

Max Beckmann und der Widerstand in den Niederlanden

Überlegungen zu *Schauspieler* (1941/42), *Karneval* (1942/43), *Blindekuh* (1944/45) und *Argonauten* (1950)

CHRISTIAN FUHRMEISTER, SUSANNE KIENLECHNER

[...] indem ich die Wahrheit zeige u. schonungslos alle Schändlichkeiten aufzeige!

Max Beckmann, Amsterdam, 7. November 1942¹

Während der Katakombenzeit mussten wir natürlich alle Namen chiffrieren [...]

Wolfgang Frommel, 22. August 1946²

Einleitung

Die Werke Max Beckmanns haben die Interpreten stets herausgefordert: Häufig wurden seine Bilder – insbesondere die Triptychen – symbolisch, philosophisch und metaphysisch-transzendierend gedeutet und eine zeitlose, allgemeine Gültigkeit seiner Bildfindungen festgestellt³ oder aber genuin kunsthistorische Bezüge und motivische Parallelen herausgearbeitet.⁴ Andere Studien haben sich stärker dem zeitgeschichtlichen Kontext und Beckmanns Alltagserfahrungen gewidmet.⁵ Hier anknüpfend möchten wir fragen: Inwiefern thematisieren einige Werke der Amsterdamer Zeit nicht nur das Leben von jüdischen und politischen Emigranten, sondern – wenn auch bewusst verschlüsselt – das Schicksal von Personen(gruppen) im niederländischen Widerstand, ja von bewaffneten Kämpfern? Lassen sich sogar konkrete Personen identifizieren?

Es ist kein Zufall, dass gerade die bereits oft behandelten Triptychen der Kriegsjahre im Zentrum unserer Arbeit stehen. Auf der einen Seite scheint

ihre formale Struktur eine symbolische oder überzeitliche Lesart nahe-zulegen, auf der anderen Seite werfen gerade diese Werke in besonderem Maße Fragen nach dem Realitätsbezug auf: Welche zeitgenössischen Ereignisse, Vorgänge und Entwicklungen hat der Maler wie umgewandelt und ins Bild gesetzt? Wie hat er, in seinen eigenen Worten, die »gegebene Gegenwart« transformiert?⁶ Unser Beitrag soll einen weiteren Baustein für das Verständnis von Beckmanns Œuvre liefern. Grundlage unseres Texts war einerseits die genaue Lektüre von Max und Mathilde Quappi Beckmanns Tagebüchern – nicht der teilweise unvollständigen Edition,⁷ sondern des verfilmten Originals aus den Archives of American Art in der Smithsonian Institution in Washington D.C.⁸ –, sowie von wichtigen Briefwechseln im Max Beckmann Archiv in München,⁹ andererseits die umfangreiche Literatur zur nationalsozialistischen Kulturpolitik in den Niederlanden und zur niederländischen Zeitgeschichte.



Schauspieler, Triptychon, 1941–1942, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge

I Schauspieler (1941/42)

Die Bildidee für dieses Werk dürfte nach der deutschen Besetzung der Niederlande (10. Mai 1940) entstanden sein. Eine auf den 15. Dezember 1940 datierte Skizze¹⁰ hält die Grundzüge des späteren Triptychons fest, das eine Theaterszene darzustellen scheint. Eine konzise Zusammenfassung der bisherigen Deutungsvorschläge hat Christian Lenz 2007 vorgelegt (ohne aber selbst eine schlüssige Interpretation liefern zu können).¹¹ Gemeinsamer Nenner dieser Auslegungen ist, dass Beckmann in Flügeln und Mitteltafel ein komplexes Beziehungsnetz als Momentaufnahme einer (Probe)Bühne vorführe, wobei unklar bleibt, ob erotische Anziehungskräfte, »Antike und Esoterik« oder künstlerische Selbstreflexion das Bildgeschehen beherrschen.

Angesichts dieser unübersichtlichen – zumindest teilweise durch Erhard Göpel geprägten¹² – Auslegungsgeschichte möchten wir eine neue Lesart von *Schauspieler* (Göpel 604) vorschlagen. Die Hauptfigur des Triptychons,

der in der Literatur häufig als Selbstbildnis des jugendlichen Beckmann gedeutete König, ist zweifellos ein Porträt des niederländischen Opernsängers und bildenden Künstlers Evert Miedema (s. Biografie). Die Frage, die sich aufdrängt, lautet: Weshalb hat Beckmann Miedema in der Rolle eines Märtyrers dargestellt?

Wir kommen der Antwort näher, wenn wir einen Blick auf die anderen Figuren werfen. Im komplementär zum König gekleideten Narren links am Rand sehen wir ein Selbstbildnis des Künstlers (was Fragen zum Verhältnis von Narr und König und zu Beckmanns Rolle als Beobachter aufwirft, denen wir hier nicht nachgehen können). Links neben dem König steht eine maskierte Sängerin, die ein Notenblatt in der linken Hand hält, rechts hinter ihm ein weiterer Sänger. Wir identifizieren diese Frau als Theodora Versteegh, den Mann als Herman Schey (s. Biografie). Während Versteegh ebenso wie Miedema dem Jo Vincent Kwartet beziehungsweise



Evert Miedema



Max Beckmann



Theodora Versteegh



Herman Schey



Hollands Vocaal Kwartet angehörte, war der jüdische Bassbariton Schey ein bekannter Konzert- und Oratoriensänger, der beispielsweise 1938 gemeinsam mit Jo Vincent unter der Leitung von Willem Mengelberg im Concertgebouw-Orchester die *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach gesungen hatte. Dieser christlichen Thematik entspricht nicht nur die andächtig betende (oder nur gestikulierende?) Sängerin im Bildhintergrund: Bekannt war das Jo Vincent Kwartet insbesondere für Psalmen-Gesänge. Vincent (s. Biografie) selbst wird in keinem Triptychon abgebildet, aber wir vermuten, dass sie das Vorbild für die *Dame mit grauem Capuchon* (Göpel 657) von 1944 war.

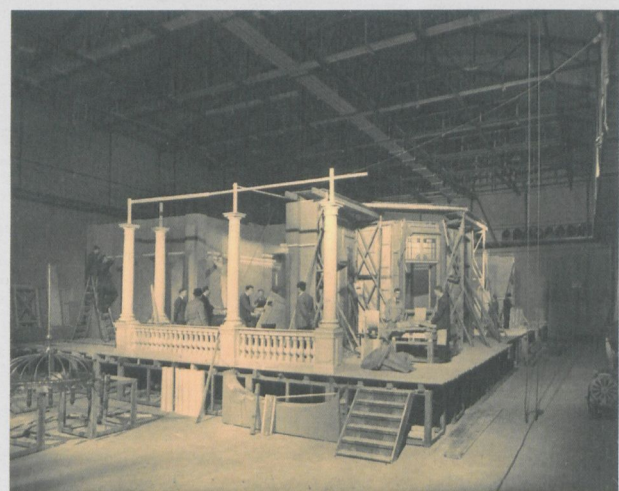
Da beide, Mathilde und Max Beckmann, ihre Tagebücher beim Einmarsch der deutschen Truppen am 10. Mai 1940 vernichtet haben, gibt es – abgesehen von wenigen Briefen an Quappis Schwester Hedda von Kaulbach, mit der sie bis zu dreimal wöchentlich gemeinsam musizierte – keine direkten Quellen dafür, dass das Ehepaar Beckmann in der Zeit von 1937 bis 1940 Konzerte und Aufführungen in Amsterdam oder Umgebung besucht hat. Doch aus den Briefen geht hervor, dass Quappi, die Geige spielte, regelmäßig mit niederländischen Freunden musizierte.¹³ Die zahlreichen Musiker(innen)porträts in den Werken Beckmanns lassen jedenfalls eine genaue Kenntnis der Amsterdamer Musikszene vermuten, wofür schon der Umstand spricht, dass Quappi ihre seit 1925 in den Niederlanden lebende Schwester, die Cello spielte, häufig besuchte.¹⁴

Denn auch die bestimmende Figur der rechten Tafel lässt sich dem Bereich von Konzert, Singspiel und Theater zurechnen: In der jungen Frau mit dem Handspiegel erkennen wir ein Bildnis von Charlotte Köhler, der niederländischen Schauspielerin und Vortragskünstlerin, die Mitte der 1930er-Jahre große Erfolge mit ihrer Darstellung antiker Heldinnen (Elektra, Medea) in Theaterstücken und Opern gefeiert hatte (s. Biografie). Wir halten es ferner für möglich, dass Beckmann sich auch bei der Darstellung des blonden Mädchens mit Stirnband auf der Treppe der rechten Tafel an Köhler beziehungsweise an einem Porträtfoto von ihr orientiert haben könnte. In jedem Fall stellen Köhlers bekannte Theaterrollen eine plausible Verbindung zur antiken Büste rechts vor (ein Motiv, das schon den 15-jährigen Beckmann beschäftigt hatte).¹⁵

Die Szene der linken Tafel ist häufig als Gefangennahme Christi gedeutet worden: Der Soldat rechts wolle Gottes Sohn verhaften, was von einer Betenden beobachtet werde. Den die *New York Times* lesenden Mann identifizieren wir mit Stephan Lackner. Wie Göpel im Januar 1951 bei der Gedenkfeier im Frankfurter Städel Museum für den verstorbenen Maler ausführte, soll Beckmann über den sitzenden Mann mit dem orangefarbenen Schal geäußert haben: »Es könnte Christus heute sein.«¹⁶ In dem 1957 erschienenen Heft über das Triptychon *Argonauten* (1950, Göpel 832) ging Göpel einen Schritt weiter, indem er Christus mit Wolfgang Frommel (s. Biografie) identifizierte.¹⁷ Im Rahmen eines Briefwechsels reagierte Quappi, der Göpel das Heft zugeschickt hatte, im März 1958 empört: »Frommel gleich Christus. Das kann doch nicht wahr sein.«¹⁸ Göpel, der

stets darauf bedacht war, Detailinformationen von Quappi zu erhalten, räumte wenige Tage später ein, dass »eine Identifizierung von Frommel mit dem sitzenden Mann« wohl zu weit gehe und er sie »fallen lassen [werde], um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen«¹⁹ (gleichwohl wurde Göpels Text noch 1984 unverändert gedruckt). Auch in den 1960er-Jahren bemerkte Quappi gegenüber Gert Schiff, dass im linken Flügel von *Schauspieler* »nicht ein persönliches Erlebnis aus der Zeit der Besetzung Amsterdam dargestellt« sei.²⁰ Nichtsdestotrotz ist sich die Forschung heute relativ einig in der Annahme, dass es sich bei dieser Figur um Frommel handle,²¹ der eine Razzia bei *Castrum Peregrini* in der Herengracht abgewehrt habe (was indes 1995 von Günter Baumann und 2003 von Jill Lloyd in Frage gestellt wurde, da die Razzia, so Lloyd, erst 1944 stattfand).²²

Wir glauben, dass der von einem Krieger bedrohte Mann tatsächlich nach dem Vorbild Frommels gestaltet wurde, mit dem Beckmann spätestens seit Frühjahr 1941 bekannt war,²³ dass Beckmann den Kopf aber, nach der vom Künstler für Juli 1942 vermerkten Fertigstellung, übermalte – er versandte das Werk erst am 4. April 1946 – und sich dabei an einem Foto von Percy Gothein (s. Biografie) orientierte, der am 24. Juli 1944 verhaftet worden war.²⁴ Wie kommen wir zu dieser Annahme?



1 Bühnenkonstruktion in einem Filmatelier im Studiokomplex der »Filmstadt« Wassenaar in Den Haag

Frommel und Gothein hatten 1930 in Berlin einen Verlag gegründet. Seit November 1943 besuchte Gothein mehrfach seinen Freund beziehungsweise die Wohnungen in der Herengracht 401. Nach seiner Verhaftung durch den Leiter des KZ Erika in Ommen gelangte Gothein als politischer Häftling über Sachsenhausen ins KZ Neuengamme, wo er ermordet wurde.



Charlotte Köhler



Percy Gothein – Wolfgang Frommel

Bei den zahlreichen Treffen von Beckmann und Frommel im Frühjahr 1945 dürften auch die Verhaftung und Ermordung Gotheins zur Sprache gekommen sein. Ungeachtet dieser vermuteten Übermalung des Kopfes spielt der linke Flügel – sowie verschiedene Teile des unteren beziehungsweise vorderen Registers des gesamten Triptychons – aber sicherlich auf Frommels Engagement für die jüdischen Kinder an, die seit Herbst 1941 in der Villa De Esch in Ommen untergebracht waren.²⁵ Schon im Juni 1941 hatte Werner Schwier, Leiter des Referats Internationale Organisationen im Reichskommissariat der Niederlande in Den Haag, die bei Schloß Eerde ansässige Organisation der niederländischen Theosophen (s. Biografie Krishnamurti) aufgelöst und auf dem Gelände von Sterkamp bei Eerde das KZ Erika errichtet, das dort – seit dem 22. Juni 1942 unter dem Namen »Arbeitseinsatzlager Erika« – bis September 1944 bestand.²⁶ Geleitet vom NSB-Mann Karel Lodewijk Diepgrond, waren im Lager Erika Diebe und Schwarzhändler ebenso wie Verweigerer der Zwangsarbeit, Homosexuelle und Widerständler interniert.

Schon 1970 hatte Charles Kessler hinsichtlich der schwer zu deutenden Partien im unteren beziehungsweise vorderen Register einen Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Auslöschung »unerwünschter Elemente« gesehen; in gewisser Weise folgte ihm Uwe M. Schneede 2009, wenn er im Werk die »mörderische Aggressivität der Menschen«, aber auch »Widerstand und [...] Fantasie, die sich angesichts der Schrecken die Friedlichkeit ausmalt« erkennt.²⁷ Uns erscheint der Themenkomplex von Unterdrückung, Verfolgung und Verhaftung aufs Engste mit der Sockelzone des Triptychons verbunden: In einer Art Unterwelt, die in verblüffender Weise der Bühnenkonstruktion eines Filmateliers ähnelt (Abb. 1),²⁸ versammelt Beckmann ein Spektrum von Personen, die in unterschiedlicher Weise mit dem Lager Erika in Verbindung stehen, von den Fußfesseln links über den fahlen, graugrünen Mann und die kräftigen Inhaftierten der Mitteltafel bis zu den Musikern nebst den Kindern und Jugendlichen

rechts. So könnte es sich bei dem winkenden kleinen Jungen trotz der unterschiedlichen Physiognomie um Klaus Seckel, den jüngsten Schüler der Villa De Esch,²⁹ handeln, bei dem dunkelhaarigen Mädchen mit Hut um Liselotte Brinitzer (s. Biografie), die älteste Schülerin, und bei den Musikern um eine sinnbildhafte Darstellung des Künstlerwiderstands im Kreis um den im Frühjahr 1941 gegründeten *Vrije Kunstenaar*.³⁰ Dafür spricht nicht zuletzt Barbara C. Buengers wenig beachtete Identifizierung des Geigers mit Pablo Picasso,³¹ der 1937 mit *Guernica* eine eindringliche Anklage von Unterdrückung und kriegerischer Gewalt geschaffen hatte – ein Bild, das Beckmann, so Quappis Aussage nach seinem Tod, vermutlich im Juli 1937 in Paris gesehen hatte.³²

Aufgrund dieser Indizien lesen wir *Schauspieler* als visuellen Kommentar des Künstlers, der den alten Topos der »Welt als Bühne« bemüht, um zur Situation von Kultur und Gesellschaft in den besetzten Niederlanden Stellung zu nehmen. Ohne eigene vordergründige Parteinahme schildert Beckmann dramatische Schicksale, zeigt Unterdrückung, Verfolgung und drohende Deportation, thematisiert Flucht und Verstecken (durch Maskierung oder Vortäuschen einer anderen Identität) im Untergrund und deutet Gruppenbildung im Widerstand an.

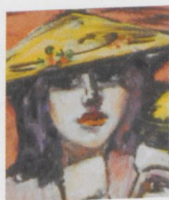
Das sprichwörtlich »doppelbödig« Triptychon ist durch eine gegenläufige, ja paradoxe Bewegung gekennzeichnet: Einerseits liefert der Maler exakte Porträts zeitgenössischer Personen seines engeren und weiteren Umfelds, andererseits werden diese konkreten Personen so stark verunklärt, dass eine Identifizierung bisher nicht möglich schien. Werden aber Beckmanns Andeutungen entschlüsselt, dann gewinnt das Beziehungsgefüge an Klarheit und Intensität, dann werden die tatsächlichen Ereignisse erkennbar, die den Ausgangspunkt für das Werk bildeten. Dieses Grundmuster – der von Martin Warnke bei Peter Paul Rubens diagnostizierten »dissimulatio« vergleichbar, also einer subversiven, taktisch verhüllten Kritik³³ – stellen wir auch bei den weiteren Triptychen fest.



Klaus Seckel



Liselotte Brinitzer





Karneval, Triptychon, 1942–1943, University of Iowa Museum of Art, Iowa City

II Karneval (1942/43)

Die Bezüge zur Gegenwart der Jahre 1942/43 sind bei *Karneval* (Göpel 649) etwas weniger stark ausgeprägt als bei den *Schauspielern*, was angesichts der sukzessiven Radikalisierung der nationalsozialistischen Besatzungspolitik – von der Judenverfolgung³⁴ bis zu kulturpolitischen Steuerungsmaßnahmen – verständlich wird. Denn Beckmanns Beginn der Arbeit an *Karneval* am 1. August 1942 waren verschiedene Dekrete und Erlasse vorausgegangen, die auch die prekäre Situation des exilierten Ehepaars und seiner Freunde betrafen. Da der Maler im Deutschen Reich nicht Mitglied der Reichskammer der bildenden Künstler geworden³⁵ und ihr niederländisches Gegenstück, die Kultuurkamer, nur für niederländische Staatsangehörige zuständig war, befand sich Beckmann spätestens seit März

1942 in einer Grauzone.³⁶ Denn am 18. März 1942 war in niederländischen Tageszeitungen ein Aufruf erschienen, demzufolge sich alle in den Niederlanden ansässigen deutschen Kulturschaffenden beim Leiter der Kulturabteilung im Reichskommissariat in Den Haag, Dr. Joachim Bergfeld, zu melden hatten.³⁷ Quappi vermerkte in ihrem Tagebuch am 23. März 1942: »[...] Nachmittag Hans J. [Hans Jaffé] hier. Tiger wieder so down! K. K. quält ihn sehr [...]«.³⁸

Am 15. Mai 1942 wird in Max Beckmanns Tagebuch erstmals Erhard Göpel erwähnt,³⁹ der seit dem 29. April als Leiter des »Referats Sonderfragen« im persönlichen Stab des Generalkommissars Fritz Schmidt in Den Haag Ankäufe für das geplante »Führermuseum« in Linz tätigen sollte.⁴⁰



Frieda Belinfante



Maarten van Gilse



Frans Duwaer



Zwischen Kunsthistoriker und Künstler entwickelte sich sehr schnell eine ebenso intensive wie ambivalente Beziehung. Als Beckmann am 6. Juni 1942 die Einberufung zur Wehrmacht erhielt – was ihn stark unter Druck setzte und auch zu einer Herzschwäche führte –, war ihm Göpel behilflich.⁴¹ Schon diese Nähe Beckmanns zu einem an exponierter Stelle im Generalkommissariat tätigen Deutschen im Sommer 1942 stellte eine gänzlich andere Situation als noch im Jahr 1941 dar. Für seine Bildproduktion bedeutete dies, dass die Figuren und Vorgänge noch stärker abstrahiert werden mussten, denn eine deutlich – oder auch nur leicht – erkennbare Bezugnahme auf Personen des niederländischen Künstlerwiderstands hätte Beckmanns Existenz stark gefährdet.

Grundsätzlich ist *Karneval den Schauspielern* ähnlich, zeigt es doch ebenfalls einen diskontinuierlichen Innenraum, in dem kostümierte Personen (teilweise maskiert) agieren; die linke Tafel lässt an eine Garderobe denken. Doch insgesamt ist der Bezug zum Milieu von Theater und Oper hier weniger stark ausgeprägt, dominiert der Eindruck eines Faschingstreibens. Gert Schiff hat als Thema des Triptychons aus formalen Gründen »eine dreimalige Variation des Einander-Verfehlens und -Fremdbleibens« erkannt,⁴² aber nicht erläutert, wer oder was sich hier fremd bleibt. Wir möchten seine Deutung aufgreifen und spezifizieren, denn er hat richtig gesehen, dass hier Spannungsverhältnisse und Antagonismen beschrieben werden. Alle drei Bildteile zeigen – in je unterschiedlicher Ausprägung – Anziehung und Zurückweisung, Kommunikation und Verweigerung, Besitznahme und Flucht. Wir glauben, dass Beckmann die außerordentlich komplexe, ja teilweise widersprüchliche Situation behandelt, in der sich nicht nur die niederländische Kulturszene in den Jahren 1942/43, sondern auch er selbst befand. Denn es ist unübersehbar, dass der Pierrot der Mitteltafel Züge eines Selbstbildnisses trägt. Dieser zentralen Figur ist eine Frau im blauen Kleid zugewandt, doch sie dreht ihren Kopf – in einer anatomisch nicht nachvollziehbaren Haltung – über ihre linke Schulter von ihm weg. Wenn man diese Frau mit der Cellistin Frieda Belinfante (s. Biografie) identifiziert, stellt sich die Frage, was das Triptychon über Beckmanns prekäre Rolle aussagt: Standortbestimmung, Entfremdung oder Selbstzweifel?

Denn es gilt zu bedenken, dass die fortschreitende Verschärfung der deutschen Zivilverwaltung nicht ohne Auswirkung auf seinen Freundes- und Bekanntenkreis und seine bevorzugten Aktivitäten blieb. Stellt sich Beckmann vielleicht sogar als Repräsentant der Besatzungsmacht oder der pro-nationalsozialistischen niederländischen Kulturfunktionäre dar, der von niederländischen Künstlern und Musikern nun zusehends gemieden wird? In jedem Fall liegt eine latente Bedrohung über den drei Paaren, besonders bei der linken Tafel, wo die Begegnung von Akrobat und Flötenspielerin von einer überlebensgroßen männlichen Büste hinterfangen wird. Das Schwert befindet sich fast genau an derselben Stelle wie die Lanze auf der linken Tafel der *Schauspieler*, doch der junge Mann – für den Maarten van Gilse (s. Biografie) das Vorbild geliefert haben könnte – scheint eher dem Widerstand als den Okkupanten anzugehören.

Auch Details zeugen von der Atmosphäre von Umbruch und Gefährdung; so ist der Boden der Mitteltafel eigentümlich heterogen und vierteilig, als sei er zerborsten oder in Bewegung. Berücksichtigt man die Aufschrift des Blechblasinstruments (?) beziehungsweise des Sprachrohrs (»Flüstertüte«), die übereinstimmend als »DA ORIEN[T?]
»SUMA[T?]
gelesen wird, könnte Beckmann auf die Erdbeben in der ehemaligen niederländischen Kolonie Sumatra verweisen wollen, über die er durch Quappi unterrichtet gewesen sein dürfte.⁴³ Während Lenz

die Hoffnung auf eine Wende des Kriegs in Russland (Ex Oriente Lux – Aus dem Osten kommt das Licht) in Erwägung zieht,⁴⁴ kann ein Bezug auf Sumatra als Operationsraum der britischen SOE (Special Operations Executive), die seit Juli 1940 – nicht nur in den Niederlanden, sondern weltweit – »Illegal Warfare«, also Sabotage und Untergrundarbeit, gegen das Deutsche Reich und seine Verbündeten praktizierte, nicht ausgeschlossen werden.⁴⁵ Ein genuin niederländischer Referenzrahmen ist jedoch auch durch »Hitlers Herrengefängnis« in Sint-Michielsgestel gegeben, wo seit Mai 1942 zwischen 400 und 1.200 prominente Niederländer, darunter auch Indonesier, als sogenannte »Präventiv-Geiseln« inhaftiert waren: Fünf von diesen »Anti-Widerstandsgeiseln« – darunter zwei Aristokraten – wurden am 15. August 1942 erschossen, als Vergeltung für einen Sabotageakt in Rotterdam am 7. August.⁴⁶

Der rechte Flügel zeigt einen schreitenden Mann in einem roten, karotartig gemusterten Anzug mit einem blonden Mädchen auf dem Rücken. In der Figur des Harlekins könnte Beckmann den Druckereidirektor Frans Duwaer (s. Biografie) dargestellt haben, der enge Kontakte zu Beckmanns Bekanntem Willem Sandberg und zu Friedrich Vordemberge-Gildewart, einem Freund des Malers, unterhielt. Duwaer war nachweislich im Widerstand aktiv und fälschte Personalausweise für Untergetauchte, Juden und Verweigerer von Zwangsarbeit.



