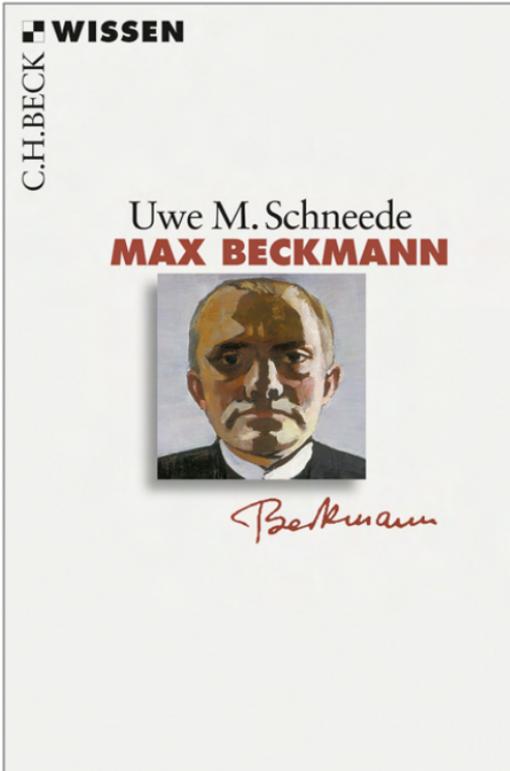


Unverkäufliche Leseprobe



**Uwe M. Schneede**  
**Max Beckmann**

128 Seiten, Paperback  
ISBN: 978-3-406-62440-7

## Der Künstler in seiner Zeit

### Die Selbstbildnisse

Wie er aussah, wie er auftrat und als Person auf andere wirkte, entnimmt man einigen Berichten von Freunden, und wie er sich selbst gesehen haben wollte, dem einen oder anderen – mit seiner Hilfe inszenierten – Foto, aber man erfährt es kaum aus den Selbstbildnissen. Denn sie haben nicht allein ihn selbst, Max Beckmann, in Aussehen und Statur zum Inhalt. Kehren auch der kantige Schädel, die herabgezogenen Mundwinkel und das kräftige Kinn als ständige physiognomische Erkennungszeichen in den vielen eigenständigen wie in den zahllosen szenisch verborgenen Selbstbildnissen wieder, wird doch programmatisch von etwas anderem als vom Seelenleben oder von nur persönlichen Charaktereigenschaften gehandelt: Sie präsentieren Max Beckmann, den Künstler, mitten in seiner Zeit. Denn er formulierte darin seinen augenblicklichen Stand ebenso als Zeitgenosse wie als formwütiger Maler, und zugleich machte er an seinem Beispiel, an seiner Gestalt Zeitgeschichte sichtbar: Er personifizierte sie. «Ich kenne», schrieb er schon 1914 in der Zeitschrift *Kunst und Künstler*, «was ich neu aus meiner Zeit und ihrem Geist in mir fühle. Dieses will und kann ich nicht definieren. Es steht in meinen Bildern.»

Fotos zeigen Max Beckmann verschlossen, barsch, abweisend, dickschädlig, eigensinnig. So erschien er auch den Zeitgenossen: «Vierschrötig, souverän, jedem Einspruch unzugänglich, ein Herrscher!», urteilte die Freundin Käthe von Porada, aber, fand der Beckmann-Förderer Stephan Lackner, «manchmal hatte er, mit Melone und elegantem Schlips, auch etwas von einer Brechtschen Theaterfigur. Sarkastische Amüsiertheit spielte bisweilen um seine herabgezogenen Mundwinkel». Und

der Kunstschriftsteller Carl Einstein fügte hinzu: «Bei aller Robustheit ist er ein zarter Knabe. Grundanständig, verquält, sehr deutsch.»

Ein Bild des 23-jährigen Kunststudenten, der sein Studium abbrach und dennoch mit einem Stipendium preisgekrönt wurde, zeigt ihn noch konventionell. In Schwarz mit Vatermörder lässt er vor impressionistisch gemalter italienischer Landschaft 1907 selbstbewusst posierend die Entschlossenheit zur Karriere, also den persönlichen Ehrgeiz spüren. Doch nach dem alles umwälzenden Erlebnis des Kriegs in Belgien wurde das *Selbstbildnis mit rotem Schal* von 1917 ganz anders aufgeladen (Abb. 13). Beckmann erscheint nun als ein von den Zeitumständen Zerrütteter, hin und her gerissen zwischen dem Inneren des Ateliers, in dem etwas Erschreckendes sichtbar zu werden scheint, und der äußeren Realität. Die Grenze zwischen beiden markiert die an den Bildrand gerückte Leinwand, auf der das Innen wie das Außen zu verdichteter Form gebracht werden will. Fahl, eckig, unsicher, aber offen für das Drumherum, ganz Wahrnehmung – so erscheint er selbst. Das aufmüpfige Rot des Schals signalisiert Widerstand gegen die Unbill der Zeit.

