

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Erhard Göpel

Max Beckmann

Berichte eines Augenzeugen

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

Der Weg eines deutschen Künstlers <i>Zu Max Beckmanns 50. Geburtstag</i>	9
Max Beckmann – Mensch und Werk	12
Beckmanns Farbe	36
Max Beckmann, der Zeichner	48
Der »Eiserne Steg« wiedergefunden <i>Ein Hauptwerk Max Beckmanns aus der Frankfurter Zeit</i>	62
Max Beckmann in seinen späten Jahren	67
Das Argonauten-Triptychon	144
In memoriam Max Beckmann	176
Lebensdaten	203
Erwähnte Werke	207
Literaturhinweise	219
Nachwort von Günter Busch	223

Der Weg eines deutschen Künstlers *Zu Max Beckmanns 50. Geburtstag*

Verfaßt 1934. Beckmann lebte und arbeitete zurückgezogen in Berlin. Im Jahr zuvor war ihm von den Nationalsozialisten die Professur an der Frankfurter Städelschule gekündigt worden, in Berlin wurde der 1932 als ständige Ausstellung eingerichtete Beckmann-Raum im Kronprinzenpalais aufgelöst. Ausstellungen seiner Werke fanden nicht statt, in der deutschen Presse war über Beckmann nichts zu lesen. Göpel, der damals in Leipzig lebte, besuchte Beckmann in seinem Berliner Atelier und konnte aus Anlaß des Geburtstages, mit einigen Tagen Verspätung, am 17. Februar 1934 einen kleinen Aufsatz in der Neuen Leipziger Zeitung plazieren.

Der Maler Max Beckmann wurde vor fünfzig Jahren in Leipzig geboren. Hier verlebte er die ersten Jahre seiner Jugend. Seine Eltern waren norddeutscher Abkunft. Das Bildnis seiner Mutter, einer ernsten, sicheren Frau, begleitet ihn durch die Jahre, und sein Blick fällt jeden Tag beim Eintritt in sein Zimmer auf dieses Bild. Es ist gemalt wie die Bilder, mit denen Max Beckmann um 1910 in den Ausstellungen der Berliner Sezession zuerst das Aufsehen ernster Betrachter bewirkt, mit den Mitteln, die ihm die deutsche Tradition von Leibl her und die malerische Schweise der Männer um Liebermann lieferte. Jedoch wächst der Kopf

der Frau aus einer unnaturalistisch groß gesehenen Körperkontur heraus. Was später die Arbeit des Künstlers bestimmen sollte, *Raum* unter Verzicht auf illusionistische Mittel – wie Atmosphäre und Perspektive – durch und um die Körper zu erzeugen, – in dem Bildnis der Mutter ist es in dem dunklen, kaum aufgeteilten Volumen des Körpers schon früh erreicht.

In den Vorkriegsbildern Beckmanns scheint uns das Fragezeichen schon damals hinter die Sicherheit der scheinbar so umfriedeten bürgerlichen Welt gesetzt zu sein.

Als Freiwilliger des Roten Kreuzes geht der Maler erst nach Osten und dann an die flandrische Front. Briefe aus dieser Zeit enthalten die Eindrücke in ihrer ganzen Schwere. Unablässig zeichnend, auch schreibend, sucht er die Fülle der Gesichte zu bewältigen.

Dem Heimkehrenden ist die alte Welt eingestürzt. Von der Passion zum Malen getrieben, begeht er den für ihn einzig möglichen Weg: das ihn umgebende Chaos zu gestalten. Neue Stilmittel waren ihm aus dem Erlebnis des Krieges erwachsen, in der Handzeichnung vorbereitet, prägten sie sich härter in der Radierung aus und gewannen schließlich in großen Ölbildern farbige Form. Als einer der wenigen unter den deutschen expressionistischen Malern weicht er dem Zusammenstoß mit der formverheißenden westlichen Welt nicht aus, erkennt die Forderung des strengen Bildaufbaus an, schlägt aber Picassos Weg zum nackten Bildgerüst mit aller Bestimmtheit aus. Die südliche Landschaft mit ihrer klaren Form erleichtert ihm, die neuen Kenntnisse ins Bild umzusetzen.

Die Frage nach der *Zeitverbundenheit* des Schaffens dieses

Künstlers beantwortet sich für die vergangenen Jahrzehnte nicht schwer. Das Wesen der fragwürdigen Friedenszeit und des doppelgesichtigen Krieges ist in den Bildern Beckmanns tief gekennzeichnet. Nicht weil er seiner Zeit voraus, sondern weil er ganz in ihr lebte. Sie waren aus dem Heute für das Morgen geschaffen. Der Gefahr des Nachkriegs, des Abgleitens ins Gesetzlose, ist Beckmann mit seiner ganzen inzwischen gewachsenen Gestaltungskraft entgegengetreten, indem er das Chaos gestaltend sichtbar machte und trotzdem dem ewigen Gesetz des Künstlers und seines Bildraumes treu blieb.