2. Pablo Picasso, *La dépouille du Minotaure en costume d'Arlequin* (Rideau de scène pour le 14 juillet de Romain Rolland), 1936, 8,30 × 13,25 m, Musée des Augustins, Toulouse

Hinter dem Paar steht eine martialische, als Vogelmensch maskierte weibliche Figur. Ihre Gestik ist unklar, scheint aber mit der Bewegung des Paares in Verbindung zu stehen. Wie der Jüngling im linken Flügel hebt sie die linke Hand, wie er hält sie in der rechten ein Schwert. Gibt sie dem Paar, dass das Fest verlassen muss, schützendes Geleit? Oder vertreibt sie es? Und welche Rolle spielt der kleine Hotelpage, der ebenfalls mit einem Schwert fuchtelte? Es könnte sich um eine für Beckmann typisch mehrsinnige Befragung der Beziehung von Tätern und Opfern handeln. Wir vermuten hier eine genuin künstlerische Auseinandersetzung des deutschen Malers mit Picasso, scheint doch die Verbindung von gewalttätigem

Vogelmenschen und rotem Harlekin einer kleinen Gouache von Picasso entlehnt,⁴⁷ die wenig später als großer Theatervorhang für das Stück *Quatorze Juillet* von Romain Rolland im Pariser Théâtre du Peuple (Abb. 2) ausgeführt wurde.⁴⁸ Was Gijs van Hensbergen für dieses Motiv festhält – »Picassos wahre Gefühle und Strategien liegen hinter einer Theatermaske verborgen« (Übers. d. Verf.)⁴⁹ – trifft grosso modo auch für Beckmann zu. Die Kernfrage lautet daher: Kann der Maler von Picassos Arbeiten gewusst haben?

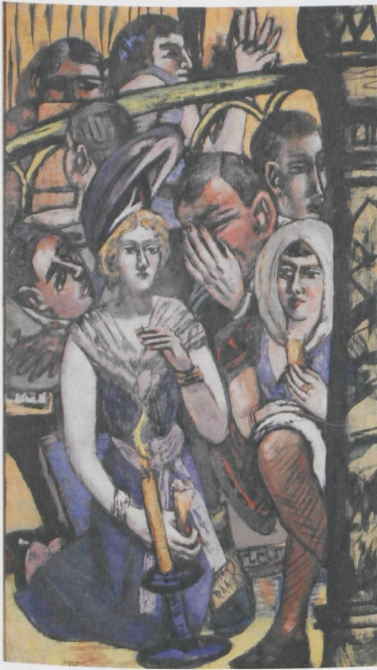
Wir bejahen diese Frage aus zwei Gründen: Erstens hielt sich Beckmann in den Jahren 1936 bis 1939 regelmäßig längere Zeit in Paris auf⁵⁰ und könnte den Vorhang persönlich gesehen haben, zweitens waren 1936 der Amsterdamer Journalist und Fotograf Maarten van Gilse und der Fotograf Carel Blazer für eine Reportage zum französischen Nationalfeiertag nach Paris gereist. Über die mit Beckmann bekannte Malerin Charley Toorop, deren Sohn Johnny Fernhout gemeinsam mit Van Gilse und Blazer in der politisch linksgerichteten Hausgemeinschaft in der Keizersgracht 522 lebte, könnte Beckmann Kenntnis von Picassos Vorhang erlangt und die Figur des Vogelmenschen für *Karneval* adaptiert haben.

Die Vorbildfunktion von Picassos Vorhang für *Karneval* erstreckt sich dabei nicht nur auf den Modus des Aufbegehrens und des (Volks)Kampfes, sondern umfasst auch die Einhalt gebietende Figur des Jünglings, der auf den Schultern des in ein Fell geschlüpften bärtigen Mannes sitzt. Es ist verlockend, sich vorzustellen, dass der an Agitprop, den Aktivitäten der französischen Front Populaire und der spanischen Frente Popular interessierte Maarten van Gilse den Ausgangspunkt für Picassos Figur des stark klassizierten Jünglings gebildet haben könnte. Den biografischen Anknüpfungspunkt könnte die Fotografin Dora Maar geliefert haben, mit der Picasso seit dem Frühjahr 1936 liiert war. Maar, Tochter des kroatischen Architekten Josip Markovitch, dokumentierte die Proben und Aufführungen der linken Groupe Octobre um Jacques Prévert (den Probenraum der Schauspieler sollte Picasso 1937 als Atelier für die Herstellung von *Guernica* mieten). Der selbst an Aufführungen wie *Spanje leeft* mitwirkende Maarten van Gilse wohnte bei seinem Aufenthalt in Paris bei der jüdischen Journalistin Tilly Visser (Mathilde Reich-Visser), die auch Josip Tito illegal beherbergte – Tito koordinierte die Anwerbung von Freiwilligen für die internationalen Brigaden wie Maarten van Gilses Bruder Jan Hendrik. Auch wenn es keinen Hinweis darauf gibt, dass Picasso ein Foto von Maarten van Gilse gesehen hat, erstaunt die bis zur starken Schattierung der Augenhöhlen gehende Ähnlichkeit zwischen dem Porträtfoto und dem Kopf des Jünglings.

Ungeachtet unserer Lesart, die zeitgeschichtliche Personen und Ereignisse als relevant für die Interpretation von *Karneval* erachtet, hat Beckmann das Triptychon freilich dennoch bewusst mehrdeutig konzipiert. Aber auch wenn wir Olaf Peters' Plädoyer für Beckmanns prinzipiell

»polysemantische Bilderfindung«⁵¹ folgen, könnte sogar der Titel selbst einen direkten Anlass gehabt haben, nämlich die Aufführung des Programms *Carnaval!!* durch das von Willy Rosen⁵² geleitete Ensemble »Die Prominenten«, das am 17. Januar 1942 Premiere hatte. Max und Mathilde Beckmann hatten nachweislich am 27. August 1941 eine andere Aufführung dieses Ensembles besucht,⁵³ dessen Vorstellungen ab September 1941 nunmehr allein von Juden besucht werden durften. Als im Mai 1942 der Judenstern eingeführt wurde [s. Biografie Jef Last], durfte die Gruppe nur noch kurz in der Stadsschouwburg auftreten, die sich inzwischen Joodsche Schouwburg nannte und seit Juli 1942 als Sammelplatz für die Amsterdamer Juden vor deren Einweisung ins Lager Westerbork diente. Auch wenn unklar ist, ob die Beckmanns die in *Het Joodsche Weekblad* annoncierte Vorstellung *Carnaval!!* als »Arier« besuchen konnten, dürften sie von der Aufführung Kenntnis gehabt haben, denn Grete Weil (s. Biografie), eine enge Bekannte, arbeitete als Sekretärin des Judenrats in diesem »Deportationszentrum«.⁵⁴

Festgehalten sei, dass die zunehmende Verschärfung der Besatzungspolitik auf allen Feldern – etwa die erfolgreiche Suche nach untergetauchten Juden mittels einer Geldprämie, die auch zur Verhaftung von »Ariern« führte, die Unterschlupf gewährt hatten⁵⁵ – exakt parallel zur Arbeit an *Karneval* verlief. Dies belegen auch Max Beckmanns Tagebuchnotizen, etwa am 27. und 28. Juli 1943. Vor diesem Hintergrund besitzt der durch Unterstreichung hervorgehobene Eintrag »Schluß des ›Carnavale Cabarett«⁵⁶ am 18. November 1943⁵⁷ eine erschreckende Ambiguität, denn er lässt sich sowohl als Ende der Arbeit am Triptychon als auch als resignative Reaktion auf die Schließung der Joodsche Schouwburg an exakt diesem Tag verstehen. Bedenkt man ferner, dass Maarten van Gilse am 1. Oktober 1943 in Overveen zusammen mit anderen niederländischen Widerstandskämpfern erschossen wurde, bekommen die im Werkverzeichnis von Erhard und Barbara Göpel zusammengestellten Einträge des Tagebuchs⁵⁸ etwas Gespenstisches, denn sie legen nahe, dass der Tod des 27-jährigen Van Gilse eine Änderung oder Überarbeitung des »Jungen in violett« im linken Flügel auslöste oder erforderte. Fest steht, dass sich die Sanktionen gegen den bewaffneten Widerstand und die zunehmende Judendiskriminierung und -verfolgung ebenso im Triptychon niedergeschlagen haben wie Selbstanalyse, Trauer und Schmerz – freilich transponiert und transformiert, das heißt, verallgemeinert und bildreflexiv ausgedeutet. Denn Beckmann hat besonders in den Triptychen stets große Aufmerksamkeit darauf verwandt, Bildelemente so zu verunklären, dass sie nicht als illustrative Wiedergabe realer Geschehnisse verstanden werden können, und war sichtlich befriedigt, dass die Kunstgeschichte sich an ihm die Zähne ausbiss: Selbst Kenner wie Perry Rathbone würden »die wirklichen – die unwirklich wirklichen Dinge niemals wissen«.⁵⁹



Blindekuh, Triptychon, 1944–1945, The Minneapolis Institute of Arts

III Blindekuh (1944/45)

Die für *Schauspieler* und *Karneval* festgestellten Bedeutungsdimensionen gelten im Kern auch für das Triptychon *Blindekuh* (Göpel 704) – ein Titel, den der Künstler indes erst am 7. August 1945 festlegte. Die Wahl dieses Titels ist paradigmatisch für Beckmanns Vorgehen, denn es vermengt die Ebene des heiteren Gesellschaftsspiels, bei dem die Identität der Spieler mit verbundenen Augen ertastet und erraten werden muss, mit der äußerst bedrohlichen – auch von Argwohn, Misstrauen und Verrat geprägten – Situation von Herbst 1944 bis Frühjahr 1945. Desorientierung und Unsicherheit kennzeichnen das Bild, das möglicherweise auch auf den »blind drop«, den (nächtlichen) Sprung von Fallschirmspringern ins Ungewisse anspielt.

Dank der akribischen Arbeit von Christiane Zeiller wissen wir, dass Beckmann die ersten Entwürfe schon am 25., 26. und 28. Juni 1944 skizzierte⁶⁰ (im Tagebuch wird das Werk zuerst am 30. September erwähnt, unter dem Titel *Das Konzert*). Die Konzeption entstand somit unter unmittelbarem Eindruck der Verhaftungen von Anfang April⁶¹ und

der Hinrichtungen im Juni 1944: Am 6. Juni war gegen 22 Widerstandskämpfer das Todesurteil vollstreckt worden,⁶² am 10. Juni hatte man den mit dem Ehepaar Beckmann befreundeten Bildhauer Johan Limpers (s. Biografie) erschossen, ebenso wie Frans Duwaer (s. Biografie) und Gerrit van der Veen (s. Biografie). Die Verunsicherung, die daraufhin im Kreis um Beckmann um sich griff, war immens (etwa bei Vordemberge-Gildewart und seiner Frau⁶³), und es ist bezeichnend, dass in den Tagebüchern Einträge dieser Monate fehlen beziehungsweise lückenhaft sind: Bei Max sind sie ausradiert, bei Quappi Seiten herausgerissen. Noch 1949 sprach der Künstler ausdrücklich von »seelischen Verwundungen aus der Kriegszeit«, die er als Grund seiner Herzschmerzen vermutete.⁶⁴ Vor diesem Hintergrund erscheint es sehr naheliegend, dass der Künstler bei diesem letzten während des Kriegs begonnenen Triptychon das Schicksal des niederländischen Künstlerwiderstands ins Zentrum stellte.

Die Mitteltafel zeigt fünf Musiker – drei Frauen und zwei Männer – und einen Stiermenschen. Schiff beschrieb das Bild 1981 so: »[...] Mars trommelt



Charlotte Köhler



Jef Last



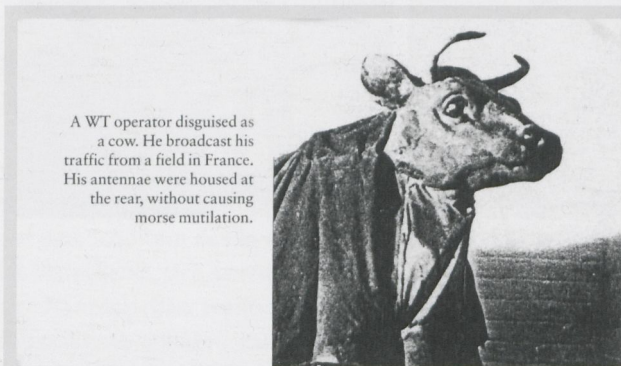
Pieter Dourlein



wild, die keusche Diana harft, Bacchus spielt auf der Schalmel.«⁶⁵ Wir erkennen Wim Eggink (s. Biografie) als Vorbild für den Trommler: Beckmann bringt unmissverständlich zum Ausdruck, dass Eggink im April 1941 die Untergrundzeitschrift *Slaet op den Trommele!* mitinitiiert hatte. Während seine Mitbegründer schon am 9. Oktober 1943 erschossen worden waren, wurde Eggink erst im Januar 1944 verhaftet (und im August 1944 verurteilt).

Als Harfinistin porträtierte Beckmann offenbar Henriëtte Bosmans (s. Biografie), eine »Halb-Jüdin«, die seit dem Frühjahr 1942 nicht mehr öffentlich auftreten durfte. Am 1. April 1944 wurde ihre Mutter Sara in das Durchgangslager Westerbork eingewiesen, doch Henriëtte Bosmans konnte aus unbekanntem Gründen ihre baldige Freilassung erwirken.

Für den im Bildvordergrund lagernden Flötisten griff der Künstler erneut auf den am 1. Oktober 1943 hingerichteten Maarten van Gilse zurück. Während wir der rothaarigen Frau im Bildhintergrund derzeit keine his-



3 Als Kuh getarnter Funker (WT = Wireless Transmission); die Antenne für die Übermittlung von Morsesignalen ist nicht sichtbar.

torische Person zuordnen können, erkennen wir in der dunkelhaarigen, vom Stiermenschen im Frack bedrängten Frau erneut (wie in *Karneval*) Frieda Belinfante, die in der rechten Tafel, nun weiß gekleidet, abermals auftaucht. Der Stiermensch – eine Anspielung auf den Dirigenten Willem Mengelberg (s. Biografie) – ist im Begriff, der Musikerin eine Hermelinstola umzulegen, doch sie scheint sich diesem Ansinnen widersetzen zu wollen und wirft einen trotzigem oder zornigen Blick zur Harfinistin (mit Henriëtte Bosmans lebte Belinfante tatsächlich zusammen). Es ist nicht bekannt, ob Beckmann sich bei der Entscheidung, die widersprüchliche Figur des

Stiermenschen ins Bild zu setzen, von Picasso oder von der Tarnung von Funkern inspirieren ließ (Abb. 3).

Insgesamt versammelt die Mitteltafel damit ein widerspenstiges Orchester, das dem mit den deutschen Besatzern kollaborierenden Mengelberg einige Schwierigkeiten bereitet haben dürfte; tatsächlich erschien am 1. November 1944 eine giftige Kritik am Verhalten des Dirigenten im *Vrije Kunstenaar*. Diese Deutung der Mitteltafel – als Beschreibung der schwierigen Situation von im Untergrund aktiven Niederländern ebenso wie als Totengedenken – wird durch weitere Bildelemente gestützt. So zeigt der große Wecker genau 9 Uhr, also den Beginn der Ausgangssperre beziehungsweise der Sperrstunde,⁶⁶ und der umkränzte (zum Zeitpunkt von Beckmanns Arbeit an *Blindekuh* bereits füsilierte) Jüngling im Vordergrund lehnt an einem Scheibenkarren, einer Halterung für Schieß- oder Zielscheiben.

Beide Flügel führen die Thematisierung des »schlimmen Winter[s] 1944/1945«⁶⁷ fort. Der linke Flügel zeigt, dicht gedrängt, acht Menschen, von denen wir drei zu identifizieren glauben. Bei der blonden Frau im Bildvordergrund könnte es sich um Charlotte Köhler handeln, die wir auch im rechten Flügel von *Schauspieler* dargestellt sahen. Im nach rechts blickenden Mann mit starken Lippen und blauen Augen, oberhalb der Frau mit dem weißen Kopftuch, erkennen wir Jef Last, während wir die mittlere Figur im oberen Register mit dem männlichen Gesicht und der weiblichen Frisur als Pieter Dourlein (s. Biografie) identifizieren, dessen »Verkleidung« als Frau zwingend erforderlich war, denn der Geheimagent Dourlein wurde steckbrieflich gesucht.

Auch beim rechten Flügel halten wir drei Personen für erkennbar: Im Vordergrund, im rot karierten Anzug mit Augenbinde, sehen wir den am 10. Juni 1944 erschossenen Frans Duwaer – ob er bei der Hinrichtung ebenfalls eine Augenbinde trug, ist nicht bekannt.⁶⁸ Die dunkelhaarige Frau im weißen Kleid hinter beziehungsweise über ihm identifizieren wir wieder als Frieda Belinfante und den Mann im schwarzen Anzug mit »aristokratischem Adlerprofil«⁶⁹ als Willem Sandberg (s. Biografie), seit 1938 Zweiter Direktor des Stedelijk Museum, der nach dem von ihm mitgeplanten Anschlag auf das Einwohnermeldeamt am 27. März 1943 untertauchen musste.

Beide Flügel zeigen Gegenstände, die die Zuordnung der Figuren zum Widerstand stützen. So sind im linken Flügel, in der linken oberen Ecke, drei Figuren mit ihren Utensilien zu sehen: Mit dem Rücken zum Betrachter ein Fallschirmspringer mit Lederhaube, dessen Schirm sich zu entfalten beginnt; ein Funker hinter seinem Funkkasten und rechts von ihm die von uns als Dourlein angesprochene Figur. Nimmt man die am linken Bildrand unten angeschnittene Druckpresse hinzu (das Schriftstück wird von einem erschrockenen Mann schnell zugedeckt), dann zeigt Beckmann hier drei zentrale Aktivitäten des Untergrunds: die Überbringung von Informationen durch Boten oder Agenten (Fallschirmspringer) und per Funk sowie die Verbreitung dieser Nachrichten im Druck. Auch die rechte Tafel zeigt das Schwungrad einer (Druck)Maschine als Hinweis auf den



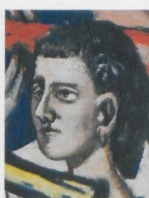
Wim Eggink



Henriëtte Bosmans



Frieda Belinfante



Maarten van Gilse

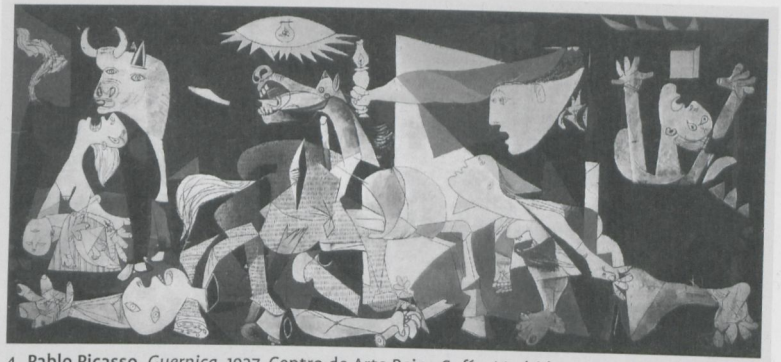


Druckereibesitzer Duwaer; die Buchstaben GR und BN auf dem Schild des Hotelpagen könnten Morsecodes von Funkern sein.⁷⁰

Wenn, wie wir argumentieren, Beckmann in *Blindekuh* ausdrücklich auf Figuren des Musiker- und Künstlerwiderstands Bezug nahm, ist die Frage, wann diese Zuspitzung erfolgte, von besonderer Bedeutung. Wir vermuten, dass der Künstler erst im weiteren Verlauf des Herbstes damit begann, den skizzierten Figuren konkrete Gesichter zuzuweisen. Erhard Göpel verließ die Niederlande eine gute Woche nach dem »Dolle Dinsdag« (5. September 1944), und Mathilde Quappi Beckmann notiert am Tag seiner Abreise ambivalent: »[...] ein Zeitabschnitt ist vorbei«.⁷¹

Unabhängig von diesen zeitgenössischen Bezügen stellt *Blindekuh* indes erneut eine sehr intensive Auseinandersetzung Beckmanns mit Picasso dar. Es ist erstaunlich, dass die starken Parallelen zwischen *Guernica* (Abb. 4) und *Blindekuh* bisher nicht näher thematisiert worden sind. Sie reichen von den erhobenen Armen der Frau rechts, die sich in den Armen des Trommlers spiegeln, und den drei Flammen ihres Kleides (sowie den vier aus dem Haus schlagenden Flammen), die Beckmann in der Mitteltafel von *Blindekuh* wieder aufnimmt, über die große zentrale, bildbeherrschende dreieckige Lichtfläche im Bild des Spaniers, die Beckmann mit der Form der Harfe an selber Stelle reproduziert, und die Gestalt des gestürzten Kriegers, die bei Beckmann der Widerstandskämpfer van Gilse einnimmt, bis zu Picassos emphatischer Lichtträgerin, der Beckmanns Lichtträger im rechten Flügel entspricht, und der ambivalenten Figur des Stiers, die in beiden Bildern in der linken oberen Bildecke erscheint.

Es scheint, als habe der deutsche Künstler hier bewusst die Möglichkeit ergriffen, sich auf ähnlichem intellektuellen, ästhetischen und emotionalen Niveau wie Picasso mit Verfolgung, Gewalt und Zerstörung



4 Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

auseinanderzusetzen. Beide Werke, *Guernica* und *Blindekuh*, stellen jedenfalls in hoch verdichteter, verstörender Form das Verhältnis von Kultur und Krieg dar, beide commemorieren die Toten.



Frieda Belinfante



Willem Sandberg



Frans Duwaer





Argonauten, Triptychon, 1950, National Gallery of Art, Washington D. C.

IV Argonauten (1950)

Argonauten (Göpel 832) ist ein Triptychon, das nach 1945 entstand, aber auf die Zeit der deutschen Besetzung der Niederlande Bezug nimmt. Wir können und wollen im Rahmen unseres Überblicks weder auf die Auseinandersetzungen zwischen Wolfgang Frommel und Erhard Göpel um die Deutung dieses Werks noch auf die umfangreiche Sekundärliteratur eingehen. Ziel ist vielmehr, einige der dargestellten Personen zu identifizieren.

Die Mitteltafel versammelt drei Männer, einen alten und zwei junge. Das Vorbild für den rechten Jüngling lieferte unseres Erachtens Simon van Keulen (s. Biografie) – als Beckmann ihm gegen Kriegsende begegnete, war er 19 Jahre alt. Die vom Porträtfoto abweichende Frisur ist dadurch bedingt, dass Beckmann, so Quappi, den von rechts kommenden Wind habe andeuten wollen.⁷²

Die linke Tafel zeigt einen Maler und sein Modell; im bärtigen Maler erkennen wir Herbert Fiedler (s. Biografie), mit dem Beckmann seit 1912 bekannt war und den er 1942/43 in *Les Artistes mit Gemüse*

(Göpel 626) – rasiert – porträtiert hatte. Für diese Identifikation sprechen Fiedlers rechtwinkliger Haaransatz, sein kariertes Hemd und die konzentrierte Arbeitshaltung.⁷³

Im rechten Flügel sind fünf musizierende Frauen dargestellt, wobei von der fünften nur eine Hand und ein Bein ins Bild ragen. Wir identifizieren das mit aufgeblähten Wangen Blasinstrument spielende junge Mädchen unten rechts, das eine Ponyfrisur trägt, mit Lilo Laqueur; und wir vermuten, dass es sich bei der teilweise durch ein Notenblatt verdeckten Sängerin im Hintergrund um Lilos Mutter Margarete Laqueur-Löwenthal handelt, denn diese hatte, nach Aussage von Lilos Schwester Renata, »tizianrotes Haar, malte, hatte eine schöne Singstimme und spielte Klavier«.⁷⁴ Spätestens ab August 1944 musizierten die Laqueurs häufig mit Quappi Beckmann.