Entstanden ist das Bild in Frankfurt, wo Beckmann nach Ende des Kriegsdienstes und nach einem Zusammenbruch bei Freunden Unterschlupf gefunden hatte; von seiner Frau Minna, mit der er seit 1906 verheiratet war, und dem gemeinsamen, 1908 geborenen Sohn Peter blieb er örtlich getrennt. Es war der Moment des Neubeginns, vor allem in der Kunst. Mit der großformatigen *Auferstehung* (Abb. 9), von der noch die Rede sein wird, hatte er die alte Malerei, auch seine eigene (mit den schwergewichtigen Historienbildern), verabschiedet und sich durch die Destruktion die Freiheit geschaffen, noch einmal neu anzusetzen: stilistisch mit den kantigen Gesten bei der altdeutschen Malerei, inhaltlich bei der Aufgabe des zeitorientierten Künstlers, gestaltend zu wirken zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. So ist dieses Selbstporträt auch ein Programmbild für den künstlerischen Neuansatz.

### Der Künstler als Schöpfer

Zehn Jahre später ein ganz anderer Beckmann. Im *Selbstbildnis im Smoking* von 1927 erscheint er wie im frühen Werk von 1907 frontal in Schwarz, rauchend, doch jetzt nicht in Erwartung der Karriere, sondern auf ihrem Höhepunkt (Abb. 1). Indes stellte er sich, anders als 1917, nicht als Maler dar; er ist ein mit Selbstgewissheit auftretender Zeitgenosse, bereit für jedes Parkett. Während sich die Weimarer Republik vorübergehend konsolidierte, kam der Künstler Beckmann zu großem Erfolg. Einzelausstellungen fanden in Museen, Kunstvereinen, Galerien statt, in Berlin, Frankfurt a. M., Essen, Düsseldorf, Leipzig, ja 1927 in New York; die bedeutendsten Kunsthändler hatten sich seines Werks angenommen. Als Leiter eines Meisterateliers war er an die Städelschule in Frankfurt berufen worden. Eine umfangreiche Monographie war erschienen. Schließlich trug 1925 die Heirat mit Mathilde von Kaulbach zu seiner Festigung bei. Vor allem aber bildete er in diesen Jahren eine tragfähige eigene Bildsprache heraus, in der das Schwarz eine besondere Rolle spielen sollte.

Kurz bevor das Bild beendet wurde, erschien Beckmanns Text *Der Künstler im Staat*. Der eigentliche Schöpfer der Welt, heißt es darin, sei der Künstler. Die Selbstbestimmung habe den Menschen an die Stelle Gottes zu setzen. Macht und Einfluss hätten nicht auf Geld oder Hierarchie zu beruhen, sondern auf der Fähigkeit, jenes Gleichgewicht von Wirklichkeit und Metaphysik herzustellen, das zu organisieren nur die Künstler imstande seien. Die Kunst habe «die neue und letzte Religion der Menschheit» zu werden; nur sie könne «aus dieser schlamasselhaften Sklavenexistenz, die wir jetzt Leben nennen», herausführen. Das sei eine Utopie, «jedoch es muß ein Anfang gemacht werden. Und wenn es nur in der Idee ist».

Der Souverän, den Beckmann hier forderte, veranschaulichte er in seinem *Selbstbildnis im Smoking*. Im Formalen besticht das durchgehende Gleichgewicht von Vertikale und Horizontale, von Fläche und Plastizität, Schwarz und Weiß, Licht und Schatten, figürlicher Festigkeit und räumlicher Offenheit, von



1 Selbstbildnis im Smoking, 1927  
Busch-Reisinger-Museum, Cambridge, Mass.

2 Selbstbildnis im Hotel, 1932  
WestLB, Düsseldorf



Lässigkeit und Konzentration. Allerdings ragt der selbstsicher aufgestützte Arm in jene ungewisse Schwarzzone hinein, die nun Kennzeichen etlicher Bilder Beckmanns wird, und der Kopf ist schädelförmig verdunkelt. So ist der herausfordernden Frontalität auch eine Spur des Unheimlichen beigefügt: ein skeptischer, ein abgründiger Souverän.

