mit einem Selbstbildnis in einer beeindruckenden Weise darstellt, gibt Beckmann aus seinem Leben ein Ereignis einer verlorenen Liebe in einer disparaten Komposition wie auf einer Theaterbühne verschlüsselt wieder, ein finsterer Geselle schlägt dazu die Trommel.

Man wollte im Kontrast der Mitte zu den Seiten die Wirkung der Lebens- und Kunst-Philosophie Nietzsches als dialektischer Gegensatz von *apollinisch-dionysisch* erkennen (Kessler 1955, S. 215), also eine Art Koexistenz der Gegensätze. Tatsächlich, beide Flügel mit ihren düsteren Gewalt-Szenen stehen in starkem Gegensatz zum Mittelteil des Werkes, auf dem die Königsfamilie in einem Boot auf dem völlig unbewegten, unendlichen Meer in eine heitere, lichte Zukunft vor mediterranem

538 Berücksichtigt auch bereits von R. Spieler, *Bildwelt und Weltbild*, 1998, S.74–76.

539 Dazu vgl. Peter Selz, Beckmann, New York/Boston/Chicago 1965, p. 55–61.

540 Peter Selz, Beckmann, 1965, S. 56 (s. bei Schiff); Günter Rombold, *Transzendenz in der modernen Kunst*, in: *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, hg. von Wieland Schmied, Dt. Katholikentag Berlin 1980, S. 21–22; Jutta Schütt, *Departure*, in: Kat. Beckmann und Amerika, Städel Museum Frankfurt /M. 2011/12, S. 102–103. Wieland Schmied meinte wie so viele Theoretiker, es gäbe die eine *Avantgarde*, was völlig kunstfremd und falsch ist; es gab die Avantgarde des Realismus, die des Expressionismus, die des Surrealismus usw.

541 Gert Schiff, *Die Ikonographie der Triptychen – Umriss einer geplanten Arbeit*, in: Festschrift Hans Kauffmann, Berlin 1968, S. 269.

542 C. Lenz, in: *Bild und Schrift in der Romantik*, 1999, S. 454. – Dass Beckmann öfters an Naïla dachte, belegt der Brief vom 1. Juli 1930 an Günther Franke wegen der Eröffnung der Ausstellung dort in München: Franke soll sofort die Einladung an Frau Dr. Schmidt-Melms in Wien, Pension Washington, schicken (Briefe II, 1994, S. 165). Übrigens wünschte er als Redner Curt Glaser, der jedoch absagte, so dass Otto Fischer (Basel) sprach.