Grundsätzlich ist *Argonauten* von größerer Ruhe und geringerer Spannung gekennzeichnet; die Antagonismen, die *Schauspieler*, *Karneval* und *Blindekuh* so unübersehbar prägten, haben sich weitgehend aufgelöst in einer nostalgisch verklärten Rückschau.



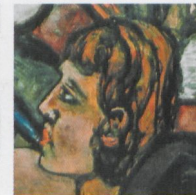
Herbert Fiedler



Simon van Keulen



Lilo Laqueur



Unsere stark konzentrierte Behandlung der vier Triptychen hat gezeigt, wie allgegenwärtig verschiedene Aspekte der Kriegs- und Besatzungszeit in Beckmanns Werk sind, wie der Künstler indes gleichzeitig diese konkreten Bezüge permanent verschlüsseln, chiffrieren und verunklären musste. Wir haben dieses Spannungsverhältnis von Sagen und Schweigen, von Zeigen und Verbergen bewusst ins Zentrum des Beitrags gestellt: Diese offenen und versteckten Andeutungen, diese Hinweise auf Personen seines Umfelds – und seines Wahrnehmungshorizonts – konnten nur aus den Quellen selbst erarbeitet werden, da kunstgeschichtliche Analysen die Bedeutung des historischen Entstehungszusammenhangs häufig reduzierten und im Gegenzug eine größere Relevanz der – fraglos

vorhandenen – überzeitlichen Bedeutungsdimensionen von Beckmanns Œuvre (abendländische Kulturgeschichte, Kulturphilosophie, Geistesgeschichte) behaupteten.

Abschnitt III zu *Blindekuh* zeigt sicherlich am stärksten, was durch eine politische Ikonografie dieses Triptychons zu gewinnen ist. Es muss anderen Studien vorbehalten bleiben, auch Werken wie *Versuchung* (Göpel 439), *Akrobaten* (Abb. S. 34), *Damenkapelle* (Göpel 541), *Les Artistes mit Gemüse* (Göpel 626), *Die Reise* (Göpel 659), *Messingstadt* (Göpel 668) und dem Programmbild *Traum von Monte Carlo* (Göpel 633) detaillierte Untersuchungen zu widmen.

- 1 Max Beckmann zit. von seiner Frau; Mathilde Q. Beckmann Diaries, 1941–1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C. (im Folgenden MQBD, AAA), Buch 1, 7. 11. 1942.
- 2 Wolfgang Frommel an Renata von Scheliha, 22. 8. 1946, zit. n. Claus Victor Bock und Manuel R. Goldschmidt (Hrsg.), *Wolfgang Frommel – Renata von Scheliha. Briefwechsel 1930–1967*, Amsterdam 2002, Brief 16, S. 32–35, hier S. 34.
- 3 Vgl. Sean Rainbird, »A Gathering Storm: Beckmann and Cultures in Politics 1925–38«, in: *Max Beckmann*, Ausst.-Kat. Tate Modern, London, Museum of Modern Art, New York, London und New York 2003, S. 157–179, hier S. 177: »His [Beckmanns] is an art that stands at a remove from the realities of the moment, retreating instead to an inner world of fantasy and myth. A separation of art and life has frequently isolated his paintings from the time they were made.«
- 4 Exemplarisch sei auf Barbara Copeland Buenger, *Max Beckmann's Artistic Sources. The Artist's Relation to Older and Modern Traditions*, Diss. New York 1979, Ann Arbor 2000, verwiesen.
- 5 Beispielsweise Barbara Copeland Buenger, *Max Beckmann. Self-Portrait in Words. Collected Writings and Statements 1903–1950*, Chicago und London 1997; Jill Lloyd, »Beckmann: Exile in Amsterdam 1937–47«, in: *Max Beckmann*, Ausst.-Kat. Tate Modern, London, Museum of Modern Art, New York, London und New York 2003, S. 185–209; Cornelia Homburg, »Max Beckmann in Amsterdam«, in: *Jong Holland*, 20, 3, 2004, S. 8–18; Olaf Peters, *Vom schwarzen Seiltänzer. Max Beckmann zwischen Weimarer Republik und Exil*, Berlin 2005; Beatrice von Bormann, »Ein Jahrzehnt im »Plättbrettländ«. Max Beckmann im niederländischen Exil«, in: *Max Beckmann in Amsterdam 1937–1947*, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam, Amsterdam 2007, S. 107–133; Rose-Carol Washton Long and Maria Makela (Hrsg.), *Of »truths impossible to put in words«. Max Beckmann Contextualized*, Oxford u. a. 2009; Uwe M. Schneede, *Max Beckmann. Der Maler seiner Zeit*, München 2009.
- 6 MQBD, AAA, Agenda 1941/42, undatiertes Zettel (Briefpapier des Carlton Hotel in Amsterdam; Mathilde zitiert hier ihren Mann), von Mathilde in die letzten Tage des Jahres 1942 eingeklebt: »Worauf es mir in meiner Arbeit vor allem ankommt ist die Idealität die sich hinter der scheinbaren Realität befindet. – Ich führe aus der gegebenen Gegenwart die Brücke zum Unsichtbaren – wie ein berühmter Kabbalist einmal gesagt hat: willst du das Unsichtbare fassen dringe so tief Du kannst ein in das Sichtbare.«
- 7 Mathilde Q. Beckmann, *Mein Leben mit Max Beckmann*, München und Zürich 1983.
- 8 MQBD, AAA, und Max Beckmann Papers, 1904–1974, hier: Ten personal diaries of Max Beckmann, 1942–1950, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C. (im Folgenden MBD, AAA); ergänzend wurden Korrespondenzen aus den Max Beckmann Papers 1904–1974 (im Folgenden MBC, AAA) herangezogen.
- 9 Max Beckmann Archiv der Max Beckmann Gesellschaft e. V., München (im Folgenden MBA), insbes. III I, Korrespondenz von Quappi mit Erhard Göpel und Briefe von Quappi an ihre Schwester Hedda von Kaulbach.
- 10 Siehe *Max Beckmann und Günther Franke (Hefte des Max Beckmann Archivs, 4)*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Moderner Kunst München, München 2000, S. 52.
- 11 Christian Lenz, »Schön und schrecklich wie das Leben«, in: *Max Beckmann. Exil in Amsterdam*, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam, Pinakothek der Moderne München, Ostfildern 2007, S. 33–105, S. 50–53 mit Anm. 43, S. 99 f. Vgl. ebd. Kat.-Nr. 19 von Carla Schulz-Hoffmann, S. 186–188.
- 12 Göpels Publikationen der 1950er-Jahre haben bei der Interpretation von Beckmanns Bildern häufig eine überzeitliche Dimension ins Spiel gebracht, etwa hinsichtlich der Bezüge zur griechischen Antike (so Erhard Göpel, *Max Beckmann der Maler, Auswahl und Einführung von Erhard Göpel*, München 1957, S. 5). Diese Tendenz, die konkreten Zeitumstände zu relativieren, geht soweit, dass er in Beckmanns Tagebuch von 1940 bis 1950 »die eintönige Langeweile dieser Zeit« erkennt (Erhard Göpel, »Max Beckmann – Mensch und Werk«, in: Hermann Heimpel, Theodor Heuss und Benno Reifenberg (Hrsg.), *Die Großen Deutschen*, Berlin 1957, S. 534–547, hier S. 541).
- 13 MBA III I, Quappi an Hedda von Kaulbach, 18. 1. 1938; Bormann 2007 (wie Anm. 5), S. 126; vgl. auch Biografien Lilo Laqueur und Jo Kijzer.
- 14 Zu den Reisen des Ehepaars Beckmann in die Niederlande siehe beispielsweise M. Q. Beckmann 1983 (wie Anm. 7), S. 24. Hingewiesen sei auch auf den Sommer 1928, als unter anderem *Scheveningen, fünf Uhr früh* (Göpel 293) entstand.
- 15 Siehe Christiane Zeiller, *Max Beckmann. Die Skizzenbücher. The Sketchbooks*, hrsg. von der Max Beckmann Gesellschaft und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Ostfildern 2010, Bd. 1, Skizzenbuch 1, S. 103, Bl. 90v, 92r.
- 16 Erhard Göpel, *Berichte eines Augenzeugen*, hrsg. von Barbara Göpel, Frankfurt a. M. 1984, S. 193–195, hier S. 194.
- 17 Erhard Göpel, *Max Beckmann. Die Argonauten*, Stuttgart 1957, S. 4.
- 18 MBA, III I, Mathilde Quappi Beckmann an Erhard Göpel, 10. 3. 1958, Bl. 2.
- 19 MBA, III I, Erhard Göpel an Mathilde Quappi Beckmann, 19. 3. 1958, Bl. 1.
- 20 Gert Schiff, »Max Beckmann: Die Ikonographie der Triptychen. Umriss einer geplanten Arbeit«, in: Tilmann Buddensieg und Matthias Winner (Hrsg.), *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, Berlin 1968, S. 265–285, hier S. 277, Anm. 33.
- 21 Vgl. Buenger 1979 (wie Anm. 4), S. 325f.; Lenz 2007 (wie Anm. 11), S. 100; *Max Beckmann. Exil in Amsterdam*, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam, Pinakothek der Moderne, München, Ostfildern 2007, Kat.-Nr. 19, S. 188; Heinz Jatho, *Max Beckmann. Schauspieler-Triptychon*, Frankfurt a. M. 1989, S. 49.
- 22 Günter Baumann, *Dichtung als Lebensform. Wolfgang Frommel zwischen*

George-Kreis und Castrum Peregrini (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, 153), Würzburg 1995, S. 353; Lloyd 2003 (wie Anm. 5), Anm. 56.

23. MBC, AAA, Frommel an Beckmann, 17. 5. 1941. In dem mit »Verehrter lieber Freund Beckmann« beginnenden Brief aus der Villa De Esch (Huize de Esch) entschuldigt sich Frommel, dass er infolge eines Telegramms, das er am Montag, dem 12. 5., erhalten hatte, überstürzt nach Ommen habe abreisen müssen, ohne seinen geplanten Besuch bei Beckmanns absagen zu können: »Gewiss dachten Sie schon, der Orcus dieser Zeit habe mich plötzlich doch weggeschwemmt.« In genau dieser Woche (12.–16. 5.), als sich Frommel in Ommen »mit Rat und Tat nützlich machte« (siehe Anm. 25), begann Beckmann am 15. 5. 1941 die Arbeit an *Schauspieler*. Unter dem Datum des 8. 7. 1942 hielt Quappi fest: »Schluss mit Tryptichon!«, am 7. 8. 1942: »[...] Abends Göpi zum Essen. Begeistert vom neuen Triptych.« Am 8. 9. 1942 notierte Beckmann in seinem Tagebuch, dass Frommel das Triptychon gesehen habe (MBC, AAA): »Frl. sah das neue Triptychon sehr gut, das muss man ihm lassen – auf einige Borreltjes im Capersschiff. Er trug sein Gemüse 'englisch Sellerie' nach Hause«, und am 16. 2. 1943 vermerkte der Künstler: »Frommels waren da, immerhin noch der einzige Mensch der ein wirkliches Verhältnis zu meinen Bildern hat.« (vgl. die gekürzten Versionen in Max Beckmann, *Tagebücher 1940–1950*, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, hrsg. von Erhard Göpel, München 1955, S. 41, 48). In einem Brief an Göpel behauptete Frommel hingegen, dass auf »Beckmanns ausdrücklichen Wunsch [...] alle politischen Themen [in ihren Gesprächen] aufs strengste ausgeschieden« worden seien (W. Frommel, »Max Beckmann. Die Argonauten«, in: *Castrum Peregrini*, 33, 1957/58, S. 1–15, hier S. 1). – Die Frage ist, was »politische Themen« sind: Über die Vorgänge in Eerde könnte sich Beckmann sogar persönlich informiert haben, als er am 2. 6. 1942 den dort unterrichtenden Friedrich W. Buri in dessen Untergrundversteck bei Charles Eyck in Schimmert bei Valkenburg besuchte, siehe MQBD, AAA, Agenda 1942, 27. 5. 1942, 2. 6. 1942; vgl. Beatrice von Bormann, »Argonauten in Amsterdam. Max Beckmanns vriendschap met gisèle en haar Kringen«, in: *Gisèle en haar onderduikers*, zusammengestellt von Michael Defuster und Erik Somers, Amsterdam 2008, S. 69–95, hier 74.

24. Vgl. Claus Victor Bock, »Untergetaucht unter Freunden. Ein Bericht, Amsterdam 1942–1945«, in: *Castrum Peregrini*, 34, 166/167, Amsterdam 1985, S. 117; Francesca Rheannon, »Vincent's Last Chapter«, in: Corrado Hoorweg, Michael Valetton und Olaf Weyand (Hrsg.), *Aan der droomen torentrens. Werk en leven van Vincent Weyand (1921–1945)*, Westervoort 2008, S. 246 f.

25. Frommel hatte 1941 – gemeinsam mit Wolfgang Cordan – vergeblich versucht, die Entscheidung der Quäkerschule Eerde, ihre jüdischen Schüler in der Villa De Esch auf dem Schulgelände zu separieren, zu revidieren, da er die Unterbringung in holländischen Familien favorisierte. 1942 nahmen Frommel und Cordan eine kleine Gruppe dieser jüdischen Kinder bei sich auf. Am 10. 4. 1943 wurden alle 14 noch in der Villa De Esch verbliebenen jüdischen Kinder deportiert, siehe Bock 1985 (wie Anm. 24), S. 39–49; Baumann 1995 (wie Anm. 22), S. 306; Joke Haverkorn van Rijsewijk und Willem Mörzer Bruyns (Hrsg.), *Sluit tot vaste kring de handen, Een Geschiedenis van de Quakerscholen Eerde, Vilsteren en Beverweer*, Amsterdam 2002, S. 106 ff.; Wolfgang Cordan, *Die Matte. Autobiographische Aufzeichnungen*, hrsg. von Manfred Herzer, Hamburg 2003, S. 181 f., 186; Marita Keilson-Lauritz, »Centaurenliefe. Duits verzet in Nederland rondom de schuilplaats Castrum Peregrini«, in: Klaus Müller und Judith Schuyf (Hrsg.), *Het begint met nee zeggen. Biografieën rond verzet en homoseksualiteit 1940–1945*, Amsterdam 2006, S. 191–213, hier S. 199; vgl. auch http://www.4en5mei.nl/oorlogsmonumenten/zoeken/monument-detail/_pid/main/_rp_main_elementId/1_182827 (9. 8. 2011).

26. Vgl. Bock 1985 (wie Anm. 24), S. 117; Guusta Veldman, »Das Lager Erika in Ommen«, in: Wolfgang Benz und Barbara Distel (Hrsg.), *Terror im Westen. Nationalsozialistische Lager in den Niederlanden, Belgien und Luxemburg 1940–1945 (Geschichte der Konzentrationslager 1933–1945, 5)*, Berlin 2004, S. 115–130, bes. S. 115–117, 123, 126; Rheannon 2008 (wie Anm. 24), S. 246 f. – Nicht von uns

eingesehen wurden die einschlägigen Archivalien im Nederlands Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies (NIOD) in Amsterdam, etwa der 171 Akteneinheiten umfassende Bestand Nr. 250h Ommen, Arbeitseinsatzlager Erika. 27. Charles S. Kessler, *Max Beckmann's Triptychs*, Cambridge, Mass., 1970, S. 57; Schneede 2009 (wie Anm. 5), Kap. 6, »Malen als Widerstand«, hier S. 208.

28. Es gab in den Niederlanden zwei größere Studiokomplexe, die »Filmstadt« Wassenaar in Den Haag und das Cinetone in der Nähe von Amsterdam, siehe Ingo Schiweck, »... weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche«. *Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940–1945*, Münster und München 2002.

29. Klaus Seckel (* 27. 11. 1928) wurde gemeinsam mit den anderen Schülern am 10. 4. 1943 aus Eerde deportiert und gelangte über die Lager Herzogenbusch (Kamp Vught) und Theresienstadt nach Auschwitz, wo er vermutlich am 21. 9. 1944 ermordet wurde, siehe Werner Hermans und M. R. Bonnermann (Hrsg.), *Die Tagebücher des Klaus Seckel. Das letzte Stückchen Erde*, Assen 1961; Joke Haverkorn van Rijsewijk, »De Quakerschool Eerde – een reeks dilemma's«, in: *Gisèle en haar onderduikers*, zusammengestellt von Michael Defuster und Erik Somers, Amsterdam 2008, S. 96–118, bes. S. 100, 109, 116 f.; *Das Tagebuch des Klaus Seckel*, hrsg. von Susanne Brandt und Rainer Kappe, Berlin 2011.

30. Zum *Vrije Kunstenaar* siehe Lydia Enny Winkel, *De Ondergrondse Pers 1940–1945*, S'Gravenhage 1954; *De Vrije Kunstenaar 1941–1945. Facsimile reprint of all issues published during the German Occupation*, Amsterdam 1970; Lydia Enny Winkel und Hans de Vries, *De Ondergrondse Pers 1940–1945*, hrsg. vom Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie, Amsterdam 1989; vgl. die Biografien von Arondeus, Limpers, van Gilse und van der Veen.

31. Barbara Copeland Buenger, *Max Beckmann's Artistic Sources, The Artist's Relation to Older and Modern Traditions*, Diss. New York 1979, Ann Arbor 2000, S. 327, mit Abb. 217.

32. Beckmann reiste nach seiner Ankunft in Amsterdam (17. 7. 1937) für fünf oder sechs Tage nach Paris und sah dort die Weltausstellung (25. 5–25. 11. 1937); MBA, III I, Mathilde Quappi Beckmann an Erhard Göpel, 28. 4. 1958.

33. Martin Warnke, *Kommentare zu Rubens*, Berlin 1965, S. 53–57.

34. Die Maßnahmen wurden sowohl in der Widerstandspresse (etwa »Jacht op Joden«, in: *De Vonk*, 15. 8. 1942, [S. 3]; »Terreur over AMSTERDAM!«, in: *De Waarheid*, 12. 12. 1942, [S. 2]) als auch in den überregionalen Tageszeitungen publiziert, so beispielsweise am 1. 7. 1942 im *Dagblad van Noord-Brabant*, im *Limburgsch Dagblad* und in *De Courant / Het Nieuws van den Dag* (Auflage weit über 300.000 Exemplare): »Tweede Beschikking van den Commissaris-Generaal voor de Openbare Veiligheid over het optreden van joden in het openbaar«. Die Schikanen, denen die Juden ausgesetzt wurden, hat das Ehepaar Beckmann genau registriert (MQBD, AAA, 1. 7. 1942): »Mittags bei Mimis Geburtstag. Seit heute dürfen Juden nicht mehr Tram u. Bahn fahren, müssen um 8 Abends zu Hause sein und dürfen nicht mehr arische Wohnungen betreten. Sebastopol gefallen!«

35. Im Bestand R 56 (Reichskulturkammer) im Bundesarchiv Berlin gibt es keine Hinweise auf Unterlagen zu und von Max Beckmann, Schreiben von Kristin Hartisch, Berlin, 3. 11. 2010 (der zugleich sehr für ihre Hilfe gedankt sei).

36. Die 28. Verordnung vom 23. 3. 1942 ergänzte die Verordnung Nr. 211/1941 über die Niederländische Kulturkammer, siehe Verordnungsblatt für die besetzten niederländischen Gebiete, Stück 7, ausgegeben am 25. 3. 1942, S. 157.

37. Vgl. »Verplichting Voor Duitschers Tot Aanmelding Bij De Reichskulturkammer«, in: *Dordrechtse Courant*, 65, 18. 03. 1942.

38. MQBD, AAA, Agenda 1942, 22. 3. 1942.

39. Beckmann 1955 (wie Anm. 23), S. 34.

40. Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung, Nachlass Ana 415 (Erhard Göpel), Lebenslauf. Vgl. auch Katrin Iselt, »Sonderbeauftragter des Führers«. *Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884–1969)*, Köln 2010, S. 255–258, 269–282, sowie Biografie Bruno Lohse.