Wenn der Sechziger auf 1934 zurückblicken wird, so zweifeln wir nicht, daß wieder das Heute für das Morgen gestaltet wurde, denn leidenschaftsvoll folgt der Künstler den Ereignissen und dem sich zeigenden Neuen. Er ist innerlich bereit und offen wie je. In einem Satz hat er vor Jahren das Gesetz seines Weges dahin zusammengefaßt:

»Wir müssen uns immer wieder selbst verschleiern, uns einsperren und wieder erlösen, um immer von neuem die Kraft zu finden, das Leben wieder lebendig zu machen.« *Im Kunstwerk!*

Max Beckmann – Mensch und Werk

Verfaßt 1957 für die von Hermann Heimpel, Theodor Heuss und Benno Reifenberg herausgegebene vierbändige Sammlung von biographischen Aufsätzen, die unter dem Titel »Die Großen Deutschen« im Propyläen Verlag in Berlin erschien.

Max Beckmann war von großer Statur, breitschultrig; seine Bewegungen waren weit ausgreifend und entschieden. Er ging, wenn er allein war, rasch und mit großen Schritten. Im Anzug hielt er sich an die bürgerlichen Konventionen. Doch kennzeichnete ihn in späteren Jahren der mächtige Kopf, dessen Gesichtszüge willensmäßig zusammengerafft waren, sich jedoch im Gespräch oder im unbeobachteten Zustand zu viel feineren Nuancen lockerten, als es die Selbstbildnisse zeigten. Aber auch dann blieb das starke Kinn in der unteren Gesichtspartie dominierend, während sich die menschenverachtend herabgezogenen Falten vom Nasenflügel zum Mund lösten. Die Augen lagen tief unter kräftigen Brauen. Von hier kam das eigentliche Leben des Gesichtes, ein aktives Ergreifen der Umwelt. Dabei waren die Augen nicht auffällig groß. Ihre Farbe war blau. Dem entsprach in jungen Jahren blondes Haar, wie die frühen Selbstbildnisse – das florentinische und das Berliner mit der Zeitung – erkennen

lassen. Später waren die Haare nachgedunkelt und braun, schließlich grau, nie weiß.

Geriet man als zu malendes Objekt, auch ohne direkt Modell zu sein, in den Blick dieser Augen, so fühlte man sich mit ungeheurer Kälte angeschaut, geröntgt. Wer nur diese Erinnerung an Beckmann hat, wird ihn als kalt, hart, ja herzlos bezeichnen, wofür es zahlreiche mündliche und schriftliche Äußerungen gibt. Doch konnten diese Augen auch warm und sehr menschlich blicken. Gaben sie die weltliche Aktivität auf, wandten sie sich nach innen, zur Meditation, war Beckmann allerdings meist allein. Einige Zeichnungen zum Faust Goethes, den er spät illustrierte und mit dem er sich namentlich in den Szenen des fünften Aktes – »Faust, im höchsten Alter wandelnd, nachdenkend« – identifizierte, geben die Intensität dieser einsamen inneren Schau wieder. Beckmanns Redeweise war knapp, abrupt, zog im täglichen Leben gewisse stereotype Wendungen vor, deren eigentliche Bedeutung in der jeweiligen Betonung lag. Die Stimme wurde gewöhnlich nur mit halber Kraft gebraucht, hatte einen hellen Ton, der gelegentlich scharf werden konnte. Aber das geschah nur selten, wie denn sein Wesen etwas sehr Beherrschtes hatte und nur die ständig spürbare Explosionsnähe den im Grunde vulkanischen Charakter andeutete.

In dem Wortschatz der Umgangssprache gab es manchen Dialektausdruck wie das berlinische »Morjen« oder Redewendungen aus anderen Sprachen wie »such is life«, die er, obwohl wenig sprachbegabt, immer am richtigen Ort anwandte. Dazu kamen Brocken aus Schlägern, die er als die Volkslieder unserer Epoche ansah und deren Texten er manchmal Tiefsinn unterlegte. Noch in seinem letzten Brief

denkt er über eine Wendung von »Keine Angst, keine Angst, Rosmarie« nach, »ein gar nicht so dummes Lied, trotz vielem Mißbrauch – man muß nur die Sache umdeuten«, was Beckmann ebenso mit der Realität eines Tanzcafés im Bilde gelingt.