Demgegenüber wirkt das 1932 – ebenfalls in Frankfurt – gemalte *Selbstbildnis im Hotel* wie aus einer anderen Zeit (Abb. 2). Die Gestalt trumpft nicht mehr auf, sie scheint unstet unterwegs, nicht souverän, sondern auf der Suche. Die Farbe ist dem Bild weitgehend entzogen, die Gestalt eingengt, Hindernisse bauen sich vor ihr auf. Blick und Gesicht sind dunkel verschattet. Dennoch hält sich der Mann, gewappnet mit Mantel, Schal und Hut, standhaft.

Bereits 1930 war Max Beckmann, als er gemeinsam mit Otto Dix, George Grosz, Karl Hofer und Karl Schmidt-Rottluff im deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig vertreten war, vom nationalsozialistischen *Völkischen Beobachter* angegriffen worden. Im Februar 1932 wurde ihm «dieses ganze politische Gangstertum» definitiv klar. Das *Selbstbildnis im Hotel* aus eben diesem Jahr markiert die Unsicherheit im Bewusstsein einer verfinsterten Zukunft und zugleich den Willen zu widerstehen. Das Triptychon *Abfahrt* (Abb. 28) wird diesem kritischen Zeitgefühl noch genauer und vielschichtiger Ausdruck verleihen.

### Apokalyptischer Seher

Zehn Jahre nach dem selbstgewissen Smoking-Porträt war Beckmanns persönliche Situation tiefgreifend geändert, er selbst existentiell gefährdet. Die nationalsozialistische Politik hatte sich durchgesetzt. Ein Jahr vor der Emigration in die Niederlande entstand das *Selbstbildnis mit Glaskugel* (1936, Abb. 3). Mit den düsteren Augenhöhlen, dem Blick nicht mehr auf den Betrachter, sondern in die Ferne, dem missmutig-pessimistischen Mund und der nun gar nicht mehr straffen Haltung vor einer Tür, die sich in eine unendliche Schwärze öffnet, erscheint Beckmann in seiner ganzen brutal wirkenden Gestalt als Seher des Furchtbaren, das da im Kommen ist.

Das dann bereits in Amsterdam 1938 geschaffene *Selbstbildnis mit Trompete* wird bestimmt durch impulsives Rot, drängelnd, widerständig (Abb. 26). Der Maler hält keinen Pinsel und keine Palette, vielmehr eine Trompete. Sie wirkt gleichzeitig wie eine Sehhilfe und ein Hörgerät, symbolisiert also das genaue Wahrnehmen des Äußeren und zugleich dessen gestaltete Wiedergabe. In seiner berühmt gewordenen Londoner Rede von 1938 betonte Beckmann, die Wahrnehmung der Realität mit «der Intensität meiner Sinne» sei die Grundlage seiner Kunst. Darum geht es in diesem Gemälde programmatisch. Der Bildrahmen hinter dem Kopf bekräftigt das Kunstthema. Jedoch schiebt sich die schwarzrote Versperrung am rechten Bildrand



3 Selbstbildnis mit Glaskugel  
1936, Privatsammlung

halbwegs vor das Instrument. So ist sowohl die Aufnahme- als auch die Wiedergabefähigkeit eingeschränkt.

Das bilddominante Rot lässt den noch 1936 im nationalsozialistischen Deutschland formulierten Pessimismus trotzig hinter sich. «Das Eine ist sicher», sollte Beckmann Anfang Mai 1940 im Tagebuch notieren, «Stolz und Trotz den unsichtbaren Gewalten gegenüber soll nicht aufhören, möge das Allerschlimmste kommen. – Ich habe mich mein ganzes Leben bemüht eine Art ‚Selbst‘ zu werden. Und davon werde ich *nicht* abgehen.» Er behauptet sich, er fühlt sich wieder freier, aber eben doch eingengt, 1938, isoliert im fremden Land.

Im Jahr 1944 kehrt das Schwarz des Smoking-Bildes im *Selbstbildnis in Schwarz* zurück (Abb. 4). Beckmann schaut wiederum aus dem Bild, jedoch nicht nach vorn, sondern zurück. Das genau tarierte Gleichgewicht von Schwarz und Weiß des Smoking-Bilds von 1927 ist nun einem mächtigen Schwarz gewichen, das die ganze Figur einhüllt und damit bestimmt. Die Figur ist nah herangerückt, das symbolische Schwarz unausweichlich.