41. Vgl. Erläuterungen von Mathilde Quappi Beckmann zu den Einträgen vom

- 6., 8. und 15. 6. 1942 in Beckmann 1955 (wie Anm. 23), S. 409 f.; Mathilde Quappi Beckmann an Lilly von Schnitzler, 19. 2. 1953, publiziert in Christian Lenz, *Max Beckmann Archiv. Erwerbungen 2008–2010*, München 2010, S. 56; vgl. Schneede 2009 (wie Anm. 5), S. 185–188.
- 42 Gert Schiff, »Die neun vollendeten Triptychen von Max Beckmann. Marginalien zu ihrer Deutung«, in: *Max Beckmann. Die Triptychen im Stadel*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1981, S. 62–81, hier S. 74.
- 43 Bei ihrer regelmäßigen Hausmusik spielte Quappi häufig mit dem Musiker Keuskamp, der ein solches Erdbeben in Sumatra erlebt habe, »wo Telegraphenstangen aus Eisen an der Bahnlinie plötzlich sich wie weicher Gummi oder Schlangen bewegten« (Mathilde Quappi Beckmann an Hedda von Kaulbach, 18. 1. 1938, MBA III 1). Auch 1942 spielte Quappi bei ihrer Schwester regelmäßig mit Keuskamp, so am 22. 7., 6. und 13. 8. 1942.
- 44 Amsterdam / München 2007 (wie Anm. 21), S. 59.
- 45 Zur SOE s. Biografie Pieter Dourlein.
- 46 Saskia Jansens, »Hitlers Herrengefängnis. Die Geiseln von Sint-Michielsgestel und Haaren«, in: Wolfgang Benz und Barbara Distel (Hrsg.), *Terror im Westen. Nationalsozialistische Lager in den Niederlanden, Belgien und Luxemburg 1940–1945 (Geschichte der Konzentrationslager 1933–1945, 5)*, Berlin 2004, S. 149–168, zu den indonesischen Geiseln S. 150–152. – Die Hinrichtungen wurden in der Presse bekannt gegeben, so beispielsweise am 17. 8. 1942 im *Limburgsch Dagblad*, im *De Courant / Het Nieuws van den Dag* und im *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*.
- 47 *La Dépouille du Minotaure en costume d'arlequin*, datiert 28. 5. 1936, Gouache und Tusche auf Papier, 44,5 × 54,5 cm Musée Picasso, Paris, siehe Alain Mousseigne, *Picasso, Le Quatorze Juillet*, Mailand 1998, Tafel 4. – Wie Christian Lenz und Olaf Peters mit unterschiedlichen Akzentsetzungen gezeigt haben, muss von einer intensiven Auseinandersetzung Beckmanns mit der französischen Moderne und insbesondere mit Picasso – und hier gerade mit dessen Programmbild *Guernica* – ausgegangen werden, siehe Christian Lenz, »Max Beckmann in seinem Verhältnis zu Picasso«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 16, 1977, S. 236 ff., und Peters 2005 (wie Anm. 5), etwa S. 278 f., 393 f. Siehe auch die Tagebucheinträge von Quappi Beckmann vom 6. und 8. 4. 1946, MQBD, AAA.
- 48 Der 830 × 1325 cm große Vorhang blieb bis September 1939 im Théâtre du Peuple und wurde dann an Picasso zurückgegeben. 1965 überließ der Künstler den Vorhang dem Musée des Augustins de Toulouse, siehe Mousseigne 1998 (wie Anm. 47).
- 49 Gijs van Hensbergen, *Guernica, the Biography of a Twentieth Century Icon*, London 2004, S. 23.
- 50 Vgl. die Diskussion von Beckmanns Darstellungen der Pariser Weltausstellung bei Peters 2005 (wie Anm. 5), S. 220–226.
- 51 Peters 2005 (wie Anm. 5), S. 397; vgl. auch Olaf Peters, »Max Beckmann – Neuaufdeckungen zum Werk des Malers«, in: *Kunstchronik*, 3, März 2008, S. 117–127, hier S. 126, wo er einerseits bezweifelt, »daß sich die Bilder eines Tages tatsächlich enträtseln lassen«, andererseits angesichts der Komplexität von Beckmanns Œuvre »weitere Anstrengungen« zwar begrüßt, aber auf einem spezifischen »weltanschaulichen Problemhorizont« des Malers beharrt, dessen ästhetische Strategien »Antwortversuche« auf eine »Krisensituation der Moderne« seien.
- 52 Rosen kam 1943 in das Durchgangslager Westerbork, wo er auf Weisung des Kommandanten Gemmeker zusammen mit dem Komiker Max Ehrlich die »Bühne Lager Westerbork« einrichtete, eine Kabarettbühne für die nach Auschwitz zu deportierenden Juden und für geladene Gäste des Kommandanten. Die Auftritte fanden bis zur Auflösung des Lagers 1944 statt. Rosen wurde über Theresienstadt nach Auschwitz deportiert und Ende 1944 ermordet, siehe Katja B. Zaich, »Ich bitte dringend um ein Happy End.« *Deutsche Bühnenkünstler im niederländischen Exil 1933–1945 (Hamburger Beiträge zur Germanistik, 33)*, Frankfurt a. M. u. a. 2001, bes. S. 202–204, 242.
- 53 MQBD, AAA, Agenda 1941, 27. 8. 1941; vgl. auch Schneede 2009 (wie Anm. 5), S. 199. – »Die Prominenten« spielten von Dezember 1940 bis April 1942 »mehr oder weniger regelmäßig« im Beatrixtheater, siehe Zaich 2001 (wie Anm. 52), S. 133. – Zu Beckmanns Besuchen von Cafés und Kabarett, siehe Bormann 2007 (wie Anm. 5), S. 111–113.
- 54 Roland S. Süßmann, »Hollandsche Schouwburg«, in: *Shalom. Das Europäische Jüdische Magazin*, 49, Herbst 2008, online unter <http://www.shalom-magazine.com/pdfs/49/De/49%20schouwwb%20a.pdf> (9. 8. 2011). – Vgl. »Jodenmaatregelen«, in: *De vrije nieuws centrale*, 22. 11. 1943; und »Brandarisbrief«, in: *De Vrije Kunstenaar*, Dezember 1943, Wiederabdruck in *De Vrije Kunstenaar 1970* (wie Anm. 30), S. 81 f.
- 55 Vgl. Staatsarchiv München, Staatsanwaltschaften 34879/43 (Schwurgericht beim Landgericht München II 12 Ks 1/66 1/625, Urteil im Strafverfahren gegen Dr. Wilhelm Harster, Wilhelm Zoepf und Gertrud Slottke), Legationsrat Otto Bene an das Auswärtige Amt, 30. 4. 1943 (Fotokopie des Originals aus dem Staatsarchiv Nürnberg, NG 3631); siehe auch Staatsarchiv München, Staatsanwaltschaften 34879/36, SS-Obergruppenführer und General der Polizei Hans-Albin Rauter an Reichsführer SS und Chef der Deutschen Polizei Heinrich Himmler, 10. 8. 1943. Zum »Kopfgeld« vgl. auch Katja B. Zaich, »Das Sammellager Hollandsche Schouwburg in Amsterdam«, in: Wolfgang Benz und Barbara Distel (Hrsg.), *Terror im Westen. Nationalsozialistische Lager in den Niederlanden, Belgien und Luxemburg 1940–1945 (Geschichte der Konzentrationslager 1933–1945, 5)*, Berlin 2004, S. 181–196, hier S. 187.
- 56 MBD, AAA, 18. 11. 1943.
- 57 Vgl. Zaich 2004 (wie Anm. 55), S. 186; vgl. auch Zaich 2001 (wie Anm. 52), passim; Süßmann 2008 (wie Anm. 54).
- 58 Göpel 1976, Bd. 1, S. 391: »4. Oktober 1943. 4 Stunden noch vergeblich am linken Flügel des Carneval-Tryptic. 5. Oktober 1943. Nochmals linker Flügel von Carneval, denke bin weit gekommen, 3–4 Stunden mit viel Schmerzen im Bein gearbeitet. 16. Oktober 1943. 4 Stunden am Carneval, Kopf vom linken Mann fertig. 17. Oktober 1943. 6 Stunden am linken Flügel vom Carneval, wohl ziemlich beendet und recht gut. Todmüde, natürlich, aber irgendwie befriedigt. Merkwürdige Sensationen gibt die Malerei, aber nur, wenn man zum Zerreißen sich anspannt. 14. November 1943. Fest am Tryptic Carneval linker Flügel. 15. November 1943. Linke Mittelfigur vom Tryptic nochmals umgearbeitet – bin nun bald fertig – komische Sache. 18. November 1943 Schluss des ›CARNEVAL‹. 30. November 1943. Erstmals wieder den ›Carneval‹ angesehen und auch noch gefeilt am Profil des Jungen in violett. 1. Dezember 1943. Feilung vom Carneval fertig. 5. Dezember 1943. ›Carneval‹ noch ein allerletztes Mal durchgesehen – endgültig fertig [...]«
- 59 So Beckmann am 16. 5. 1948, in: Beckmann 1955 (wie Anm. 23), S. 253. Lenz 2007 (wie Anm. 11), S. 79, wiederholt das Diktum des Künstlers fast wörtlich, wenn er feststellt: »Wer dargestellt ist [...], wird man nie wissen.« Quappi sekundierte ihrem Mann übrigens in gewisser Weise, wenn sie Fragen nach dargestellten Personen auffällig zurückhaltend beantwortete, siehe Göpel 1976, passim, oder M. Q. Beckmann 1983, S. 16. Vgl. auch ihre »Informations about Titles, Sizes, Signatures in Max Beckmann's Paintings« und ihren Briefwechsel mit Erhard Göpel, MBA III. I.
- 60 Zeiller 2010 (wie Anm. 15), S. 780.
- 61 S. Biografie Limpers.
- 62 »Twee en twintig Nederlanders ter dood gebracht«, in: *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*, 7. 6. 1944; »Begünstigers van verzet organisatie berecht«, in: *Delftsche Courant*, 8. 6. 1944; vgl. Peter H. Heere und Arnold Th. Vernooij, *De Eerebegraafplaats te Bloemendaal*, Den Haag 2005, S. 386 ff. Am 16. 7. 1944 wurden erneut 15 Personen hingerichtet.
- 63 Vgl. MQBD, AAA, 12. 6. 1944, 14. 6. 1944, 11. 8. 1944 (»Betäubliche Nachricht. Beide V.d.Bergs weg!«), 13. 8. 1944 (»Tiger noch sehr bedrückt wegen V.B.Gs.«).
- 64 Max an Peter Beckmann, 20. 4. 1949, in: Max Beckmann, *Briefe*, hrsg. von Klaus

Gallwitz u. a., Bd. III, München und Zürich 1996, Nr. 919, S. 255. Zu seelischen Schäden vgl. Louis de Jong, *The Netherlands and Nazi Germany*, Cambridge, Mass., und London 1990, S. 48; Harald Fühner, *Nachspiel. Die niederländische Politik und die Verfolgung von Kollaborateuren und NS-Verbrechern, 1945-1989* (*Niederlande-Studien*, 35), Münster 2005.

65 Schiff 1981 (wie Anm. 42), S. 75.

66 Beckmann 1955 (wie Anm. 23), S. 47, 8. 2. 1943: »Im Dunkel zur Amstel spaziert, wiederum 9 Uhr ›Ladenschluss‹ – weil ein Holländischer General erschossen wurde.« Es handelt sich um den pro-nationalsozialistischen niederländischen General Hendrik Alexander Seyffardt, auf den am 5. 2. 1943 von Mitgliedern der Gruppe CS-6, die mit Maarten van Gilse in Verbindung standen, ein Attentat verübt worden war.

67 Göpel 1957 (wie Anm. 17), S. 18.

68 Corinna Höper, *Max Beckmann. Apokalypse. Eine Erwerbung der Freunde der Staatsgalerie Stuttgart – Stuttgarter Galerieverein*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie

Stuttgart, Graphische Sammlung, München 2008, S. 52, fühlt sich angesichts der Lithografie *Die Versiegelten* (Offenbarung, VII, 2–3) aus der *Apokalypse* (S. 26, Vignette), die Männer mit Augenbinden zeigt, an eine Exekution erinnert.

69 Cordan 2003 (wie Anm. 25), S. 199.

70 Laut Edward Spiro Cookridge, *Inside SOE. The Story of Special Operations in Western Europe 1940–45*, London 1966, S. 82, entspricht das GR »Group« und BN »All between«.

71 MQBD, AAA, Agenda 1944, 14. 9. 1944.

72 So Mathilde Quappi Beckmann laut Göpel 1957 (wie Anm. 17), S. 16.

73 Vgl. die Frontispiz-Abb. bei Herbert Fiedler 1891–1962. *Schilderijen-Gouaches-Tekeningen*, hrsg. von Hans van der Grinten, Ausst.-Kat. Nijmeegs Museum, Nijmegen 1982.

74 Renata Laqueur, *Schreiben im KZ. Tagebücher 1940–1945*, bearb. von Martina Dreisbach, Hannover 1991, S. 16.

Max Beckmann und der Widerstand in den Niederlanden

Personenverzeichnis

Anhang zum Beitrag FUHRMEISTER / KIENLECHNER



Willem Arondeus, um 1940

Arondeus, Willem Johan Cornelis

Maler, Grafiker, Schriftsteller
 * Naarden 22. 8. 1894
 † Overveen 1. 7. 1943

Willem Arondeus wuchs in Amsterdam auf. 1907 begann er eine kunstgewerbliche Ausbildung an der Quellinusschool (die spätere Gerrit Rietveld Academie) in Amsterdam, 1911 ging er als 17-Jähriger nach Rotterdam; zeitweise lebte er in Künstlerkolonien (Amsterdam, Blaricum, Urk). 1922/23 erhielt Arondeus den Auftrag, ein monumentales Wandbild für die Rotterdamer Stadthalle zu schaffen, ebenso 1926 für das Hauptgebäude des Gemeentelijke Geneeskundige en Gezondheidsdienst (GG en GD) in Amsterdam. Von 1930 bis 1932 gestaltete er neun Wandteppiche für das Provinciehuis in Haarlem. Einen zweiten Auftrag des GG en GD realisierte er zwischen 1931 und 1933.

Ungefähr ab 1930 interessierte sich Arondeus zunehmend für die schriftstellerische Tätigkeit. Es kam zum Bruch mit seinem Lehrer, dem Wandmaler Richard Roland Holst. Bereits seit 1915 war er mit dessen Neffen, dem Dichter Adriaan Roland Holst, bekannt, doch diese Freundschaft zerbrach 1936. Auch seine Beziehung zur gemeinsamen Freundin seit 1928, der Künstlerin Jeanette »Zus« von der Masch Spakler, verschlechterte

sich, während er mit deren Schwester, Hetta van der Masch-Spakler, weiterhin in engem Kontakt blieb. Seit 1936 lebte Arondeus in Amsterdam, zunächst am Rokin, ab 1939 am Singel.

Unmittelbar nach dem deutschen Einmarsch in die Niederlande im Mai 1940 schloss sich der bekennende Homosexuelle Arondeus einer Widerstandsgruppe von Künstlern um den Bildhauer **Gerrit van der Veen** ↑ an. Ab 1941 gab er eine kleine Widerstandszeitschrift – die *Brandarisbrieven* – heraus, die 1942 in der Zeitschrift *De Vrije Kunstenaar* aufging und zum Kampf gegen die nationalsozialistische Kultuurkamer aufrief. Zur Redaktion des *Vrije Kunstenaar* zählten auch **Maarten van Gilse** ↑, **Johan Limpers** ↑ und Gerrit van der Veen.

Einige Künstler dieser Widerstandsgruppe, zu deren Kern Arondeus, van der Veen und **Frans Duwaer** ↑ zählten, fälschten »persoonsbewijzen« (Identitätskarten) für Verfolgte und Untergetauchte. Besonders aktiv war hier die Centrale Kunstenaars Commissie (CKC), die von van der Veen, **Frieda Belinfante** ↑ und **Willem Sandberg** ↑ gegründet worden war; sie beschaffte Verstecke für Juden und unterstützte jene niederländischen Künstler, die sich nicht der Kultuurkamer angeschlossen hatten.

Um zu verhindern, dass diese falschen Ausweise durch einen Abgleich mit Dokumenten im niederländischen Einwohnermeldeamt enttarnt würden, entstand in der Widerstandsgruppe der Plan, dieses Bevölkerungsregister in Amsterdam zu überfallen und in Brand zu setzen, um möglichst viele Karteikarten zu vernichten. Dieser Anschlag, bei dem Arondeus, van der Veen, Sandberg und Johan Brouwer die entscheidenden Organisatoren waren, fand

am 27. März 1943 statt. Obwohl das Gebäude völlig niederbrannte, kamen keine Menschen zu Schaden. Arondeus wurde am 1. April in der Wohnung seiner Freundin Jeanette van der Masch-Spakler in der Courbetstraat 4 verhaftet, am 18. Juni zum Tode verurteilt und am 1. Juli 1943 auf Befehl des Höheren SS und Polizeiführers Hans Albin Rauter erschossen. Heute erinnert ein Gedenkstein auf dem Eerebegraafplaats te Bloemendaal an ihn.

Arondeus wird unseres Wissens weder in der Korrespondenz von Max und **Quappi Beckmann** ↑ noch in ihren Tagebüchern erwähnt, doch gibt es Anlass zur Vermutung, dass Beckmann sein Schicksal in *Akrobaten* (Göpel 536, Abb. S. 34) und *Traum von Monte Carlo* (Göpel 633) thematisierte. Möglicherweise stellt auch die Figur des gefesselten Künstlers (oder Schriftstellers) im Mittelteil des Triptychons *Versuchung* (Göpel 439) Arondeus dar.
 CF/SK

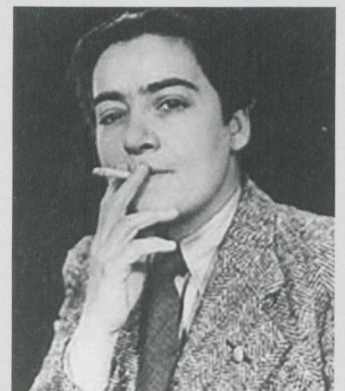
Literatur

Von Willem Arondeus: *Een schipbreuk*, 1937. – *Het uilenhuis*, 1938. – Matthijs Maris, de tragiek van den droom, 1939. – *Figuren en problemen der monumentale schilderkunst in Nederland*, 1941. – *Schilderkunstige Avonturen. Leven en Werken van Giorgio Vasari*, 1946.
 Über Willem Arondeus: De Jong 1975, S. 712–736. – Petersen / Brattinga 1975, S. 27 und passim. – Mulder 1978, S. 11, 271, 273–275, 290. – Bock 1985, S. 54–57. – van Dantzig, 2003. – van Dijk 2003, S. 9–17. – Heere / Vernooij 2005, S. 267 und passim; vgl. http://www.eerebegraafplaatsbloemendaal.eu/Dbase/Biografie_A/Willem_Johan_Cornelis_ARONDEUS.html (14. 12. 2010). – Müller 2006a, S. 59–92.

Quellen

Deutsche Zeitung in den Niederlanden, 4, 26, 1. 7. 1943, S. 1. – *Vry Nederland*, 3, 12, 30. 7. 1943, S. 1. – *Nieuwsblad van het Noorden*, 2, 7. 1943. – *Delftsche Courant*, 1, 7. 1943. – *Overijsselsche*

Courant, 1, 7. 1943. – *Het Vaderland*, 1, 7. 1943. – *Dordrechtsche Courant*, 1, 7. 1943. – *Oranjekrant*, 15, 7. 1943. – *De Vrije Kunstenaar*, August 1943, in: *De Vrije Kunstenaar, 1941–1945, Facsimile reprint of all issues published during the German Occupation*, Amsterdam 1970, S. 49–50. – Hans Albin Rauter an Reichsführer SS und Chef der Deutschen Polizei Heinrich Himmler, 10. 8. 1943, Staatsarchiv München, Staatsanwaltschaften 34879/36, Prozess gegen Dr. Wilhelm Harster, Bl. 70 ff.



Frieda Belinfante, 1930er-Jahre

Belinfante, Frieda

Cellistin, Dirigentin
 * Amsterdam 10. 5. 1904
 † Santa Fe 26. 4. 1995

Frieda Belinfante, Tochter eines jüdischen Pianisten, wurde als Cellistin ausgebildet und trat 1920 zum ersten Mal gemeinsam mit ihrem Vater im Amsterdamer Concertgebou-Orchester auf. Ab 1924 spielte sie als Solistin bei der Haarlemsche Orkester Vereeniging, gab aber auch die musikalische Begleitung für Stummfilme in verschiedenen Kinos. Mit **Henriëtte Bosmans** ↑, mit der sie von 1922 bis 1929 zusammenlebte, und dem Flötisten Johan Feltkamp, den sie 1930 heiratete, trat Belinfante sporadisch als Amsterdamsch Trio auf. Die Ehe mit Feltkamp wurde 1936 wieder geschieden. 1937 war sie Dirigentin des Frauenchors und des Sweelinck-Orchesters

der Amsterdamer Universität, das auch im Concertgebouw auftrat. Das Repertoire von Frieda Belinfante umfasste sowohl klassische als auch moderne Musik. 1938 spielte das von Belinfante gegründete Klein Orkest zum ersten Mal im Concertgebouw (mit der Sopranistin **Jo Vincent** ↑ als Solistin). 1938 gewann sie den ersten Preis in einem Dirigentenwettbewerb, den der **Quappi** ↗ bekannte Schweizer Emigrant Hermann Scherchen organisiert hatte.

Am 10. Mai, ihrem 36. Geburtstag, marschierte die Wehrmacht ein. Wenig später beging ihr Bruder, der Arzt Robert Belinfante, Selbstmord. Frieda Belinfante, selbst Halbjüdin, befürchtete Repressalien gegen die jüdischen Mitglieder ihres Orchesters und löste es auf. Sie versorgte zunächst allein Freundinnen und Kolleginnen mit falschen Papieren, arbeitete aber bald mit **Willem Arondeus** ↑, dem Typografen und Museumskurator **Willem Sandberg** ↑ sowie dem Bildhauer **Gerrit van der Veen** ↑ zusammen. Im Herbst 1942 war sie an der Planung des Anschlags auf das Amsterdamer Einwohnermeldeamt beteiligt und tauchte unter. Ende 1943 gelang Belinfante über Belgien und Frankreich die Flucht in die Schweiz, wo sie als politischer Flüchtling in Lausanne und bei Montreux inhaftiert wurde. Dank der Fürsprache von Scherchen wurde sie im Sommer 1944 entlassen. Nach Kriegsende ging die Musikerin in die Niederlande zurück, konnte dort aber nicht wieder Fuß fassen, sodass sie 1947 nach Amerika ging, wo sie eine zweite Karriere in Kalifornien machte. Von 1962 bis zu ihrem Tod lebte sie in Santa Fe.

Frieda Belinfante wird, soweit der momentane Forschungsstand, weder in der Korrespondenz von Max und Quappi Beckmann noch in ihren

Tagebüchern erwähnt, doch kann ein Kontakt von Quappi Schwester Hedda von Kaulbach (verh. **Schoonderbeek** ↗) – und sogar von Quappi selbst – mit Belinfante nicht prinzipiell ausgeschlossen werden, bewegten sie sich doch in den gleichen Kreisen von Amsterdamer Musikern und Musikliebhabern. Hedda von Kaulbach lebte seit 1925 in Holland und nahm 1938 die niederländische Staatsbürgerschaft an. Nach dem Einmarsch der Deutschen versteckte Hedda ihren Freund Valentijn Schoonderbeek, einen holländischen Organisten und Gegner des Nationalsozialismus, in ihrer Wohnung in Amsterdam und heiratete ihn noch während der letzten Kriegsmonate. Die Schwestern Hedda und Mathilde musizierten oft gemeinsam – oft im Hause von Gertrud (»Mimi«) Kijzer-Lanz und **Johann Mauritz** (»Jo«) **Kijzer** ↗ am Bachplein. Nicht ausgeschlossen werden kann ferner, dass Max Beckmann bei seinen häufigen Besuchen von Bars und Kinos zwischen 1937 und dem deutschen Einmarsch Belinfante auch persönlich erlebt haben könnte, da sie Stummfilme mit dem Cello begleitete.

Vor diesem Hintergrund erscheint es naheliegend, die zentrale Figur im Bild *Damenkappelle* (Göpel 541) mit ihr zu identifizieren; möglicherweise hat Beckmann Belinfante auch in *Karneval* (Göpel 649, Abb. S. 42) und *Blindekuh* (Göpel 704, Abb. S. 45) dargestellt.

CF/SK

Literatur

Über Frieda Belinfante: Petersen / Brattinga 1975, S. 27. – Mulder 1978, S. 290. – Schwegman 1980. – Flothius 1982, S. 220–225, hier S. 223. – Müller 1994. – Heberer 1997. – Müller 2006b, S. 93–128.

Quellen

Max Beckmann Archiv, München, III 1, mehrere Dokumente, darunter z. B. Briefe von Mathilde Beckmann an Hedda von Kaulbach (27. 1. 1939, 25. 2. 1939). – Briefe II, 628–632.



Henriëtte Bosmans, um 1930

Bosmans, Henriëtte Hilda

Pianistin, Komponistin
* Amsterdam 6. 12. 1895
† Amsterdam 2. 7. 1952

Henriëtte Bosmans, Tochter des römisch-katholischen Solocellisten Henri Bosmans und der jüdischen Pianistin Sara Benedicts, die als Dozentin am Amsterdamer Konservatorium lehrte, begann 1914, eigene Klavierstücke zu komponieren. 1919 wurde ihre erste Cellosonate im Stedelijk Museum aufgeführt. Von 1922 bis 1929 war Bosmans mit der neun Jahre jüngeren Cellistin und späteren Dirigentin **Frieda Belinfante** ↑ liiert, der sie ihr *Zweites Cellokonzert* widmete. Häufig komponierte sie Lieder mit Klavierbegleitung, für die sie auf deutschsprachige Texte zurückgriff, etwa von dem Dichter Otto Julius Bierbaum. Von 1927 bis 1930 nahm Bosmans Unterricht bei Willem Pijper und wandte sich der moderneren Musik zu. Sie verlobte sich 1934 mit dem Violinisten Francis Koene, der aber bereits 1935 starb. Zwischen 1935 und 1937 komponierte sie Lieder nach Texten von Heinrich Heine. Bosmans

war unter anderem mit der Schauspielerin **Charlotte Köhler** ↑ und der Sängerin **Jo Vincent** ↑ befreundet. Zu ihren musikalischen Vorbildern zählte die deutsche Pianistin Elly Ney, der sie im Mai 1937 eine Komposition widmete, die »Fantasie over een wals van Johan Strauss »Geschichten aus dem Wiener Wald««. Als Ney, die häufig in den besetzten Ländern Konzerte gab, in Rotterdam am 10. Januar 1942 auftrat, besuchte Bosmans das Konzert und erhielt von ihr eine Fotografie mit einer Widmung.

Der Leiter der Abteilung Musik des Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, Jo Govaerts, und der Dirigent **Willem Mengelberg** ↑ unterstützten die international gefeierte Künstlerin, doch die Halbjüdin weigerte sich, der im Frühjahr 1942 eingerichteten nationalsozialistischen Kultuurkamer beizutreten, woraufhin ihr verboten wurde, öffentlich aufzutreten. Zudem durften ihre Werke nicht mehr aufgeführt werden. Ihre Musik konnte nur noch bei illegalen Hauskonzerten, den »clandestiene concerten« (heimliche Konzerte) oder den »Zwarte avonden« (Schwarze Abende), gespielt werden.

Eine Schwester ihrer Mutter, Esther van Raalte-Benedicts, kam am 10. September 1942 im Vernichtungslager Auschwitz ums Leben. Am 1. April 1944 wurde ihre Mutter Sara in das Durchgangslager Westerbork eingewiesen. Erstaunlicherweise konnte Henriëtte Bosmans innerhalb einer Woche ihre Freilassung erwirken, doch ob diese auf Mengelberg zurückgeht, ist unklar.

Zwischen 1944 und 1945 komponierte Bosmans den *Doodenmarsch*, ein Declamatorium für Sprechstimme und Orchester, das sie zunächst auf Mai 1944 datierte, später auf 1945, sowie *Lead*,

Kindly Light, ein Lied auf Basis eines Textes des englischen Kardinals Henry J. Newman, das am 3. November 1945 mit der Sängerin Jo Vincent uraufgeführt wurde. Kurz nach der Befreiung komponierte Bosmans das Jo Vincent gewidmete Lied *Daar komen de Canadezen*, die es am 10. Juni 1945 im Concertgebouw vortrug. Das Konzert war von Paul Sanders, Bertus van Lier und Joanna Diepenbroek, die zum Kreis um den *Vrije Kunstenaar* gehörten, organisiert worden. Bosmans' Werke nach 1945 beziehen sich vor allem auf französische Dichter des Widerstands, darunter Paul Éluard und Jacques Prévert, sowie auf den niederländischen Dichter Adriaan Roland Holst. Am 2. Juli 1952 starb Henriëtte Bosmans im Prinsengracht-Krankenhaus in Amsterdam.