Diese Doppelbödigkeit seines Sehens, Denkens, Empfindens und Sprechens war ein romantischer Zug, der verständlich macht, daß er bis an das Ende seines Lebens den »Titan« Jean Pauls mit der gleichen Freude wie in jungen Jahren las. In seiner Malerei entsprechen diesem Zug symbolistische Bilder der Jugendstilzeit – ein träumerisch seifenblasender Junge – und im Alter die Vieldeutigkeit der großen Triptychen. Im Gespräch konnte sich Beckmanns formelhafte Alltagssprache auflockern. In der Diskussion, namentlich bei philosophischen und religiösen Themen, die ihn noch mehr als die bildkünstlerischen, die er mit sich selbst ausmachte, interessierten, fand er oft im Augenblick brillante Formulierungen. In seinen Schriften sucht man den Stil dieser Debatten vergebens, da er sich dort eher apodiktisch oder in den Traum, die Vision ausweichend äußert, in der Londoner Rede »Meine Theorie der Malerei« oder in den »Briefen an eine Malerin«. Auch die Tagebücher geben diese offene Seite seines Wesens nicht wieder, sie sind ein einziger Monolog. Die Selbststilisierung Beckmanns, wie sie an der großen Zahl von Selbstbildnissen abzulesen ist, reichte bis in die Kleidung, namentlich wenn er ausging: steifer Hut, Schal, schwerer Mantel, dicker gelber Baumbusstock. Betrat er dann einen Raum, ein Lokal, so spürten alle, auch die einfachsten Menschen, die nichts von seinem Beruf wußten, das starke Fluidum, das er ausströmte. Die Szene wurde

dann zum Bilde und Max Beckmann zu ihrem Mittelpunkt. Er verwandelte den Raum durch die Kraft seiner Person. Wer mit ihm hat näher umgehen dürfen, empfand seine Persönlichkeit in ihrer Ausstrahlung als noch stärker als das Werk. Seine Bilder waren ein Überschuß, eine seiner Möglichkeiten – unter anderen.

Dabei war diese Persönlichkeit nicht ein Gegebenes, sondern ein Entwickeltes, in einem langen Leben Entfaltetes. Das Malen hatte ihm dabei geholfen, war nie Selbstzweck gewesen. Sein Charakter, der ihn in schwierigsten Zeitläuften ein beispielhaftes Leben führen hieß, war ein Nebenergebnis dieses Weges zur Persönlichkeit, vom Ich zum Selbst, wie er im Tagebuch sagt. Über seine künstlerische Berufung hinaus lag hier seine Größe, als Deutscher, Europäer, Weltbürger.

Max Beckmann wurde am 12. Februar 1884 in Leipzig geboren. Vater und Mutter stammten aus dem Niedersächsischen, aus der Gegend um Braunschweig, Königslutter und Helmstedt. Ein Braunschweiger Archivar hat die Familie bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen können. Sie waren Handwerker, besonders Müller. Der Vater hat selbst eine Mühle besessen, war dann Getreidehändler geworden, später vermittelte er Mühlenverkäufe. Der Sohn erinnerte sich noch gut an ihn, er habe alle Pflanzen und Tiere im Walde gekannt, er sei ein heiterer, ungezwungener Mann gewesen. Er starb, als Max Beckmann zehn Jahre alt war. Die Erziehung lag in den Händen der Mutter, einer einfachen Frau, auf einem Bauernhof geboren, deren Bild er bis zuletzt um sich hatte.

In Leipzig befand sich die Beckmannsche Wohnung nahe

dem Rosental, einem als Schloßpark geplanten Waldstück mit großen Eichen, in dem der junge Goethe gern spazieren ging, um Metaphern für den Unterricht im Dichten bei Gellert zu suchen, aber mehr Mücken fand. Jenseits des Wäldchens steht das Haus des Vaters Körner, in dem Schiller das »Lied an die Freude« geschrieben hat.

Es gibt aus dieser Zeit charakteristische Anekdoten, die Beckmann gelegentlich erzählte. Einmal sei er in der hochgelegenen Wohnung auf der Balkonbrüstung entlang gelaufen. Leute hätten sich angesammelt, seine Tante sei auch darunter gewesen, habe aber nicht zu rufen gewagt, um ihn nicht zu erschrecken. Jedoch ging alles gut ab. Ein früher Balanceakt, wie er ihn später immer wieder, oft mit selbstbildnishaften Zügen, in seinen Zirkusbildern gemalt hat. Zu Weihnachten bekam das Kind eine große Schachtel mit wunderschön bemalten Bleisoldaten geschenkt. Sein Freund, der »Lixer«, erhielt zum gleichen Fest einen Aquarellfarbkasten. Bald waren die Soldaten gegen den Farbkasten vertauscht. Der Handel wurde von den Eltern rückgängig gemacht, da die Soldaten einen bedeutend höheren materiellen Wert hatten. Soweit er sich erinnere, meinte Beckmann, habe er nicht einmal mit dem Farbkasten malen wollen, das bloße Leuchten der Farben habe ihn fasziniert. Die Leipziger Jahre haben im Werk kaum einen sichtbaren Niederschlag gefunden. Eine Radierung zeigt den Knaben mit seinem Freund Lixer am Fenster, es kann aber auch der Sohn Peter in Berlin als Kind sein, er ähnelt dem Vater sehr, wie eine zweite, ebenfalls verbürgte Deutung meint, Doppelbödigkeit auch hier. Die Indianerspiele zum Tauchschen Jahrmarkt – dem Nachbarstädtchen Taucha – spiegeln sich