Amsterdam war zu dieser Zeit bereits seit vier Jahren von der deutschen Wehrmacht besetzt; die Beckmanns lebten wieder mit ungewisser Aussicht unter den deutschen Nationalsozialisten, vor denen sie geflohen waren. «Viel Sorge und nerveux für 44. Dunkel ist das Leben – ist der Tod. Schluss» – so endet Beckmanns Tagebuch für das Jahr 1943. Da war dieses Selbstbildnis



4 Selbstbildnis in Schwarz  
1944, Pinakothek der  
Moderne, München

gerade in Arbeit. Max Beckmann, mit dem Gesellschaftsanzug gekleidet wie zum abendlichen Ausgang (der von den Deutschen weitgehend verboten war), behauptet sich bei düsterem Pessimismus. Felix Billeter sieht in den rötlichen Höhlungen des Kopfes gar einen «Hoffnungsschimmer», der «die völlige Verfinsterung und Versteinerung des Ausdrucks» aufzuheben beginne. Wieder führt ein Selbstbildnis Beckmanns individuelles Verhältnis zum zeitgeschichtlichen Moment vor Augen.

### **Unter dem Eindruck der jungen Amerikaner**

In seinem letzten, nunmehr in den Vereinigten Staaten, genauer gesagt: in New York, entstandenen *Selbstbildnis 1950* scheint alles Zeitgeschichtliche abgefallen (Abb. 38). Indes enthält es

sehr wohl eine Reaktion auf aktuelle – diesmal: künstlerische – Ereignisse. Der jetzt 66-Jährige steht schwächling, keineswegs mehr auftrumpfend vor der Rückseite einer großen aufgespannten Leinwand. Es geht also um die Kunst, die Malerei. Mit den starken Farbflächen, dem Blau, dem Grün, dem Orange, den Rottönen und den entsprechenden, sich steigernden Komplementärkontrasten unterscheidet sich das Bildnis von allen anderen.

Es entstand in der Zeit von Januar bis Mai 1950. Max Beckmann unterrichtete an der Art School des Brooklyn Museums. In der Buchholz Gallery / Curt Valentin an der 57. Straße in New York wurden seine Werke präsentiert. Von Dezember 1949 bis Februar 1950 war seine *Promenade des Anglais in Nizza* gemeinsam mit Gemälden der aufstrebenden Jungen – Hans Hofmann, Robert Motherwell, Jackson Pollock und Mark Rothko – in der *Annual Exhibition of Contemporary American Painting* im Whitney Museum of American Art zu sehen. Das *Selbstbildnis 1950* wurde Ende des Jahres Teil der Ausstellung *American Painting Today, 1950, National Competitive Exhibition* im Metropolitan Museum.

Dieses Jahr 1950 bedeutete den entscheidenden Durchbruch der jungen amerikanischen Maler, sowohl der Abstrakten Expressionisten als auch der Farbfeldmaler. Ab Januar des Jahres zeigte die Betty Parsons Gallery (quer gegenüber von Beckmanns Galerie in der 57th Street) nacheinander Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt, und Ende des Jahres war Beckmanns *Gruppenbild Hope* gemeinsam mit Werken von Pollock, Newman, Rothko auf der nächsten *Whitney Annual Exhibition* zu sehen. Im Sommer des Jahres war Beckmann – schließlich preisgekrönt – mit 14 Gemälden auf der Biennale in Venedig vertreten, während die Amerikaner hier zum ersten Mal auftraten: Arshile Gorky, Willem de Kooning, Jackson Pollock. Den neuen Sinn für leuchtende Farbflächen dürfte er ihnen verdanken: der alte Europäer im Wettbewerb mit den jungen Amerikanern, die alsbald Paris den Rang als Weltstadt der Kunst streitig machen sollten.

So erweist sich, dass Beckmanns Selbstbildnisse individuelle Zeit- und auch Kunsterfahrung sichtbar machen. Insofern ha-

ben sie eine vollständig andere Funktion als beispielsweise die Selbstporträts von Ferdinand Hodler, Lovis Corinth, Ernst Ludwig Kirchner oder Otto Dix. Bei Hodler legen sie autobiographisch Zeugnis vom Altern ab, bei Corinth stellen sie mit entsprechender Ausstattung die verschiedenen Facetten der eigenen Persönlichkeit heraus und begleiten mimetisch die Leidensgeschichte dieser Person nach dem Schlaganfall; bei Kirchner machen sie emphatisch die zerstörerischen Auswirkungen äußerer Ereignisse auf seine Kunstfähigkeiten namhaft; beim frühen Dix demonstrieren sie sachlich das nachexpressionistische Bewusstsein von der modernen Verfügbarkeit der Stile. Dagegen folgen Beckmanns Selbstporträts Schritt für Schritt der Zeit und bilden dabei eine andere, eine künstlerische Geschichtsschreibung aus, ohne dass die Ereignisse draußen in der Welt dargestellt werden müssten.