Eine persönliche Bekanntschaft von Bosmans mit Beckmann ist nicht nachzuweisen, doch wir gehen davon aus, dass der Maler sie als Harfistin im Mittelteil des Triptychons *Blindekuh* (Göpel 704, Abb. S. 45) dargestellt hat. CF/SK

Literatur

Über Henriëtte Bosmans: Mulder 1978, S. 245. – Metzelaar 2002. – Müller 2006b, S. 93–128, hier S. 99–101.



Liselotte Brintzer, wohl frühe 1940er-Jahre

Brintzer, Liselotte, Pseudonym »Liselotte von Gandersheim«

* Hamburg 1921
† Groet 1945

Liselotte Brintzer stammte aus einer jüdischen Hamburger Kaufmannsfamilie und wurde von ihren Eltern auf die 1934 gegründete internationale Quäkerschule in Eerde bei Ommen geschickt, die zum Fluchtort für zahlreiche jüdische Kinder wurde. Sie legte dort ein Examen nach britischem Vorbild ab, blieb aber auch nach Kriegsausbruch weiter in Eerde, weil die Rückkehr nach Deutschland zu gefährlich gewesen wäre. In Eerde kam Brintzer in Kontakt zu dem Kreis um Wolfgang Frommel \nearrow und Wolfgang Cordan. Als die beiden Schriftsteller 1942 mehrere Schüler zur Flucht ermutigten, half Brintzer ihnen und reiste der Gruppe einige Tage später nach; die Flüchtlinge wurden von Cordan im Polderhof im nordholländischen Bergen untergebracht. Nach der Auflösung des Polderhofs Anfang 1943 tauchte Brintzer in Amsterdam als Studentin unter dem Pseudonym Liselotte von Gandersheim unter. Sie überlebte den Krieg, starb aber im Sommer 1945 bei einem Badeunfall in der Nordsee bei Groet und wurde in Bergen beerdigt. Liselotte Brintzer war mit Vincent Weyand befreundet,

der 1944 in Eerde – gemeinsam mit Simon van Keulen \uparrow und Percy Gothein \uparrow – verhaftet, dann in das nahe gelegene KZ Erika in Ommen verbracht und schließlich im Vernichtungslager Buchenwald ermordet wurde.

Die Beziehung von Max Beckmann und Liselotte Brintzer ist sowohl im Tagebuch von Quappi \nearrow als auch in dem von Max Beckmann dokumentiert. So vermerkte Quappi am Sonntag, dem 24. November 1944, einen gemeinsamen Besuch von ihr und Frommel (»Zum Tee kam Frommel mit Fr. Gandersheim.«), und der Maler selbst notierte am 27. September 1945: »Mit Q. am Meer [...] mit alten Forts winkt der Oorlog mir noch aus weiter Ferne [...] und Frommel rief an und seine tote Freundin aus dem Meer.«

Da Quappis Tagebucheintrag von November 1944 nahelegt, dass Brintzer offenbar seit längerem mit den Beckmanns bekannt war (von einer erstmaligen Vorstellung oder einem ersten Treffen ist ausdrücklich nicht die Rede), und weil Frommel Max Beckmann schon 1941 von seinem Besuch in Ommen berichtet haben dürfte, könnte Beckmann Liselotte Brintzer in der rechten Seitentafel des Triptychons *Schauspieler* (Göpel 604, Abb. S. 39) dargestellt haben, in der Figur des Mädchens mit (chinesischem?) Hut und blassrosa Kleid auf der Treppe. Die 21-Jährige gehörte 1942 zu den ältesten Schülerinnen in Eerde; bei dem Jungen links neben ihr, in türkisfarbener Kleidung, könnte es sich um den jüngsten Schüler Klaus Seckel handeln, der in Eerde zurückblieb und 1943 deportiert wurde. CF/SK

Literatur

Über Liselotte Brintzer: Hermans/Bonnermann 1961, S. 84. – Bock 1985, S. 41, 46, 154. – Baumann 1995, S. 306. – Bock/Goldschmidt

2002, S. 33. – Cordan 2003, S. 179–181, 187, 197, 236, 249 f. – Röhm/Thierfelder 2004, S. 490–508, hier S. 495. – Keilson-Lauritz 2006, S. 191–214, hier S. 213 f. – Hoorweg u. a. 2008, S. 11. – Dekker 2008, S. 200. – Buri 2009, S. 236, 257.

Quellen

Max Beckmann Correspondence, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., reel 1341, Schreiben von Wolfgang Frommel (Ommen Huize de Esch) an Max Beckmann, 17. 5. 1941. – Max Beckmann Personal Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Eintrag 27. 9. 1945. – Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Agenda 1944, Eintrag 24. 11. 1944.



Pieter Dourlein, 1940er-Jahre

Dourlein, Pieter

Soldat, Geheimagent
* Veere 2. 2. 1918
† Lochalsh 31. 5. 1976

Sohn eines Landwirts, trat Pieter Dourlein 1934, mit 16 Jahren, in den Dienst der Koninklijke Marine. 1941 floh er aus den besetzten Niederlanden nach England und unterstützte den Seekrieg der Alliierten gegen die Deutschen und Italiener im Mittelmeer. Die holländische Exilregierung zeichnete ihn dafür mit dem »Bronzen Kruis« aus. Dourlein erhielt eine Ausbildung durch das Special Operations Executive (SOE), einer besonderen,

im Juli 1940 auf Initiative von Winston Churchill aufgestellten britischen Einheit, die durch ein weltweites Netzwerk von Geheimagenten den Kriegsverlauf beeinflussen sollte. Am 9. März 1943 wurde Dourlein (Operationscode »Sprout«, deutsch »Keim« oder »Trieb«) mit dem Fallschirm bei Ermelo in den Niederlanden abgesetzt, aber bei der Landung von Mitgliedern des in Den Haag stationierten »Amtes Ausland / Abwehr im Oberkommando der Wehrmacht« gefangen genommen: Die deutsche Gegenspionage hatte, beginnend 1940, in den Jahren 1941 und 1942 den niederländischen Widerstand zunehmend infiltriert und war fast über sämtliche Aktivitäten informiert. Als Dourlein im Gefängnis von Haaren viele Agenten wiedersah, die ihm aus England bekannt waren, wurde ihm bewusst, dass die deutsche militärische Gegenspionage in den besetzten Niederlanden die Kontakte zwischen dem niederländischen Widerstand und den Engländern kontrollierte. Er fasste den Plan, gemeinsam mit Ben Ubbink (Operationscode »Chives«, deutsch »Schnittlauch«) aus dem Gefängnis auszubrechen, um die Briten so schnell wie möglich zu warnen. Die Flucht gelang am 30. August 1943. Unmittelbar danach wurde unter anderem mit Steckbriefen, die eine Belohnung versprachen, nach Dourlein und Ubbink gefahndet, wobei sie nicht als Widerstandskämpfer, sondern als Kriminelle bezeichnet wurden. Zugleich lancierten die Deutschen in England das Gerücht, ihre Flucht sei ein von den Deutschen gezielt initiiertes Manöver, um Dourlein und Ubbink als Verräter zu verleumden. Gleichwohl flüchteten die beiden Agenten über Belgien, die Schweiz und die Pyrenäen nach Gibraltar, von wo sie ein Flugzeug nach London brachte. Obwohl sie aus der Britischen Botschaft in

Bern den SOE und den niederländischen Militärattaché in der Schweiz über das sogenannte »Englandspiel« der Deutschen (das rund 50 alliierten Geheimagenten das Leben kosten sollte) informiert hatten, wurden sie in England wie deutsche Spione behandelt und sofort interniert. Erst nach vier Monaten ließ man sie auf Intervention der Niederländischen Exilregierung wieder frei. Dourlein diente dann bis Ende des Kriegs im Luchtvaardienst der niederländischen Marine als Seeflieger und wurde 1950 für seine Verdienste mit dem Militär-Wilhelms-Orden ausgezeichnet. 1953 veröffentlichte er in London seine Erlebnisse in *Inside North Pole. A Secret Agent's Story*. Er heiratete eine Britin, diente bis 1968 bei der Marine und starb 1976.

Direkte Kontakte von Pieter Dourlein zu Max Beckmann können zwar nicht nachgewiesen werden, doch die steckbriefliche Suche nach Dourlein – sogar im Vorprogramm der Kinos – macht ihn im Herbst 1943 zur öffentlichen Person, und deshalb war Dourleins Foto dem Maler zweifellos bekannt. Des weiteren hatte ein guter Bekannter von Beckmann, der dem **Frommel** ↗-Kreis nahestehende Wolfgang Cordan, engen Kontakt zu niederländischen Agenten, war selbst in der Widerstandsgruppe LKP (Landelijke Knokploegen) aktiv und gab – während Beckmann an seinem Gemälde *Blindekuh* (Göpel 704, Abb. S. 45) arbeitete – vom 15. Februar bis 1. Mai 1945 gemeinsam mit anderen die Untergrundschrift *Verzet en Opbouw* heraus. Auch durch **Friedrich Vordemberge-Gildewart** ↗ dürfte Beckmann über die verschiedenen Aktivitäten des Widerstands informiert gewesen sein.

Bedenkt man diesen Hintergrund, und schaut man sich die

Listen der Operationscodes der britisch-niederländischen Agenten an, die nach verschiedenen Gemüsesorten (von »Lettuce«, »Leek«, »Potato«, »Cauliflower« und »Celery« über »Cabbage«, »Turnip«, »Carrot« und »Broccoli« bis zu »Cucumber«, »Pumpkins«, »Chickory«, »Radish« und – auf deutsch – »Kohlrabi«) benannt sind, kann ein Bildtitel wie *Les Artistes mit Gemüse* (Göpel 626) kein Zufall sein. Hinzu kommt, dass Beckmann in seinem Tagebuch am 25. Dezember 1944 direkt auf Dourleins Code-Namen »Sprout« verwies, als er bei der Arbeit am linken Flügel von *Blindekuh* notierte: »Choux de Bruxelles« entworfen« – die englische Bezeichnung für Rosenkohl ist »Brussels sprouts«.

Wir gehen davon aus, dass Beckmann Dourlein im Hintergrund des linken Flügels von *Blindekuh* dargestellt hat, und zwar getarnt als Frau mit blauer Schleife oder Blume im Haar – die allerdings auch als Abkürzung eines Kopfhörers gelesen werden kann, was an Dourleins Tätigkeit als Funker erinnern würde. Diese Identifizierung wird zum einen gestützt durch das mobile Funkgerät (Funkkoffer mit aufgeklapptem Deckel), welches das Gesicht von Dourleins Partner teilweise verdeckt. Zum anderen könnte es sich bei dem blässlich gefärbten Stoffstück, das aus dem Rücken des vor dem Funkgerät stehenden Mannes aufzusteigen scheint, um einen sich gerade öffnenden Fallschirm handeln. Diese Dreiergruppe (zwei Funker und ein Fallschirmspringer) ergänzt somit das in *Blindekuh* gezeigte Spektrum von Widerstandsaktivitäten um die Arbeit von Agenten im Untergrund.

CF/SK

Literatur

Über Pieter Dourlein und das »Englandspiel«: Schreieder 1950. – Dourlein 1953. – Cookridge 1966. – Rings 1979, S. 420 f. – Giske 1982, S. 192 f. – Kelso 1988. – Marks 1998, S. 221, 430 f., 453, 479, 500. – Foot 1999, S. 81, 182 f. – Foot 2001. – Schafranek 2004, S. 247–291. – Heere / Vernooij 2005, S. 953, 958. Über Wolfgang Cordan: Winkel 1954, S. 311. – Mulder 1978, S. 278. – Keilson-Lauritz 2006, S. 208 f. – Bormann 2007, S. 120 f. – van Santen 2008, S. 25 f., 32, 46.

Quellen

Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Agenda 1946, 9. 1. 1946, 5. 2. 1946, 18. 3. 1946, 25. 3. 1946. – Beckmann, Tagebücher, 1979, 25. 12. 1944. – Max Beckmann Personal Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., verschiedene Einträge, u. a. 13. 9. 1946. – Rattemeyer / Helms 1997, Bd. 1, S. 260 f. – Cordan 2003, S. 164–170, 265 f.



Frans Duwaer, wohl 1930er-Jahre

Duwaer, Franciscus (»Frans«)

Drucker, Verleger

* Amsterdam 1. 1. 1911

† Overveen 10. 6. 1944

Über Herkunft und Ausbildung von Frans Duwaer ist kaum etwas bekannt; er stammt aus einer Familie von Druckern und Verlegern und wurde Direktor der NV Drukkerij en Uitgeverij J. F. Duwaer & Zonen in der Nieuwe

Looiersstraat 45–47 in Amsterdam. Duwaer setzte sich für die Neue Typografie ein und brachte beispielsweise 1938 Jan Tschicholds bahnbrechendes Buch *Typografische Gestaltung* auf Niederländisch heraus, hatte aber auch starkes Interesse für die bildende Kunst, insbesondere für abstrakte und konstruktivistische Tendenzen. Er gehörte zu dem Komitee, das 1938 die Retrospektive von **Friedrich Vordemberge-Gildewart** ↗ in Den Haag vorbereitete, verschaffte dem Künstler, der mit Beckmann befreundet war, Aufträge für kommerzielle Drucksachen und unterstützte ihn bei der Veröffentlichung seiner Werke. Durch seinen Freund **Willem Sandberg** ↑ kam Duwaer in Kontakt mit dem Bildhauer **Gerrit van der Veen** ↑, der im Widerstand tätig war. Gemeinsam mit **Willem Arondeus** ↑ und van der Veen beteiligte sich Duwaer an der Fälschung von »persoonsbewijzen« (Identitätskarten) für Verfolgte und Untergetauchte, wobei er die technischen Möglichkeiten seiner Druckerei nutzte und erweiterte. Gemeinsam bildeten sie den Kern der Personalausweiszentrale (PBC), die sich zur größten Produktionsstätte für nachgemachte Dokumente entwickelte und 1943 etwa 100 Mitarbeiter zählte. Ungeachtet eines Magenleidens druckte Duwaer beinahe zwei Jahre lang jeden Sonntag insgesamt 60.000 bis 70.000 falsche Dokumente, darunter Ausweise, Lebensmittelkarten für die Untergetauchten, Briefköpfe und Taufscheine. Am 8. Juni 1944 wurde Duwaer verhaftet, zwei Tage später zum Tod verurteilt und in den Dünen von Overveen bei Zandvoort – wie auch **Johan Limpers** ↑, **Gerrit van der Veen** und weitere Mitglieder des Widerstands – erschossen. Postum erhielt er am 7. Mai 1946 die Auszeichnung des »Verzetskruis 1940–1945«. In Almere, Amsterdam

und Middelburg sind Straßen nach ihm benannt.

Persönliche Kontakte von Max Beckmann zu Frans Duwaer sind nicht bekannt. Es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass Beckmann, der Vordemberge-Gildewart seit spätestens 1938 kannte und ihn während des Kriegs fast jeden Donnerstag traf, über die Aktivitäten von Duwaer informiert war. Vordemberge-Gildewart muss enge Verbindungen zur Widerstandsszene um den *Vrije Kunstenaar* gehabt haben; so erwähnte er in der Augustausgabe von 1945 in einem Nachruf auf den bereits 1944 verstorbenen Wassily Kandinsky auch Duwaers Engagement für die Edition von dessen Arbeiten.

Es ist anzunehmen, dass Beckmann Frans Duwaer in der rechten Tafel des Triptychons *Karneval* (1942/43 bis 1945, Göpel 649, Abb. S. 42) dargestellt hat, in der Figur des rot gekleideten Harlekins, der eine blonde Frau auf seinem Rücken trägt.
CF/SK

Literatur

Über Frans Duwaer:
Petersen / Brattinga 1975, S. 31, 39. – De Jong 1975, S. 105 f. – De Jong 1976, S. 726 f. – Helms 1976, S. 33–37, 41 f. – Helms 1990, S. 25–27, 168. – Rattemeyer / Helms 1997, Bd. 1, S. 46 f., 260–261. – Lloyd 2003, 185–209, hier S. 196. – Marcar 2004, S. 192, 200 f., 209. – Petersen 2004, S. 41, 178. – Heere / Vernooij 2005, S. 421 f., 427 f. und passim.

Quellen

Vordemberge-Gildewart 1945. – Vordemberge-Gildewart 1945a.



Willem Eggink, wohl um 1940

Eggink, Willem (»Wim«)

Student

* Utrecht 3. 5. 1920

† Hameln 1. 4. 1945

Willem Eggink wurde Ende der 1930er-Jahre Sekretär des Bundes der Jung-Liberalen, der Jugendorganisation der Liberalen Staatspartei. Ab 1940 studierte er soziale Geografie an der Reichsuniversität Utrecht. Am Tag der niederländischen Kapitulation, dem 14. Mai 1940, verbrannte sein Freund, der Musiker Bert van der Burg, alle Unterlagen des Bundes der Jung-Liberalen. Gemeinsam mit dem Musikkritiker und Mitarbeiter der Hypotheekbank in Utrecht, Nicolaas (»Klaas«) Alexander Stempels, setzte Eggink die politische Tätigkeit illegal fort. Sie gründeten die Untergrundzeitschrift *Slaet op den Trommele!*, die Reden von Königin Wilhelmina aus dem Londoner Exil verbreitete und sowohl die deutschen Besatzer als auch die NSB (Nationalsozialistische Bewegung der Niederlande) und die Niederlandse Unie scharf kritisierte. Die Zeitschrift erschien in einer Auflage von rund 2.000 Stück. Eggink beteiligte sich auch an der Verbreitung der Untergrund-Studentenzeitschrift *De Geus*. 1943 musste er sein Studium abbrechen, weil er sich weigerte, die von den Studenten geforderte Loyalitätserklärung gegenüber den

Besatzungsbehörden zu unterzeichnen. Einige Monate später war Eggink Mitbegründer der Zeitschrift *Ons Volk, den Vaderlant ghetrouwe*, dessen erstes Heft in einer Auflage von 55.000 Exemplaren im Untergrund erschien, und des Utrechter Studentenblatts *Sol Justitiae*.

Die Mitbegründer von *Slaet op den Trommele!*, Douwe Feikema und Stempels, wurden am 19. November 1942 verhaftet und am 9. Oktober 1943 erschossen. Bei einer gegen die Mitarbeiter der 1941 gegründeten Untergrundzeitung *Het Parool* gerichteten Razzia am 21. Januar 1944 verhaftete die Sicherheitspolizei schließlich auch Eggink. Im August 1944 wurde er zu sieben Jahren Zuchthausstrafe verurteilt und bei Hameln inhaftiert, wo er am 1. April 1945 in Gefangenschaft starb.

Direkte Kontakte mit Max Beckmann können nicht nachgewiesen werden. Wim Eggink stand aber mit jenem Kreis von Künstlern und Musikern in Untergrund und Widerstand im Kontakt, die, wie etwa **Willem Sandberg** ↑, **Frieda Belinfante** ↑ und **Henriëtte Bosmans** ↑, nach unserer Meinung von Beckmann in verschiedenen Bildern dargestellt worden sind. Egginks Freund Stempels, der mit der britischen Special Operations Executive (SOE) in Verbindung stand, erhielt im Dezember 1943 einen Nachruf in *De Vrije Kunstenaar* – einer Widerstandszeitschrift, die mit großer Wahrscheinlichkeit von Beckmann gelesen wurde. Auch Beckmanns Tagebucheintrag vom 10. Oktober 1943 scheint auf diese Hinrichtung vom Vortage Bezug zu nehmen: »Selbst eigene Cadaver-Knochen sollen uns nicht hindern, bis zum letzten Moment unseren Mann zu stehen, stolz und müde gegenüber der schwarzen Wand, die um uns gezogen.«

Das Requiem für Stempels komponierte sein Freund, der »halbjüdische« Musiker Bert(us) van Lier – der seit 1943 sowohl für *De Vrije Katheder* als auch für *De Vrije Kunstenaar* geschrieben hatte –, auf der Basis des Gedichts »Ik sla de trom en dreun de droomers wakker«. Nicht nur die sprechende Identifizierung des Mitgründers von *Slaet op den Trommele!* als Trommler, auch sein längliches Gesicht führt uns zu der Vermutung, dass Beckmann Eggink in der Figur des Trommlers in *Blindekuh* (1944/45, Göpel 704, Abb. S. 45) dargestellt hat.

CF/SK

Literatur

Über Willem Eggink: Heere/Vernooij 2005, S. 895–909. – De Rijck 1997. – Winkel 1954, Nr. 741, S. 260. – Winkel/De Vries 1989, S. 401–414.

Quellen

Beckmann, Tagebücher, 1979, S. 59. – *De Vrije Kunstenaar* 1970, S. 83.



Maarten van Gilse, wohl spätere 1930er-Jahre

Gilse, Maarten (»Mik«), van

Schriftsteller, Journalist, Fotograf
*München 12. 6. 1916
†Overveen 1. 10. 1943

Maarten van Gilse stammt aus einem vermögenden Elternhaus; sein Vater Jan Pieter Hendrik (Johann) van Gilse war ein bekannter Musiker, Komponist

und Dirigent. Die Familie lebte zwischen 1911 und 1923 (mit Unterbrechungen) in München, Utrecht und Zürich und von 1927 bis 1933 in Berlin. Dort besuchte Maarten van Gilse die 1932 von der Jüdin Lotte Kalinski gegründete, reformpädagogisch geprägte Waldschule. Er wollte Regisseur werden und assistierte kurz bei Erwin Piscator. 1933 kehrte die Familie in die Niederlande zurück. Seit ungefähr 1934 lebte er – wie auch die niederländische jüdische Sängerin und Tänzerin Lin Jaldati (eigentlich Rebekka Brilleslijper) und ihr Freund, der Fotograf Carel Blazer, sowie andere Künstlerinnen und Künstler – in der Keizersgracht 522 in Amsterdam. Viele Mitglieder dieser Hausgemeinschaft standen dem Kommunismus nahe und beteiligten sich aktiv am Protest gegen die Politik des nationalsozialistischen Deutschlands, so etwa die Fotografin Eva Besnyö und ihr Ehemann, der Kameramann Johnny Fernhout (später John Ferno), der Sohn der mit Max Beckmann bekannten Malerin Charley Toorop. Gemeinsam besuchten sie aber auch Konzerte, Ausstellungen und Theateraufführungen.

Zusammen mit seinem Freund Blazer beteiligte sich Maarten van Gilse 1936 an der Organisation der vom Bond van Kunstenaars ter Verdediging van de Culturele Rechten (BKVK) initiierten Ausstellung DOOD (*De Olympiade onder Dictatuur*, deutsch »Tod«), die die Olympiade in Berlin scharf kritisierte und zu ihrem Boykott aufrief. An dieser Schau nahmen auch Eva Besnyö, Charley Toorop, der vermutlich seit 1933, nachgewiesenermaßen ab 1937 mit Max Beckmann bekannte Maler Jan Wiegers sowie der in Den Haag lebende Gerd Arntz teil. Ebenfalls 1936 reisten van Gilse und Blazer für eine Fotoreportage zur Aufbruchstimmung der Volksfront zum französischen

Nationalfeiertag am 14. Juli nach Paris. Es gibt bisher keine Belege dafür, dass sie auch die Aufführung von Romain Rollands *Quatorze Juillet* besuchten, für die Pablo Picasso den Bühnenvorhang entworfen hatte. Tatsache ist aber, dass der Schriftsteller und Musikkritiker Rolland nach seinem Tod am 30. Dezember 1944 zweimal in *De Vrije Kunstenaar* gewürdigt wurde, am 15. Januar und am 1. April 1945.

Maarten van Gilses Bruder Jan Hendrik (»Janric«) nahm am Aufbau der Internationalen Brigaden in Spanien teil, die die Republikaner im Kampf gegen Franco unterstützten, und Maarten selbst berichtete über den Spanischen Bürgerkrieg. In Amsterdam wirkte Maarten van Gilse bei der Agitproptruppe von Hans Tiemeyer mit, die mit dem Stück *Spanje leeft* in vielen Städten auftrat.