in einem Pastell und dem in Amerika gemalten Triptychon »Beginning«. Dort erblickt ein als Indianer verkleideter Knabe ein kleines Mädchen, hinter dem, am weißgedeckten Tisch, ein Leierkastenmann steht. Im Mittelbild reitet der jugendliche Held auf dem Schaukelpferd, von der Decke hängt der gestiefelte Kater, der Märchenprinz.

Auf dem rechten Flügel hält der Lehrer Geographiestunde, der Globus zeigt Amerika. Die unaufmerksamen Knaben der letzten Bank weisen eine heimlich angefertigte Zeichnung, ein vollbrüstiges Weib, vor.

Es ist die Stimmung dieser Jugend, die in dem Triptychon lebt, Träumereien, Märchengegenwart, heroische Anläufe, trockene Schulstunden, denen der Knabe zu entinnen sucht. Er war ein unbotmäßiges Kind – eine Eigenschaft, die Beckmann noch im Alter an anderen liebte – und machte seiner Mutter Sorgen, die nach dem Tod des Vaters 1894 wieder in die alte Heimat nach Braunschweig gezogen war. Sie gab ihn nach Pommern zu Verwandten auf die Schule, später zu einem Vikar nach Königsutter. Dort riß er aus. Der Drang zum Zeichnen brach durch, die Dresdener Akademie wies ihn zurück, die Kunstschule in Weimar nahm den Fünfzehnjährigen auf.

Es waren friedliche Zeiten. Nachdem die Arbeiten als zureichend anerkannt waren, wurde dem Kunstjünger bedeutet, daß er im Schloßpark mit einem Skizzenbuch spazierenzugehen habe, dann käme ein Herr, der ebenfalls ein Skizzenbuch bei sich führe und der sich dann vorstelle: »Ich bin der Herrscher dieses Landes«, der Großherzog.

In der Künstlerkneipe sammelte sich am Abend die Weimarer Bohème. Sie hatte, den Berichten nach, im Kontrast zum

Bürgertum eine ähnliche Schärfe, wie die Christiania-Bohème Munchs, der hier auch auftauchte. Wenn genug getrunken war, schnallte Christian Rohlf, der als Meisterschüler in Weimar ergraute, das Holzbein ab und schlug damit auf den Tisch.

Die Weimarer Schule hatte damals einen guten Namen. Man konnte das Handwerk dort lernen. Es gab so feine Landschaftler wie Karl Buchholz, so gute Kompositionslehrer wie Ludwig von Hofmann. Beckmann arbeitete bei Frithjof Smith. Aus dieser Zeit haben sich die ersten Zeichnungen erhalten, realistische Blätter mit kräftiger Konturierung: »Mein Arm«; Aktstudien und Kompositionen; ein radiertes Selbstbildnis, schreiend; Malversuche.

Unter den Mitschülern war Ugi Battenberg, ein Frankfurter, der später, bei einer entscheidenden Wendung im Leben Beckmanns, sich als hilfreicher Freund bewährte. Harry Graf Kessler und Henry van de Velde waren künstlerische Berater des Großherzogs. Sie gehörten auch der Jury der Weimarer Künstlerbund-Ausstellung 1906 an, in der der inzwischen nach Berlin gegangene zweiundzwanzigjährige Maler mit seinem Bild »Junge Männer am Meer« in das Licht der Öffentlichkeit trat. Minna Tube, seine erste Frau, eine starke, künstlerisch vielseitig interessierte Persönlichkeit, hat Beckmann auf der Weimarer Kunstschule kennengelernt, wo sie als Malerin arbeitete. Die Heirat fand 1906 statt. Im gleichen Jahr starb die Mutter, ein Ereignis, das Beckmann sehr traf und in dessen Folge er die »Große Sterbeszene« malte, sein kühnstes Werk aus der Zeit vor 1914. Munch lobte es und meinte, Beckmann möge auf diesem Wege weitergehen. Beckmann verharrte aber in einem Realismus,