Als die Niederlande besetzt wurden, schloss er sich dem Widerstand an und gründete mit seinem Vater Jan van Gilse und dem Bildhauer Gerrit van der Veen ↑ im Mai 1942 die illegale Zeitschrift *De Vrije Kunstenaar*. Hier artikulierte sich der Protest der Künstler gegen die Pflichtmitgliedschaft in der Kultuurkamer. Ebenso wie van der Veen war van Gilse ein Meister im Fälschen von Ausweispapieren, besonders der Wasserzeichen. 1943 beteiligte sich van Gilse an den Vorbereitungen für den Anschlag auf das Amsterdamer Bevölkerungsregister (27. März 1943) und nahm Kontakt zur Widerstandsgruppe CS-6 auf. Deren Zentrum in der Amsterdamer Corellistraat 6 war die Wohnung des Bankiers Jan Boissevain und seiner Ehefrau Adrienne M. (Mies) van Lennep, die sich für verfolgte Juden einsetzten. Jan Boissevain war am 20. Dezember 1941 verhaftet, freigelassen und am 2. März 1942 erneut verhaftet worden; am

30. Januar 1945 starb er in Halberstadt-Zwieberge, einem Außenlager des KZ Buchenwald.

Von den fünf Kindern des Ehepaars Boissevain gehörten zwei, Jan Karel und Gideon Willem Boissevain, der Gruppe CS-6 an. Mitglieder der Gruppe hatten sich am Attentat auf den pro-nationalsozialistischen niederländischen General Hendrik Alexander Seyffardt am 5. Februar 1943 beteiligt und am 22. Juli 1943 einen niederländischen Zahnarzt in Amsterdam erschossen, der jüdische Patienten an die Sicherheitspolizei verraten hatte. Seyffardt war kein beliebiges Ziel der Widerstandsbewegung; vielmehr repräsentierte der Kommandant einer Freiwilligendivision die Kollaboration auch im kulturellen Bereich – so hatte er am 11. Februar 1942 an der Gründung des Nederlandsche Kultuurraad teilgenommen. Arthur Seyss-Inquart, Reichskommissar für die Niederlande, befahl im September 1943, dass »ausgesprochene Terrorbanden« wie die Gruppe CS-6, »die von einer kommunistischen Zentrale ausgehend, unter Heranziehung untergetauchter Elemente tätig werden«, nun »radikal und rasch« (Heere/Vernooij 2005, S. 288) liquidiert werden müssten. Die beiden Boissevain-Söhne wurden am 1. Oktober 1943 gemeinsam mit Maarten van Gilse und 17 weiteren Mitgliedern der Gruppe in Overveen bei Zandvoort erschossen.

Während bisher keine direkten Kontakte von Max Beckmann zu Maarten van Gilse festgestellt werden konnten, sind sie für die Malerin Charley Toorop belegt: Sie nahm wie Maarten van Gilse an den Aktivitäten des Künstlerwiderstands teil und wird zweimal im Tagebuch von Quappi ↗ erwähnt (31. März und 15. Mai 1942). Nachdem die meisten Mitglieder der Gruppe CS-6 – und mit

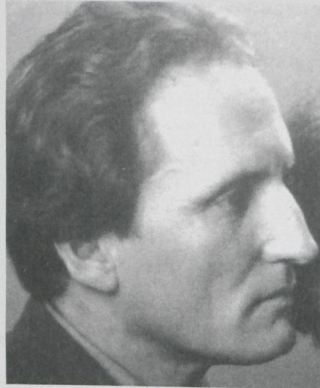
ihnen Maarten van Gilse – am 1. Oktober 1943 erschossen worden waren, notierte Max Beckmann: »Samstag, 2. Oktober 1943. Ganzen Morgen 6 Bilder fertig entworfen, trotz Hölle und Tod.« Vergleicht man die Profilansicht von Maarten van Gilse, die seinen Nachruf im *De Vrije Kunstenaar* illustrierte (November 1943, S. 7), mit der mittleren Tafel des Triptychons *Blindekuh* (Göpel 704, Abb. S. 45), so wird deutlich, dass der bekränzte Jüngling im Vordergrund nach dem Vorbild des erschossenen Niederländers gestaltet wurde.
CF/SK

Literatur

Über Maarten van Gilse: Winkel 1954, S. 349 f. – Jaldati/Rebling 1986, S. 247 ff., 386 f. – van Dijk 1988. – Körting 2000. – Heere/Vernooij 2005, S. 285–312, speziell zu van Gilse S. 285 f., 288 f., 297, zu Carel Blazer, Eva Besnyö und den Fotografen im Widerstand S. 735, 866, 875. Über Charley Toorop: Mulder 1986, passim.

Quellen

Stadtarchiv München, PMB F 15 (für freundliche Unterstützung sei Anton Löffelmeier gedankt). – *Haarlem's Dagblad*, 59, 17991, 12. 2. 1942, S. 1, 3. – *Delftsche Courant*, 30. 9. 1943. – *Provinciale Overzesselsche en Zwolsche Courant*, 1. 10. 1943, 4. 10. 1943. – *Dordrechtsche Courant*, 2. 10. 1943. – Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Agenda 1942, 31. 3. 1942, 15. 5. 1942. – Beckmann, Tagebücher, 1979, S. 59. – *De Vrije Kunstenaar* 1970, S. 70.



Percy Gothein, 1944

Gothein, Percy (»Paul«)

Schriftsteller, Renaissanceforscher
* Bonn 22. 5. 1896
† KZ Neuengamme 22. 12. 1944

Percy Gothein, Sohn des Nationalökonomen Eberhard Gothein, wuchs in Bonn und Heidelberg auf. Ab 1910 stand er in Kontakt mit dem Dichter Stefan George und gehörte bald dessen Kreis an. Gothein studierte Philosophie und Romanistik in Heidelberg, Berlin, Göttingen und München und promovierte 1923 in Heidelberg über *Die antiken Reminiszenzen in den Chansons de Geste*. Nach einer Assistenzzeit an den Romanischen Seminaren in Bonn und Köln gründete er 1930 in Berlin mit Wolfgang Frommel den Verlag Die Runde. 1932 publizierte er dort die (als Habilitationsschrift gescheiterte) Studie *Francesco Barbaro. Früh-Humanismus und Staatskunst in Venedig*. Ab Mitte der 1930er-Jahre lebte der wegen seiner Homosexualität inkriminierte Gothein zunehmend in Italien. Im November 1943 besuchte er Frommel beziehungsweise den Verlag Castrum Peregrini für einige Wochen in Amsterdam. Er hielt sich im Februar 1944 dort erneut auf und veröffentlichte das Gedicht *Tyrannis*. Am 25. Juli 1944 geriet er zusammen mit zwei jungen Mitgliedern des Frommel-Kreises, dem Dichter Vincent Weyand und dem Maler Simon

van Keulen ↑, in Ommen in eine Polizeikontrolle. Alle drei wurden zunächst im KZ Erika inhaftiert. Über Sachsenhausen kam Gothein am 16. Oktober 1944 als politischer Häftling in das KZ Neuengamme, wo er wenig später ermordet wurde.

Eine persönliche Begegnung von Max oder Quappi Beckmann mit Percy Gothein ist in den Tagebüchern nicht nachgewiesen. Doch Frommel besuchte im Herbst und Winter 1944/45 die Beckmanns fast jeden Sonntag, und es ist sehr wahrscheinlich, dass er den Künstler über die Verhaftung und Ermordung von Gothein informierte. Jedenfalls vermerkte Quappi am 30. Januar 1945 »F.[rommel] mit miesen Nachrichten.«, notierte am 31. Januar, dass ein geplanter Besuch Frommels von ihnen abgesagt worden sei, und hielt für den 3. Februar 1945 fest, dass Frommel nicht zur Verabredung erschienen sei. In diesen Tagen arbeitete Beckmann intensiv am linken Flügel des Triptychons *Blindekuh* (Göpel 704, Abb. S. 45). Es wäre indes weiterer Überprüfung wert, der Vermutung nachzugehen, ob Beckmann bei der Figur des »Christus heute«, dem hellgrau gekleideten Mann mit dem langen, orangefarbenen Schal im linken Flügel des Triptychons *Schauspieler* (Göpel 604, Abb. S. 39), ursprünglich Frommel dargestellt hatte, und diese Figur nun, im Februar 1945, nach dem Vorbild von Frommels Freund Gothein gestaltete. Es besteht jedenfalls eine große Ähnlichkeit zwischen Gotheins Foto und dem Kopf des segnenden beziehungsweise abwehrenden Mannes in *Schauspieler*. Hinzu kommt, dass Gothein bei seinem ersten Besuch im November 1943 in Anwesenheit von Gisèle van Waterschoot van der Gracht auf dem Amsterdamer Bahnhof wegen seiner langen Haare ausdrücklich von zwei

Deutschen als »Verdammt Christus!« beschimpft worden war.
CF/SK

Literatur

Über Percy Gothein: Bock 1985, S. 92–98, 117, 143. – Baumann 1995, S. 87 und passim. – Rheannon 2008, S. 246 f. – Philipp 1995. – Keilson-Lauritz 2006, S. 207 f. – Cordan 2003, S. 183. – Leipzig 1998, Kat.-Nr. 314–316.

Quellen

Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 30. 1. 1945, 31. 1. 1945, 3. 2. 1945, 9. 2. 1945, 16. 2. 1945.



Simon van Keulen, um 1948

Keulen, Simon, van

Malier, Zeichner, Bildhauer
* Amsterdam 13. 11. 1926
† Amsterdam 5. 7. 2006

Simon van Keulen lernte Wolfgang Frommel 1943 vor dem Schaukasten einer Kunsthandlung in Amsterdam kennen. Obwohl sie sich wegen der Sprachbarriere am Anfang kaum verständigen konnten, schloss van Keulen sich seinem Kreis an. Frommel erkannte sein künstlerisches Talent als Zeichner. Als nach dem Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 Verhaftungen in Widerstandskreisen zunahm, stieg auch der Druck auf den Freundeskreis von Frommel und die überfüllten Wohnungen in der Herengracht. Simon

van Keulen wurde gemeinsam mit **Percy Gothein** ↑ und Vincent Weyand in Ommen verhaftet, als Gothein Weyand dort besuchte. **Gisèle van Waterschoot van der Gracht** ↗ verschaffte sich Zugang zum Lager Amersfoort, wo van Keulen inhaftiert war, und gab ihm zu verstehen, dass er auf seine Freunde zählen konnte. Bis zum Ende des Kriegs brachte sie ihn in der Herengracht unter. Dort freundete er sich mit der 1945 verunglückten **Liselotte Brinitzer** ↑ an.

1946 stellte van Keulen gemeinsam mit Gisèle van Waterschoot und anderen Künstlern aus dem Frommel-Kreis in New York aus (1947 wanderte die Ausstellung in die Amsterdamer Galerie Buffa), besuchte die Kunstgewerbeschule in Basel und wurde Schüler von Erich Heckel. In Basel hatte er Kontakte zu einer engen Bekannten von Wolfgang Frommel, der Altphilologin Renata von Scheliha, die um 1947 das Bild *Weltuntergang* von ihm erwarb. 1956 heiratete van Keulen Hendriekje Strengholt. Von 1957 bis 1960 studierte van Keulen Bildhauerei an der Münchner Kunstakademie bei Toni Stadler und Emilio Greco und nahm 1958 an der Großen Kunstausstellung im Haus der Kunst teil. Bei einigen Arbeiten lassen sich motivische Bezüge zu Beckmanns Œuvre erkennen. Bis zu seinem Tod 2007 arbeitete er als Zeichner und Bildhauer in Amsterdam.

Persönliche Kontakte van Keulens und Max Beckmanns sind durch mehrere Quellen belegt; so wird er gelegentlich in **Quappis** ↗ Tagebuch erwähnt. Die erste Begegnung von Beckmann und van Keulen, gegen Ende des Kriegs, schildert **Friedrich W. Buri** ↗ so: »Als Simon van Keulen und Wolfgang Frommel zum ersten Mal Beckmann besuchten, soll dieser an der Tür ausgerufen haben: ›Sie sehen ja aus wie das Jugendbildnis eines berühmten Mannes!«

Wir vermuten, dass van Keulen das Vorbild für den rechten Jüngling der Mitteltafel des Triptychons *Argonauten* (Göpel 832, Abb. S. 48) war.

CF/SK

Literatur

Über Simon van Keulen: New York 1946. – L'Ormeau 1952, S. 7–32, hier S. 30 f. – München 1958, S. 356, Kat.-Nr. 1278 f. – Bock 1985, S. 84–91, 116 f., 130 ff. – van Waterschoot van der Gracht 2000. – Wolfgang Frommel an Renata von Scheliha, 25. 5. 1947, Brief Nr. 20, S. 46–49, und Renata von Scheliha an Wolfgang Frommel, 27. 1. 1952, Brief Nr. 30, S. 62 ff., in: Bock / Goldschmidt 2002. – Rheannon 2008, S. 241. – van Rijsewijk 2008, S. 96–118, hier S. 113 f. – van Santen 2008, S. 11–51, hier S. 46 f. – Bischoff 2009, S. 143–146, 249.

Quellen

Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Agenda 1945, 18. 6. 1945, 29. 6. 1945; Agenda 1946, 13. 1. 1946. – Telefonat der Autoren mit Hendriekje van Keulen am 15. 12. 2010.



Charlotte Köhler, undatiert

Köhler, Charlotte

Schauspielerin

* Amsterdam 15. 3. 1892

† Amsterdam 18. 9. 1977

Charlotte Köhler war eine der bedeutendsten niederländischen Schauspielerinnen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zu ihren größten Erfolgen zählte 1935 die Rolle der Elektra in Richard Strauss' gleichnamiger Oper unter der musikalischen Leitung von **Willem Mengelberg** ↑. Köhler trat häufig mit der Pianistin und Komponistin **Henriëtte Bosmans** ↑ auf und half ihr, als Bosmans nicht mehr auftreten durfte, weil sie Halbjüdin war; außerdem unterstützte sie deren »volljüdische« Mutter. 1942 machten die Künstlerinnen zusammen Ferien in Noordwijk aan Zee. Auch Charlotte Köhler weigerte sich, der Kulturkamer beizutreten. Demonstrativ soll sie, als sie noch öffentlich auftrat, einen orangefarbenen Schal getragen haben, um ihre Zugehörigkeit zur Londoner Exilregierung zu demonstrieren.

Charlotte Köhler war auch mit **Jo Vincent** ↑ befreundet, die in ihren Erinnerungen die sogenannten »Zwarte avonden« (Schwarze Abende), die heimlichen Hauskonzerte und Vortragsabende, beschrieb, an denen jüdische oder untergetauchte Gäste teilnahmen und bei denen Köhler oft auftrat. Häufig wurde dabei auch aus der

Bibel gelesen. Im August 1946 gab sie ein Konzert gemeinsam mit **Hermann Schey** ↑, Jo Vincent und Henriëtte Bosmans sowie anderen Künstlern im Amsterdamse Huize Bellevue.

Direkte persönliche Kontakte zu Max oder **Quappi Beckmann** ↗ sind uns bisher nicht bekannt, doch gehörte Charlotte Köhler zum engsten Kreis von Musikern wie Jo Vincent, Henriëtte Bosmans und Hermann Schey, die Beckmann nach unserer Auffassung in seinen Triptychen *Schauspieler* und *Blindekuh* abbildete. Die Vermutung liegt daher nahe, dass auch Köhler von Beckmann dargestellt wurde, und zwar als die blonde Frau mit Sektglas im linken Flügel von *Blindekuh* (Göpel 704, Abb. S. 45).

CF/SK

Literatur

Über Charlotte Köhler: Sterneberg 1977. – Metzelaar 2002. – Onlinebiografie, <http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn2/kohler> (10. 6. 2011).



Jiddu Krishnamurti, 1936

Krishnamurti, Jiddu

Philosoph, Theosoph, spiritueller Lehrer

* Madanapalle 12. 5. 1895
† Ojai 17. 2. 1986

Der Vater von Jiddu Krishnamurti stammte aus einer orthodoxen Brahmanenfamilie und war eines der ältesten Mitglieder der Theosophischen Gesellschaft, in die er 1882 von der Gründerin der spirituellen Bewegung, Helena Blavatzky, persönlich aufgenommen worden war. 1912 wurde Krishnamurti von seinen Eltern zur Ausbildung nach England geschickt. Seit 1924 gestattete ihm Philip Baron van Pallandt, auf Schloss Eerde in Ommen große theosophische Versammlungen abzuhalten. In diesem Zusammenhang wurde der »Order of the Star in the East« mit Krishnamurti als der zentralen Persönlichkeit gegründet. Der Orden bestand bis 1929. Um 1931 fertigte der später im Widerstand tätige Bildhauer **Gerrit van der Veen** ↑ eine Büste von Krishnamurti an. 1931 gab Krishnamurti die Liegenschaften von Schloss Eerde an den Baron van Pallandt zurück, behielt aber ein Grundstück, auf dem er Holzhütten errichtete. Im August 1938 hielt Krishnamurti in Ommen die 15. und letzte Versammlung ab. 1941 lösten die Nationalsozialisten die Organisation der niederländischen Theosophen auf, auf dem

Gelände von Sterkamp bei Eerde wurde das KZ Erika errichtet, das dort von Juni 1941 bis September 1944 bestand. Während des Zweiten Weltkriegs lebte der Pazifist in Kalifornien und kehrte 1947 nach Indien zurück. In den 1950er-Jahren entfaltete Krishnamurti eine weltweite Vortragstätigkeit und führte zahllose Gespräche mit Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Religion, Kunst und Philosophie.

Persönliche Kontakte von Beckmann zu Krishnamurti können wir nicht nachweisen, doch Max und **Quappi Beckmann** ↗ setzten sich bekanntermaßen intensiv mit der Theosophie auseinander, auch in der Zeit des Amsterdamer Exils. Krishnamurti war in den 1920er- und 1930er-Jahren eine große Berühmtheit, über die sehr häufig in der Presse berichtet wurde.

Vor diesem Hintergrund identifizieren wir den Inder im Gemälde *Quappi und Inder* (Göpel 587, Kat. 198) als Krishnamurti. CF/SK

Literatur

Über Max Beckmann und die Theosophie: Clark 1980. – Noll 2006. Über das Gemälde »Quappi mit Inder«: Emden 1999, S. 48. Über Jiddu Krishnamurti: van Ommeren / Scherphuis 1988, S. 55. – Luytens 1982.



Lilo Laqueur, um 1939

Laqueur, Lilo, verh. Cramer-Laqueur

Künstlerin

* Amsterdam 1922
† Boston 22. 10. 1999

Lilo Laqueur war die Tochter des bedeutenden Pharmakologen Ernst Laqueur und dessen Frau Margarete Laqueur-Löwenthal; Lilos aus Niederschlesien stammender Vater hatte 1905 in Breslau promoviert. 1906 ließ sich die jüdische Familie evangelisch taufen. Ab 1917 lehrte der in Halle habilitierte Vater an der Universität Gent, seit 1920 an der Universität Amsterdam und wurde 1932 niederländischer Staatsbürger. Nach dem Einmarsch der Deutschen verlor Ernst Laqueur, einer der führenden Hormonforscher seiner Zeit und 1923 Gründer des Chemieunternehmens Organon, die Professur. Über Kindheit und Ausbildung seiner 1922 geborenen Tochter Lilo ist wenig bekannt.

Seit November 1940 wurde mit Ernst Laqueur über die Emigration der Familie im Tausch gegen die Arisierung seines Unternehmens verhandelt. Er entschied sich, in Amsterdam zu bleiben, und verkaufte die Aktien seines Unternehmens an deutsche Treuhänder. Seinen fünf Kindern legte er nahe, sich nicht gegen die Besatzung zu engagieren. Gleichwohl wurde seine Tochter Renata Laqueur am 18. Februar 1943 verhaftet und in

das Kamp Vught verbracht. Nach einer Freilassung nahm man sie im November 1943 erneut fest und inhaftierte sie zusammen mit ihrem Mann, dem Sprachtherapeuten Paul Goldschmidt, im Durchgangslager Westerbork. Am 15. März 1944 wurde Renata Goldschmidt-Laqueur nach Deutschland, ins Vernichtungslager Bergen-Belsen, deportiert und dort am 22. April 1945 von sowjetischen Truppen befreit. Auch Lilos ältere Schwester Gerda und deren Ehemann sowie zwei ihrer Kinder wurden deportiert; Gerda Laqueur und ihr Mann starben kurz nach der Befreiung an Typhus.

Lilo Laqueur lebte während der deutschen Besatzung bei ihren Eltern in Amsterdam. Mit ihrer Mutter Margarete Laqueur-Löwenthal musizierte sie spätestens ab August 1944 häufig mit **Quappi Beckmann** ↗. Am 28. Juni 1945 sah sich Lilo Laqueur mit Max und Quappi Beckmann von deren Wohnungsfenster aus eine Parade an, mit der die Rückkehr von Königin Wilhelmina gefeiert wurde. Im März 1946 erwarb Lilos Schwester Renata die Zeichnung *Mann im Dunkel auf Brücke* direkt vom Künstler. Max Beckmann sollte ein Porträt von Ernst Laqueur malen – soweit bekannt, nach dessen Tod –, doch wurde dieser Auftrag am 12. Januar 1948 wieder zurückgezogen.

Nach der Heirat mit Hans Cramer siedelte Lilo Laqueur 1947 nach New York um. Sie zog drei Kinder groß, betätigte sich künstlerisch und wurde eine Vorkämpferin für natürliche Geburtsverfahren. Ihren Lebensabend verbrachte sie in Massachusetts, wo sie 1999 starb.

Die persönliche Bekanntschaft von Lilo Cramer-Laqueur mit den Beckmanns ist durch viele Tagebucheinträge belegt. Vor diesem Hintergrund gehen wir davon aus, dass der rechte Flügel von

Argonauten (1949/50, Göpel 832, Abb. S. 48) das gemeinsame Musizieren in den Jahren 1944/45 zeigt. Wir identifizieren die ein Blasinstrument spielende Frau unten rechts mit Lilo Laqueur und vermuten, dass es sich bei der teilweise verdeckten Sängerin im Hintergrund um Lilos Mutter Margarete Laqueur-Löwenthal handelt, denn diese hatte, nach Aussage von Lilos Schwester Renata, »tizianrotes Haar, malte, hatte eine schöne Singstimme und spielte Klavier« (Laqueur 1991, S. 16).

CF/SK

Literatur

Über Lilo Cramer-Laqueur: Laqueur 1991, S. 20. – Zeugin / Sandkühler 2001, S. 139. – Schwarz 1982.

Quellen

Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 12. 8. 1944, 27. 2. 1945, 5. 4. 1945, 14. 4. 1945, 20. 4. 1945, 28. 6. 1945, 19. 3. 1946. – Max Beckmann Correspondence, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Rolle 1341, Schreiben von J. Mesdag, Amsterdam, an Max Beckmann, Saint Louis, 12. 1. 1948. – Max Beckmann Personal Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 18. 10. 1945, 18. 3. 1946. – Todesanzeige Lilo Cramer-Laqueur, in: *New York Times*, 7. 11. 1999.



Jef Last, um 1940

Last, Josephus Carel Franciscus (»Jef«)

Dichter, Schriftsteller
* Den Haag 2. 5. 1898
† Laren 15. 2. 1972

Geboren als Sohn eines Marineoffiziers, arbeitete Jef Last nach dem Besuch einer Oberrealschule als Bergarbeiter, Matrose, Fabrikarbeiter, Leiter des Filmdienstes am Institut für Arbeiterbildung, Volksschullehrer auf Bali und als Journalist. Dazwischen studierte er in Leyden Sinologie. Last war sozial engagiert, sympathisierte früh mit der Kommunistischen Partei (der er bis 1938 angehörte), war im Arbeiter- und Schriftstellerkollektiv *Links Richten* aktiv und reiste mehrfach in die Sowjetunion. Ab 1932 beriet er die sowjetische Schriftstellervereinigung hinsichtlich holländischer Literatur. Als er 1936 im Rang eines Hauptmanns im Spanischen Bürgerkrieg gegen Franco kämpfte, verlor er die niederländische Staatsangehörigkeit. Deshalb wurde ihm 1938 nach einer Auslandsreise die Einreise in die Niederlande verboten und nur unter der Auflage gestattet, dass er sich von jeglicher politischen Tätigkeit fernhalte. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt er die Staatsbürgerschaft zurück.

Während der deutschen Besetzung stand Last an führender Stelle in der niederländischen

Untergrundbewegung. Gemeinsam mit einem Freund übernahm er 1941 das italienische Restaurant Capri in der Kerkstraat in Amsterdam (ein Bericht über das Lokal in *De Tijd* vom 20. April 1941 war mit einer Aufnahme des mit Maarten van Gilse ↑ befreundeten Fotograf Carel Blazer illustriert). Es ist davon auszugehen, dass das Restaurant gezielt als eine Art Informationsbörse betrieben wurde, denn Last war Herausgeber der holländischen Widerstandszeitschrift *De Vonk*. Im Februar 1941 protestierte Last dort in einem Aufruf an die niederländischen Künstler gegen Gilden und die sich abzeichnende Bildung der Kultuurkamer. Eine Verhaftungswelle erfasste im März 1942 mehrere Mitglieder von *De Vonk*; Last entkam und tauchte unter. Am 1. Mai 1942, als der Judenstern in den Niederlanden eingeführt wurde, verteilten Mitarbeiter von *De Vonk* Hunderttausende von Papiersternen mit der Aufschrift »Jood en niet-Jood één in de strijd« (Juden und Nicht-Juden im Kampf vereint). Auch Jef Lasts Töchter Mieke und Femke waren im Widerstand tätig. Gegen Ende des Kriegs kämpfte Last mit der Waffe gegen die Deutschen in Ommen, wo sich das KZ Erika befand. Im Februar 1945 begann Last mit der Niederschrift der Broschüre *Gedachten Onder Water*, die sein Leben als Untergetauchter schildert und im Juli 1945 erschien. Nach der Befreiung kehrte seine Tochter Femke aus dem KZ zurück; seine Frau Ida übernahm im Schloss Eerde die Betreuung politischer Gefangener. Jef Last war mit dem französischen Schriftsteller André Gide eng befreundet und arbeitete dessen Roman *Der verlorene Sohn* zu einem Bühnenstück um, das zu Pfingsten 1948 vor 5.000 Jugendlichen in Ommen aufgeführt wurde. Inwiefern hier ein Zusammenhang mit Max

Beckmanns Gemälde *Der verlorene Sohn* (Göpel 780) – am 13. Juli 1948 während einer kurzen Reise des inzwischen in den USA lebenden Künstlers in Amsterdam entstanden – bestehen könnte, bedarf näherer Prüfung.

Persönliche Kontakte von Jef Last und Max Beckmann sind nicht bekannt, doch war der Schriftsteller eine prominente Figur des Kulturlebens, über den häufig in der Presse berichtet wurde. Das Restaurant Capri, in dem Last als Kellner arbeitete und sein Freund Freek Mulder kochte sowie Gitarre spielte, war nicht weit vom Rokin, wo Beckmann wohnte, entfernt. Als letzten Eintrag Beckmanns über einen Besuch in einem italienischen Restaurant nennt die 1955 erschienene Edition der Tagebücher den 5. März 1942, doch im Originaltagebuch sind für den Zeitraum März bis September mindestens sieben Besuche eines »italienischen Restaurants« vermerkt. Auch Quappi ↗ notierte diese Essen, und zwar am 6. Februar 1941 sowie mehrere im Jahr 1942. Schließlich sei auf die *Zeichnungen* beziehungsweise *Illustrationen* zu Faust (1943/44, Abb. in München 2007, S. 379, 383 f.) verwiesen, in denen immer wieder Judensterne auftauchen – vielleicht ein Reflex auf Lasts Protestaktion vom 1. Mai 1942. Vor diesem Hintergrund gehen wir davon aus, dass Last das Vorbild für eine Figur im linken Flügel des Triptychons *Blindekuh* (Göpel 704, Abb. S. 45) abgab: den Mann am rechten Bildrand, im mittleren Register, mit nach rechts gewandtem Dreiviertelprofil.
CF/SK

Literatur

Von Jef Last: Zahlreiche Veröffentlichungen wie Gedichte, Lieder, Romane, Essays, Kinderbücher, politische Schriften, siehe

http://www.jeflast.nl/bibliografie_pub.html (18. 12. 2010), darunter Jef Last, *Aan de bronnen van het verzet. De strijd der gemeente Ommen tegen de Duitse overheersing 1940–1943*, 1945. Über Jef Last: Winkel 1954, S. 315 f. – Barendsen/Weeda 1980. – Arnoldussen/Otten 1994, S. 83 f. – Goedkoop 2006.

Quellen

Nieuwe Courant, 6. 1. 1937. – *Het Vaderland. Staat- en Letterkundig Nieuwsblad*, 6. 1. 1937. – *Het Vaderland. Staat- en Letterkundig Nieuwsblad*, 18. 5. 1938. – *Het Vaderland. Staat- en Letterkundig Nieuwsblad*, 22. 4. 1944. – *Maecenas*, 15. 6. 1944. – Jef Last an André Gide, 3. 6. 1945, 13. 4. 1948, 20. 4. 1948, 20. 5. 1948, in: Gide/Last 1985, S. 108 f., 128–133. – Max Beckmann Personal Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 4. 3. 1942, 5. 3. 1942, 3. 4. 1942, 14. 4. 1942, 22. 4. 1942, 20. 8. 1942, 5. 9. 1942. – Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Agenda 1941, 6. 2. 1941.



Carel van Lier, um 1933
Foto: Erwin Blumenfeld

Lier, Carel (»Charles«), van

Kunsthändler

* Den Haag 5. 9. 1897

† KZ-Außenlager Hannover-Mühlenberg 8. 4. 1945

Carel van Lier war das vierte Kind von Samuel van Lier und Franciska Adelaar. Seine Eltern eröffneten 1905 in Bussum, südlich von

Amsterdam, ein Antiquitäten-geschäft und Auktionshaus. 1908 nahm sich sein Vater das Leben, und Carel van Lier verließ als 12-Jähriger die Schule, um im elterlichen Geschäft mitzuarbeiten. 1919 beging auch seine Mutter Selbstmord; der Sohn verkaufte das Geschäft und machte sich selbstständig. 1921 eröffnete er eine Galerie in Amsterdam, die asiatische Kunst und afrikanische Skulpturen anbot. Als erster Händler in Amsterdam, der mit afrikanischer Kunst handelte, zog van Lier, der auch eine eigene völkerkundliche Sammlung besaß, die Aufmerksamkeit von Künstlern wie Henri Matisse, Maurice de Vlaminck und André Derain auf sich, schloss die Galerie aber bald wieder. 1924 eröffnete er in Laren den Kunstzaal van Lier und präsentierte neben anderen modernen niederländischen Künstlern auch Willem Arondeus ↑ sowie weiterhin asiatische und afrikanische Kunst. 1926 gelang es ihm, einen Picasso in Paris zu verkaufen. Prominente Sammler – wie Baron Eduard von der Heydt, Sohn des Bankiers und Kunstsammlers August von der Heydt – zählten bald zu seinen Kunden, und 1927 eröffnete van Lier am Rokin 126 in Amsterdam den zweiten Kunstzaal van Lier. Im Januar 1927 wurde seine eigene ethnographische Sammlung im Stedelijk Museum ausgestellt. Er entfaltete eine rege Ausstellungstätigkeit und zeigte unter anderem Werke von Charley Toorop, Jan Wiegers, Paul Citroen, Edgar Fernhout, Gisèle van Waterschoot van der Gracht ↗ und Charles Eyck – den Quappi ↗ und Max Beckmann 1942 in Limburg besuchten und bei dem 1943 Willem Sandberg ↑ untertauchen sollte –, aber auch von Marc Chagall, Kees van Dongen, Fernand Léger, Georg Kolbe, Josef Scharl, George Grosz, Carlo Carrá, Gino Severini, Wassily Kandinsky und

Adolf Dietrich. Im April 1935 stellte van Lier Arbeiten von Gea Augsburg aus, die Willem Mengelberg ↑ karikierten.

Nach dem Einmarsch der Wehrmacht schloss sich der mit einer »Arierin« verheiratete van Lier der Widerstandsgruppe um Gerrit van der Veen ↑, Sandberg und Arondeus an; er half bei der Verteilung von Geld und gefälschten Personalausweisen an untergetauchte Künstler. Nach dem Attentat auf das Einwohnermeldeamt wurde Carel van Lier am 7. oder 17. April 1943 verhaftet, weil sein Name in Arondeus' Adressbuch stand. Trotz eines Bittgesuchs von van Liers Frau wurde der Kunsthändler im März 1944 von Westerbork nach Auschwitz deportiert und von dort in die KZs Mauthausen und Neuengamme überwiesen. In einem im Februar 1945 errichteten Außenlager von Neuengamme starb van Lier am 8. April 1945.

Die persönliche Bekanntschaft des Kunsthändlers mit Max Beckmann steht außer Frage, stellte der Maler doch – wenn auch finanziell erfolglos – im Juni 1938 im Kunstzaal van Lier aus, der in der selben Straße wie Beckmanns Wohnung lag. Beckmanns Freund Friedrich Vordemberge-Gildewart ↗ gehörte auch in den Jahren 1943 bis 1945, als die 18-jährige Tochter Els van Lier die Kunsthandlung weiterführte, zu den regelmäßigen Besuchern des Geschäfts und versorgte Beckmann mit Informationen. Einige Wochen nach van Liers Verhaftung notierte Beckmann am 28. Mai 1943, dass Vordemberge-Gildewarts »Pratjes [Gerüchte] mich wieder elend machten«, was sich durchaus auf die Verhaftung der Arondeus-Gruppe beziehen könnte. Vor diesem Hintergrund gehen wir davon aus, dass sich das Leipziger *Bildnis eines Teppichhändlers* (1946, Göpel 714, Kat. 224) nicht, wie bisher vermutet, auf

den Kunsthändler Helmuth Lütjens ↗ bezieht, sondern ein postumes Porträt von Carel van Lier darstellt.

CF/SK

Literatur

Über Carel van Lier: Venema 1986, S. 67 f. – Baudin 2002. – van Lier 2003. – Müller 2006, S. 79. – Bormann 2007, S. 117. – van Lier 2010. – Onlinebiografie, <http://www.joodsmonument.nl/person/325586/en> (14. 12. 2010).

Quellen

Mathilde Beckmann Personal Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Agenda 1942, 27. 5. und 2. 6. 1942. – Max Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 2. 12. 1945, 12. 2. 1946, 13. 2. 1946, 17. 2. 1946, 27. 2. 1946, 5. 3. 1946, 17. 3. 1946, 21. 2. 1949



Johan Limpers, undatiert

Limpers, Johan

Bildhauer

* Herrstede 2. 8. 1915

† Overveen 10. 6. 1944

Johan Limpers besuchte von 1934 bis 1940 die Reichsakademie der bildenden Künste in Amsterdam. Er studierte in der Klasse von Jan Bronner, gemeinsam mit Gerrit van der Veen ↑ und Catharina Elisabeth (»Katinka«) van Rood, die er heiratete. Im November 1940 gewann Limpers den Rom-Preis,

aber er lehnte nicht nur das damit verbundene Stipendium ab, sondern auch die Teilnahme an den vom Departement van Volksvoorlichting en Kunsten organisierten Ausstellungen. Ab 1941 engagierte sich Limpers im Widerstand gegen die deutsche Besatzung. Er rief Künstler dazu auf, sich nicht bei der Kultuurkamer anzumelden, wirkte bei den Brandarisbriefen von Willem Arondeus ↑ mit und beteiligte sich – zusammen mit Jan und Maarten van Gilse ↑ sowie van der Veen – am Widerstandsblatt *De Vrije Kunstenaar*. Gleichzeitig half er Juden, sich zu verstecken, indem er sie mit Unterschlupfadressen und falschen Personalausweisen versorgte. Im Rahmen des Rad Van Verzet (RVV) bereitete er Sabotageakte und Überfälle vor. Am 3. April 1944 wurde Limpers von der Sicherheitspolizei am Bachplein verhaftet – auch die am Bachplein 4 wohnende, mit den Beckmanns befreundete Gertrud (»Mimi«) Kijzer ↗-Lanz wurde am 3. April 1944 mit ihrer Tochter Vreni dort festgenommen (Letztere erwähnte Quappi ↗ in ihrem Tagebucheintrag vom 26. April 1944, in ihrer Agenda von 1944 sind die Seiten vom 3. bis 6. April herausgerissen). Nach seiner Verurteilung am 10. Juni 1944 wurde Limpers ebenso wie Frans Duwaer ↑, Gerrit van der Veen und vier weitere Widerständler noch am selben Tag in den Dünen von Overveen erschossen.

1954 zeigte das Stedelijk Museum in Amsterdam eine Ausstellung zum Gedächtnis des 10. Todestages von Limpers. Das Plakat entwarf Willem Sandberg; zwei seiner früheren Mitstreiter – Hans Jaffé ↗, nun Kus-tos am Stedelijk, und Leo P. T. Braat, ab 1943/44 Redakteur beim *Vrije Kunstenaar* – hielten die

Eröffnungsreden. In Amsterdam und Haarlem wurden Straßen nach Limpers benannt.

Kontakte von Johan Limpers zu Max Beckmann sind gut dokumentiert. Zunächst ist festzuhalten, dass Hans Jaffé, zu dem Beckmann während des Kriegs bis zu dessen Flucht 1942 enge Kontakte hatte, ein Freund von Limpers war (von den neun Einträgen zu Jaffé im Tagebuch von Quappi seien hier nur die vom 10. Juni und 5. Juli 1942 erwähnt; vgl. auch Agenda 1946, Eintrag vom 8. Februar 1946). Limpers selbst besuchte die Beckmanns im November 1942 und begleitete Mimi und Jo Kijzer ↗ zu der Geburtstagsfeier Quappis am 5. Februar 1943. Max Beckmann erwähnte Johan Limpers in seinem Tagebuch nur einmal als »Lympels«, was Quappi in der Edition von 1955 in »Lympers« umänderte. Es ist kein Zufall, dass Limpers gemeinsam mit Mimi und Jo Kijzer bei Beckmanns zu Gast war, denn zur Familie Kijzer-Lanz hatten Beckmanns schon seit vielen Jahren eine enge Beziehung. Die Rückkehr von Mimi Kijzer-Lanz aus dem KZ Ravensbrück am 6. Juli 1945 wurde sowohl von Max als auch von Quappi Beckmann vermerkt; der Tod von »L.[impers]« findet sich hingegen nur in ihrem Tagebuch (Eintrag vom 12. Juni 1944), während die betreffende Seite in seinem Buch ausradiert wurde. »Lympers« (gelegentlich auch Limpers) taucht häufig in Quappis Tagebuch auf: am 22. und 30. November sowie 6. Dezember 1942; am 5. Februar (als sich Beckmanns Gemälde *Junge Männer am Meer* in der Endphase seiner Entstehung befand), 14. März, 7. November und 31. Dezember 1943 und zuletzt vor der Erschießung am 27. Januar 1944. In Quappis Erinnerungen *Mein Leben mit Max Beckmann* wird nicht nur Limpers' Hinrichtung erwähnt, sondern auch darauf verwiesen,

dass Max Beckmann vergeblich versucht hätte, den »sehr begabten jungen Bildhauer« zu bewegen, »seines großen Talentes wegen sich nicht mehr politisch zu betätigen« (M. Q. Beckmann 1983, S. 34).

Wir vermuten, dass Beckmann Johan Limpers in seinem Bild *Junge Männer am Meer* (Göpel 629) dargestellt hat, als den jungen Mann am rechten Bildrand mit gelber Badehose.

CF/SK

Literatur

Über Johan Limpers: Beckmann 1983, S. 34. – Petersen/Brattinga 1975, S. 169. – De Jong 1976, S. 726–727. – Helman 1977, S. 11 und 174. – Roodenburg-Schadd 2004, S. 192–193. – Heere/Vernooij 2005, S. 429 und passim. – Versteegen 2006, S. 129–150, bes. S. 143–146.

Quellen

De Tijd, 12. 6. 1944. – *Delftsche Courant*, 12. 6. 1944. – *De Gooi- en Eemander*, 12. 6. 1944. – *Provinciale Overijselsche en Zwolsche Courant*, 12. 6. 1944. – *Dagblad van het Oosten*, 13. 6. 1944. – *De Waarheid*, 3. 6. 1945, 11. 6. 1945. – Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 22. 11. 1942, 30. 11. 1942, 6. 12. 1942, 5. 2. 1943, 14. 3. 1943, 7. 11. 1943, 31. 12. 1943, 27. 1. 1944, 12. 6. 1944. – Beckmann, Tagebücher, 1979, S. 42.



Bruno Lohse, wohl 1930er-Jahre

Lohse, Wilhelm Peter Bruno

Kunsthändler, Kunsthistoriker
* Bruchmühlen bei Melle 17. 9. 1911
† München 19. 3. 2007

Bruno Lohse studierte ab 1930 Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik in Berlin und Frankfurt am Main. 1936 promovierte er bei Albert Erich Brinckmann mit einer Arbeit über Jakob Philipp Hackert; anschließend versuchte er, in Berlin als Kunsthändler Fuß zu fassen. Schon seit 1933 war Lohse Mitglied der SS; 1937 trat er auch in die NSDAP ein. 1941 wurde Lohse Mitglied des Einsatzstabs Reichsleiter Rosenberg (ERR) in Paris. Wenig später wurde er von Hermann Göring zu seinem persönlichen Beauftragten in Paris ernannt, aus dem Heer entlassen und in die Luftwaffe versetzt, wobei er Mitglied des ERR blieb. Der Sonderbeauftragte Lohse, 1942 zum Untersturmführer ernannt, erwarb und requirierte in der Folge Kunstwerke sowohl für Göring als auch für Hitler, da er beispielsweise mit Erhard Göpel ↗ bei Ankäufen für das geplante Führermuseum in Linz zusammenarbeitete. Lohse hielt sich bis 1945 über ein Dutzend Mal in den Niederlanden auf; oft reiste er dabei gemeinsam mit Göring. Lohse und Göpel hatten gute Kontakte zum niederländischen Händler Jan Dik, wobei die beiden deutschen Kunsthistoriker gelegentlich

auch miteinander konkurrierten. Unabhängig voneinander reisten Göpel (unter anderem im November 1942 sowie im Februar / März 1943) und Lohse in das unbesetzte Frankreich, wo viele Emigranten ihre Sammlungen versteckten, und auch Karl Haberstock Erwerbungen zu tätigen suchte. Lohse hielt sich mindestens fünf Mal für längere Zeit an der Côte d'Azur und in Monaco auf, um dort den Markt zu sondieren. Beide, Göpel und Lohse, hatten eine Schlüsselstellung bei der »Sicherstellung« der berühmten Sammlung niederländischer Gemälde des jüdischen Kaufmanns Adolphe Schloss, was unter anderem durch Göpels Telegramm vom 26. April 1943 an Martin Bormann dokumentiert wird. Obwohl Lohse die Sammlung für Göring aufgespürt hatte, trat dieser zugunsten Hitlers zurück, der einen Großteil der Sammlung vom französischen Staat erwarb.

Nach dem Krieg wurde Lohse in Paris inhaftiert; 1950 ließ er sich in München als Kunstberater und Kunsthändler nieder.

Persönliche Kontakte zwischen Max Beckmann und Bruno Lohse sind nicht nachgewiesen, doch könnte der Maler auf verschiedene Weise von Lohses Aktivitäten Kenntnis erhalten haben – sei es durch Bemerkungen von Göpel, sei es durch Hinweise von Mimi Kijzer ↗-Lanz (deren Mutter die Sammlung von Otto Lanz gezwungenermaßen verkaufen musste), durch Carel van Lier ↑, Helmuth Lütjens ↗ oder möglicherweise auch durch Friedrich-Vordemberge-Gildewart ↗. Bedenkt man, dass Beckmann das im Herbst 1939 begonnene Gemälde *Traum von Monte Carlo* (Göpel 633) just am 28. März 1943 beendete, einen Tag nach der Sprengung des Bevölkerungsregisters durch die Widerstandsgruppe um Willem Arondeus ↑ und Gerrit van der Veen ↑, und dass

Bruno Lohse gerade in dieser Zeit in Südfrankreich die spektakuläre Beschlagnahme der Sammlung Schloss in die Wege leitete, spricht einiges dafür, im *Traum von Monte Carlo* eine Stellungnahme des Malers zu diesen aktuellen Ereignissen zu sehen. Vor diesem Hintergrund erkennen wir Bruno Lohse als Vorbild für den rechten Croupier und identifizieren den linken Croupier mit Erhard Göpel. CF/SK

Literatur

Über Bruno Lohse: Roxan / Wanstall 1964. – Venema 1986, S. 81–83, 117 f. – Kurz 1989. – Nicholas 1995. – Feliciano 1998, S. 39, 110 ff. – Petropoulos 2000, S. 155–158 und passim. – Peters 2005, S. 315–317. – Fuhrmeister / Kienlechner 2008, S. 418–420, 428 f. – Iselt 2010, S. 255–258, 269–282.

Quellen

Verhör von Bruno Lohse durch die Alliierten (OSS ALIU), 15. 8. 1945, <http://www.lootedart.com/MN51H4593121> (18. 12. 2010). – Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung, Nachlass Göpel, Ana 415, Aktennotiz des Referats Sonderfragen, 24. 8. 1942; Erhard Göpel an Jan Dik, 1. 3. 1943, 1. 9. 1943; Erhard Göpel an Karl Haberstock, 13. 1. 1943. – Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, MK 60488 (Personalakte Dr. Erhard Göpel), Abschrift der Abschrift des Telegramms von Erhard Göpel an Hitlers Sekretär Martin Bormann und Joachim von Ribbentrops Stellvertreter beim Führer, Staatssekretär Gustav Adolf Steengracht von Moyland, 26. 4. 1943 (Originaldokument Staatsarchiv Nürnberg, AMT/NG-3452). – Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institutions, Washington, D. C., 15. 4. 1943.



Willem Mengelberg, um 1935

Mengelberg, Joseph Willem

Dirigent, Komponist

* Utrecht 28. 3. 1871

† Zuort 22. 3. 1951

1869 zogen die deutschen Eltern von Willem Mengelberg von Köln nach Utrecht. Geboren als viertes von sechzehn Kindern, studierte er Klavier und Komposition in Köln und wurde 1892, mit 21 Jahren, Generalmusikdirektor in Luzern. Seit 1895 leitete er das Concertgebouw-Orchester in Amsterdam, dirigierte aber von 1907 bis 1920 auch das Frankfurter Museumsorchester. Daneben war er von 1922 bis 1928 Musikdirektor des New York Philharmonic Orchestra. 1934 erhielt Mengelberg eine außerordentliche Professur für Musikwissenschaft an der Universität Utrecht. Schon in den 1930er Jahren sympathisierte Mengelberg mit den Nationalsozialisten; nach Mai 1940 kollaborierte er mit den deutschen Besatzern. Als im Sommer 1940 ein Interview, das er dem *Völkischen Beobachter* gegeben hatte, in der holländischen Tageszeitung *De Telegraaf* nachgedruckt wurde, wurde er im In- und Ausland kritisiert. Mengelberg nutzte seine Stellung aber auch, um gelegentlich (halb)jüdische Mitglieder seines Orchesters zu schützen, wenn er deren künstlerische Leistung für unentbehrlich hielt. Gleichwohl weigerten sich viele Musiker, unter dem international

renommierten Dirigenten zu arbeiten, der auch am nationalsozialistischen *Lexikon der Juden in der Musik* (erstmals 1940 erschienen) mitgearbeitet hatte. Am 1. Mai 1944 zog sich der 73-jährige Mengelberg aus der Öffentlichkeit zurück; am 1. November 1944 publizierte *De Vrije Kunstenaar* eine giftige Kritik, die ihm Egoismus und Opportunismus vorwarf. Aus dem Exil sicherte Königin Wilhelmina den untergetauchten Künstlern und Musikern noch vor Kriegsende zu, dass Mengelberg in den befreiten Niederlanden nie wieder dirigieren werde. Im Rahmen seines Entnazifizierungsverfahrens erhielt der Dirigent 1945 ein zunächst lebenslanges, nach der Berufungsverhandlung 1947 auf sechs Jahre reduziertes Auftrittsverbot in den Niederlanden. Sein Pass wurde eingezogen, seine Ehrungen aberkannt, aber er empfing bis 1949 die Pension des Concertgebouw-Orchesters. Mengelberg starb wenige Tage vor seinem 80. Geburtstag in der Schweiz.

Der Name Mengelberg findet sich zwar weder in Quappis ↗ noch in Max Beckmanns Tagebüchern, doch der Musiker war eine international bekannte Persönlichkeit, und Quappi könnte durchaus eines seiner vielen Konzerte besucht haben. Der Maler und seine Frau waren zudem eng mit dem jüdischen Physiologen und Pharmakologen Ernst Laqueur befreundet, für den sich Mengelberg während der Besatzung einsetzte, was aber dessen Töchter Renata und Gerda nicht vor der Deportation bewahrte – nur Renata überlebte. Quappi musizierte im letzten Kriegsjahr häufig bei der musikbegeisterten Familie Laqueur, auch mit der jüngsten Tochter Lilo Laqueur ↑. Auch Gertrude (»Mimi«) Kijzer ↗-Lanz, in deren Anwesen am Bachplein Quappi bis zu Mimis zweiter Verhaftung am 3. April 1944 mehr

oder minder wöchentlich mit ihrer Schwester Hedda ↗ musizierte, kannte Mengelberg. Dies hat Max Beckmann höchstwahrscheinlich gewusst, denn als er Mimi Kijzer-Lanz eine Zeichnung in ihrem »Liber amicorum« widmete, die vermutlich 1938 entstand (obwohl sie auf 1918 datiert ist), wird er in diesem Freundschaftsbuch auch eine Zeichnung von Hiasl Meyer Erding aus dem Jahr 1919 gesehen haben, die Mengelberg und das Concertgebouw-Orchester zeigt, sowie eine Widmung des Dirigenten Richard Strauss an Mimi. Beide, Strauss wie Mengelberg, sympathisierten mit den Nationalsozialisten; belegt ist, dass Beckmann laut Quappi 1942 über Strauss eine geringschätzigste Bemerkung machte (»es interessiere ihn nicht, was der Esel da macht«, Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 7. 11. 1942).

Die Rückkehr von Mimi Kijzer-Lanz aus dem KZ Ravensbrück wird zweimal in Beckmanns Tagebuch erwähnt, am 7. und 11. Juli 1945. Genau in dieser Zeit (vgl. Eintrag vom 16. Juli 1945) malte er »am großen Ochsenbild«, dem Triptychon *Blindekuh* (Göpel 704, Abb. S. 45), den »Stiermensch im Frack«. Wir glauben, dass Willem Mengelberg das Vorbild für diesen »Stiermensch« geliefert hat, wobei es auch eine Rolle gespielt haben mag, dass der Maler und Wolfgang Cordan in ihren Gesprächen die Nationalsozialisten als »verfluchte Hornochsen« (Cordan 2003, S. 265) titulierte. CF/SK

Literatur

Über Johan Mengelberg: *De Vrije Kunstenaar* 1970, S. XXXIX. – Mulder 1978, S. 245 f. – Laqueur 1991, S. 20. – Breur 1997, S. 75–82, 195–207, 241–246. – Zwart 2006. – Laqueur 2007, S. 9–11.

Quellen

De Vrije Kunstenaar, 1. 11. 1944, S. 6–8. – Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 7. 11. 1942, 8. 2. 1943, 9. 2. 1943, 18. 2. 1943, 27. 2. 1945, 20. 4. 1945, 6. 7. 1945, 7. 7. 1945. – Max Beckmann Personal Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 21. 1. 1945, 21. 2. 1945, 14. 3. 1945, 16. 7. 1945. – Max Beckmann Archiv, München, Mathilde Beckmann an ihre Schwester Hedda von Kaulbach, 5. 9. 1938. – Beckmann, Tagebücher, 1979, S. 114 f. – *Modern and Contemporary Art*, Aukt.-Kat. Christie's Amsterdam, 2. 12. 1997, 2359, Los 60.



Evert Miedema, undatiert

Miedema, Evert

Maler, Zeichner, Bildhauer, Fotograf, Sänger
*10. 9. 1887
†Rotterdam 1979

Über Evert Miedema als bildenden Künstler ist derzeit nur wenig bekannt. Er studierte an der Academie van Beeldende Kunsten in Rotterdam und lebte seit 1938 in Utrecht. Die Information im *Lexicon Nederlandse Beeldende Kunstenaars*, er sei Mitglied der Künstlergenossenschaft *Kunstliefde* in Utrecht gewesen, trifft nicht zu.

Über Miedema als Sänger wissen wir immerhin, dass er Gesang bei Cornelia van Zanten studierte; am 25. April 1917 übernahm er die

Rolle des Fenton in einer *Falstaff*-Aufführung von Giuseppe Verdi in der Koninklijke Schouwburg in Den Haag. 1928 nahm er an einer Konzertreise nach Niederländisch-Indien (dem heutigen Indonesien) teil, die Klassik mit Unterhaltungsmusik bis hin zu Cabaret verband. Mehrfach, und immer wieder auch im Ausland, sang Miedema lyrische Partien in Opern, so etwa 1935 im *Halewijn* von Willem Pijper. Ab etwa 1930 war Miedema Mitglied des »Jo Vincent Kwartet«, zusammen mit Jo Vincent ↑ (Sopran), Theodora Versteegh ↑ (Alt) und Willem Ravelli (Bass), die gemeinsam auch Platten aufnahmen, beispielsweise *Psalmen & Gezangen*. Als die ersten jüdischen Emigranten die Niederlande erreichten, beteiligte Miedema sich am 4. März 1934 am Wohltätigkeitskonzert *Kunstavond Hulp in Nood* im Twee Steeden Palace in Amsterdam; ob er selber jüdischer Herkunft war, konnte bisher nicht festgestellt werden.

Persönliche Kontakte zu Max Beckmann sind nicht dokumentiert. Mit großer Wahrscheinlichkeit diente er jedoch Beckmann als Vorbild für die Figur des Königs im Triptychon *Schauspieler* (Göpel 604, Abb. S. 39). Dafür spricht neben der visuellen Evidenz der Umstand, dass auch andere Mitglieder des »Jo Vincent Kwartet« Bildern von Beckmann zugeordnet werden können. So vermuten wir, dass Jo Vincent mit der *Dame mit grauem Capuchon* (1944, Göpel 657) identifiziert werden kann.

CF/SK

Literatur

Über Evert Miedema: Scheen 1969, Bd. 2, S. 56.

Quellen

De Sumatra Post, 11. 6. 1928. – Anzeige der Plattenfirma Columbia für weihnachtliche Musik des Jo Vincent Kwartet, in: *Vaderland*.

Staat- en Letterkundig Nieuwsblad, 19. 12. 1929. – *Het Vaderland. Staat- en Letterkundig Nieuwsblad*, 5. 3. 1934. – Jaap Röell, Präsident des Kunstvereins *Kunstliefde*, Utrecht, E-Mail an die Autoren, 15. 11. 2010. – Onlinebiografie, http://www.dutchdivas.net/tenors/evert_miedema.html (16. 6. 2011).



Willem Sandberg, 1964

Sandberg, Willem Jacob Henri Berend

Typograf, Kunsthistoriker
*Amersfoort 24. 10. 1897
†Amsterdam 9. 4. 1984

Der aus einer calvinistischen Familie stammende Jonkheer Willem Sandberg freundete sich bereits als 16-Jähriger mit dem Maler Louis Albert Roessingh an. Nach dem Militärdienst besuchte er ab Oktober 1919 für kurze Zeit die Rijksakademie van Beeldende Kunsten und die Rijksnormaal School voor Tekenenonderwijs. Sandberg interessierte sich für den Marxismus, reiste nach Paris und Deutschland und kehrte 1923 nach Holland zurück. In den 1920er-Jahren hielt er sich länger in Wien und Deutschland auf. 1932 wurde er Mitglied der VANK, der holländischen Gesellschaft für Kunst und Gewerbe. Sandberg organisierte zahlreiche Ausstellungen und lernte den Direktor des Stedelijk Museums, Cornelis Baard, kennen, der ihm eine Stelle als Kurator anbot. Sandberg nahm unter der Bedingung an, dass er

sich weiterhin künstlerisch betätigen könne. 1937 war er Mitglied des Ausstellungskomitees der Niederlande bei der Weltausstellung in Paris. 1938 beteiligte er sich auf Einladung der republikanischen Regierung Spaniens an der Sicherung und Auslagerung von Kunstwerken; gemeinsam mit David Röell, dem Nachfolger Baards am Stedelijk Museum, nahm er diese Aufgabe wenig später auch in den Niederlanden wahr. Sandberg unterstützte viele emigrierte Künstler, darunter Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky und Friedrich Vordemberge-Gildewart ↗.

Nach dem Einmarsch der Deutschen engagierte sich Sandberg im Widerstand. Gemeinsam mit Röell reiste er 1941 und 1942 zu offiziellen Gesprächen nach Deutschland; dort erkundete er Chancen für Kontakte mit deutschen Widerstandskreisen. Wie auch Frieda Belinfante ↗ unterzeichnete Sandberg 1942 den Protest von 1.902 Künstlern gegen die Einrichtung einer niederländischen Kulturkammer. Er beteiligte sich am Comité voor Gesteelike Weerbaarheid und an den Gründungen der Widerstandsgruppe CKK (Centrale Kunstenaars Commissie) und der Untergrundzeitschrift *De Vrije Kunstenaar*. Als die Judendeportationen begannen und immer mehr Niederländer zum Arbeitseinsatz nach Deutschland verpflichtet wurden, beschlossen Hans Jaffé ↗, Sandberg und Mart Stam, größere Mengen Identitätskarten zu fälschen und zu verteilen, wobei sie vom Druckereibesitzer Frans Duwaer ↗ unterstützt wurden. Am 24. Oktober 1942, Sandbergs 45. Geburtstag, fiel die Entscheidung, das Einwohnermeldeamt zu überfallen. Der Anschlag fand am 27. März 1943 statt. Sandberg gelang es, unterzutauchen – an seiner Stelle wurde Röell verhaftet. Ende April 1943 wurden auch

Sandbergs Frau und sein Sohn verhaftet. Der Kurator versteckte sich unter dem Namen Willem van den Bosch auf dem Land und traf sich weiterhin mit Gerrit van der Veen ↗ und Frans Duwaer, um Verfolgten mit gefälschten Identitätskarten zu helfen. Er verfasste mehrere Artikel für *De Vrije Kunstenaar*, darunter den »Zwitserse Brief«, in dem er die Schweiz beschwor, politisch Verfolgte aufzunehmen, und veröffentlichte gemeinsam mit Frans Duwaer 1944 *Lectura sub aqua*. Nach Duwaers Erschießung 1944 beteiligte sich Sandberg an der von Vordemberge-Gildewart herausgegebenen Gedenkschrift für Duwaer. Am 7. Mai 1945 kehrte Sandberg an das Stedelijk Museum zurück und wurde am 1. September zum Direktor ernannt. 1951 war er an der Organisation der Wanderausstellung *Max Beckmann zum Gedächtnis, 1884–1950* in Amsterdam beteiligt. Zwischen 1964 und 1968 lebte er teilweise in Jerusalem, wo er eine wichtige Rolle beim Aufbau des Israelischen Nationalmuseums spielte.

Ebenso ironisch wie kritisch hat der Schriftsteller Wolfgang Cordan das Attentat vom 27. März 1943 und Sandbergs Beteiligung geschildert: »Der Leiter dieser Aktion, Baron Sandberg, auffällig durch sein aristokratisches Adlerprofil und ergrauendes Haar, tat das Vernünftigste, er tauchte vollkommen wasserdicht unter. So wurde er der einzig überlebende des berühmten Handstreiches. Er musste lange still halten. Dafür hat er später um so grössere Aktivitäten entfaltet und das städtische Museum in Amsterdam als Direktor in einen der aufregendsten Tempel für moderne Kunst verwandelt. Auch ein Ästhet, der sich als guter Indianer erwiesen hat.« (Cordan 2003, S. 198).

Persönliche Kontakte von Sandberg zu Max Beckmann

haben offenbar erst im April 1946 stattgefunden. Doch über zahlreiche gemeinsame Freunde – von Charles Eyck, einem Kommilitonen von Sandberg, den Max und Quappi Beckmann ↗ im Mai und Juni 1942 besuchten, über Friedrich Vordemberge-Gildewart bis zu Hans Jaffé und Helmuth Lütjens ↗ – dürften Sandberg und Max Beckmann schon vor 1939 Kenntnis voneinander gehabt haben. Im Oktober 1945, als das Triptychon *Blindekuh* (Göpel 704, Abb. S. 45) bei Lütjens ausgestellt wurde, bekam Beckmann von Sandberg einen »ehrenvollen Geleitbrief« und 1946 unterstützte er den deutschen Maler bei dessen »Non enemy«-Erklärung und bei Ausfuhrgenehmigungen. Noch vor Ende des Kriegs vermittelte Lütjens den Verkauf des Doppelbildnisses *Max Beckmann mit Hut* (Göpel 564) an das Stedelijk Museum, das mit 6.000 Gulden einen Preis zahlte, der den Ankaufsetat des Museums überstieg. Diese Anerkennung durch Sandberg und Röell, die aktiv am Widerstand beteiligt waren, sowie der Einsatz von Lütjens wurden von den Beckmanns zu diesem Zeitpunkt mit großer Erleichterung aufgenommen, da sie dadurch vor einer Ausweisung nach Deutschland oder Internierung in den Niederlanden bewahrt wurden.

Wir nehmen an, dass Beckmann Sandberg im Triptychon *Blindekuh* im linken Flügel dargestellt hat, neben der Dame mit dem weißen Kleid, in der wir ein Porträt von Frieda Belinfante vermuten. CF/SK

Literatur

Von Willem Sandberg: »Zwitserse Brief«, in: *De Vrije Kunstenaar*, März 1944, S. 102 f.
Über Willem Sandberg: Vordemberge-Gildewart 1945. – Petersen / Brattinga 1975. – Mulder 1978, S. 292 f. – Pillep 1984, S. 162. –

Groeneveld 1985, S. 309–320. – Colpart 1986. – Cordan 2003, S. 198. – Langfeld 2004, S. 255 ff. – Marcar 2004. – Petersen 2004. – Roodenburg-Schadd 2004. – Müller 2006a, S. 123 f. – Langfeld 2008, S. 113–117. – Arian 2010, S. 46 f., 281, 301, 308. – Guldemon 2010, S. 41–57.

Quellen

Mathilde Quappi Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Agenda 1946, 16. 4. 1946, 20. 4. 1946; Agenda 1947, 15. 6. 1947, 17. 6. 1947; Buch 9, 28. 3. 1946, 12. 6. 1947, 22. 6. 1947. – Max Beckmann Personal Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 27. 4. 1945, 28. 4. 1945, 1. 8. 1945, 26. 10. 1945, 27. 1. 1946. – Max Beckmann Correspondence, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Rolle 1341, Willem Sandberg an Max Beckmann, 18. 4. 1946. – Briefe III, Nr. 748, S. 92 f. – Vordemberge-Gildewart an Nelly van Doesburg, 23. 7. 1945, in: Rattemeyer / Helms 1997, Bd. 1, S. 260 f.; Briefwechsel von Vordemberge-Gildewart mit Max und Quappi Beckmann, 11. 12. 1947–11. 2. 1952, in: ebd., S. 151–163.



Herman Schey, undatiert

Schey, Herman

Sänger
* Bunzlau 8. 11. 1895
† Uerikon 21. 8. 1981

Hermann Schey stammte aus einer jüdischen deutschen Familie in Bunzlau, wo er das Gymnasium

besuchte. Von 1913 bis 1915 studierte er Gesang an der Hochschule für Musik in Berlin bei Henry von Dulong; 1915 wurde er als Soldat eingezogen. Nach dem Ersten Weltkrieg setzte Schey die Ausbildung fort und trat seit 1922 in Berlin als Konzert- und Oratoriensänger (besonders für Stücke von Johann Sebastian Bach) auf, später auch im europäischen Ausland. 1929 sang er im Concertgebouw-Orchester in Amsterdam mit großem Erfolg die *Kindertotenlieder* von Gustav Mahler unter Dirigent **Willem Mengelberg** ↑. Seitdem kehrte der Bassbariton Schey fast jährlich in die Niederlande zurück, um vor allem an Mengelbergs Auführungen der *Matthäuspassion* von Bach mitzuwirken, an denen auch die niederländische Sopranistin **Jo Vincent** ↑ teilnahm. Konzertreisen führten ihn 1930 nach Polen, Russland und in die Balkanstaaten. 1932 gastierte Schey in Paris, 1933 in Zürich. Im Jahr darauf emigrierte er in die Niederlande, 1936 wurde er Professor am Conservatorium in Amsterdam. Gemeinsam mit Jo Vincent sang er 1938 erneut unter Willem Mengelberg die *Matthäuspassion*. Nach der deutschen Besetzung der Niederlande konnte Schey zunächst noch in der Joodsche Schouwburg vor jüdischem Publikum auftreten. Belegt ist, dass er dort im Februar 1942 an einer Konzertreihe des Joodsch Symfonie-Orkest mitwirkte und am 31. Mai 1942 ein eigenes Konzert gab. Von Sommer 1942 bis Herbst 1943 fungierte die Joodsche Schouwburg als zentrales Sammellager für die aus Amsterdam zu deportierenden Juden. Bevor Schey 1943 untertauchte, wirkte er noch bei einem »Lehrgang« zum *Joodsche Lied* der »Cultureele Commissie« des Judenrats mit. Nach Ende des Kriegs setzte er seine Karriere fort und nahm an zahlreichen Festivals

teil. Seinen Ruhestand verbrachte er in der Schweiz, wo er 1981 starb.

Persönliche Kontakte von Schey mit Max Beckmann können wir nicht nachweisen, aber der Sänger trat oft bei Publikumskonzerten auf und gehörte zu den bekanntesten emigrierten Musikern; **Quappi** ↗ könnte ein Konzert von Schey besucht haben.

Betrachtet man die Mitteltafel des Triptychons *Schauspieler* (Göpel 604, Abb. S. 39), sieht man eine Gruppe von Sängern. Nicht zuletzt wegen des markanten Amor- oder Cupidobogens der Oberlippe vermuten wir, dass sich Beckmann bei der Gestalt des Sängers im Smoking, der die Brille auf die Stirn hochgeschoben hat und hinter dem König steht, an Hermann Schey orientierte. CF/SK

Literatur

Über Herman Schey: Zaich 2004, S. 181–196. – Kutsch / Riemens 1999, S. 3096.

Quellen

»Matthaeuspassion onder Mengelberg«, in: *Het Vaderland. Staat- en letterkundig Nieuwsblad*, 28, Februar 1938. – *Het Joodsche Weekblad. Uitgave van den Joodschen Raad voor Amsterdam*, 1, 43, 30. 1. 1942, 2, 5. 1942, 8, 5. 1942, 29, 5. 1942, 3, 5. 1943, 6, 5. 1943, 15, 5. 1943.



Kristina Söderbaum, um 1940

Söderbaum, Kristina

Schauspielerin, Fotografin
* Stockholm 5. 9. 1912
† Hitzacker 12. 2. 2001

Kristina Söderbaum wurde in Stockholm als Tochter des Chemieprofessors und zeitweiligen Vorsitzenden des Nobelpreiskomitees, Henrik Gustaf Söderbaum, und dessen Frau Margareta Charlotta Katarina geboren. Nach dem Tod ihrer Eltern ging die 22-jährige 1934 nach Berlin, wo sie Vorlesungen zur Kunstgeschichte hörte und Unterricht im Schauspiel nahm. Sie wurde 1937 von dem Regisseur Veit Harlan entdeckt, in dessen Film *Jugend* sie 1938 die Hauptrolle übernahm und den sie 1939 heiratete. Während der folgenden beiden Jahrzehnte spielte sie ausschließlich unter der Regie ihres Mannes. In dem antisemitischen Film *Jud Süß* (1940) trat sie gemeinsam mit dem 1935 von Max Beckmann porträtierten **Heinrich George** ↗ auf (Kat 182). 1941/42 übernahm sie in *Die goldene Stadt* die Rolle der Anna Jobst, die unverheiratet von ihrem Vetter schwanger wird und den Freitod im Moor wählt.

Nach 1945 musste sich Harlan im Rahmen der Entnazifizierungsverfahren mehrfach vor Gericht verantworten, wurde aber freigesprochen. Nach seinem Tod 1964 wurde Söderbaum Fotografin, war aber gelegentlich noch in

Filmrollen zu sehen. Sie starb 2001 in Hitzacker.

Persönliche Kontakte Max Beckmanns zu Kristina Söderbaum sind uns nicht bekannt. Da der Künstler leidenschaftlicher Kinogänger war, ist indes sehr wahrscheinlich, dass er mehrere Filme gesehen hat, in denen Söderbaum mitspielte. Zu den Amsterdamer Kinos, die Beckmann frequentierte (exemplarisch sei auf die Tagebucheinträge vom 14. und 24. Dezember 1943 verwiesen), gehörte das 1937 im Art-déco-Stil wiedererrichtete Rembrandt Theater am Rembrandtsplein, das sich in unmittelbarer Nähe von Beckmanns Wohnung am Rokin 85 befand. Das Theater brannte am 26. Januar 1943 völlig nieder – möglicherweise eine Protestaktion von Widerstandskämpfern –, was Beckmann wie folgt in seinem Tagebuch vermerkte: »[...] Im dunklen hin- und zurück Amstel sah den verbrannten Rembrandt.« Harlans Film *Die goldene Stadt* lief in der Spielzeit 1942/43 »ununterbrochen 21 Wochen lang« (Schiweck 2002, S. 321). Auch wenn Beckmann die Arbeit an dem Bild *Messingstadt* (Göpel 668) erstmals am 25. Dezember 1943 erwähnte, erscheint uns dennoch naheliegend, dass er darin seinen Besuch des Films *Die goldene Stadt* thematisiert. Deshalb gehen wir davon aus, dass der blonde Akt Söderbaum darstellt, die die Hauptrolle spielte. CF/SK

Literatur

Über Kristina Söderbaum: Mulder 1978, S. 279. – Rentschler 1996. – Mannes 1999. – Schiweck 2002, S. 37–45, 321, 452, Abb. 6. – Peters 2005, S. 193–195. – Bormann 2007, S. 112.

Quellen

Max Beckmann Personal Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 26. 1. 1943, 14. 12. 1943, 24. 12. 1943, 25. 12. 1943



Gerrit van der Veen, undatiert

Veen, Gerrit (Jan), van der

Bildhauer

* Amsterdam 26. 11. 1902

† Overveen 10. 6. 1944

Die Eltern von Gerrit van der Veen besaßen eine gut gehende Metzgerei in Amsterdam. Nach dem Gymnasium machte er eine Ausbildung bei der staatlichen Eisenbahn in Utrecht. Von 1925 bis 1928 arbeitete er als Mechaniker in Curaçao auf den Niederländischen Antillen (nördlich von Venezuela). Schon 1924 hatte er sich an einer Ausstellung beteiligt; nun beschloss er, Bildhauer zu werden, und schrieb sich an der Amsterdamer Rijksakademie van Beeldende Kunsten ein. Nach seiner Heirat arbeitete er von 1931 bis 1940 als freischaffender Bildhauer in Amsterdam. Er schuf realistische Porträts (unter anderem von Prinzessin Juliana und dem Inder **Jiddu Krishnamurti** ↑) ebenso wie Werke im Auftrag der Stadt Amsterdam. Nach der Lektüre der *Ilias* schuf er eine Plastik von Hektor. Während sich Gerrit van der Veen vor dem Einmarsch der Deutschen in den Niederlanden nie politisch engagiert hatte – auch nicht im Spanischen Bürgerkrieg –, entwickelte er sich nun zu einem der energischsten Widerständler. Ende 1941 initiierte er mit anderen Künstlern, darunter **Willem Arondeus** ↑, einen Protestbrief gegen die Einrichtung

einer Kulturkamer nach deutschem Vorbild, der von 1902 Künstlern unterzeichnet und am 11. Februar 1942 Reichskommissar Artur Seyss-Inquart zugestellt wurde. Sofort informierte Dr. Joachim Bergfeld, Referent der Abteilung Kultur in der Hauptabteilung Volksaufklärung und Propaganda im Reichskommissariat der besetzten Niederlande, den Reichskommissar sowie den Generalkommissar z. B. V. Fritz Schmidt, der die Ziele der NSDAP in den Niederlanden durchzusetzen hatte. Seyss-Inquart erteilte den Auftrag, den aufkommenden Widerstand »mit allen Mitteln« zu brechen.

Im Mai 1942 gründete Gerrit van der Veen mit Jan und **Maarten van Gilse** ↑ die Widerstandsschrift *De Vrije Kunstenaar* und richtete zusammen mit **Frans Duwaer** ↑ und **Willem Sandberg** ↑ im Sommer 1942 die Personalausweiszentrale ein, die sich vornehmlich mit dem Fälschen von Ausweisen und Abstammungsnachweisen – vor allem für untergetauchte Juden – beschäftigte. Van der Veen war Mitorganisator und Teilnehmer verschiedener Überfälle und Brandanschläge: am 10. Februar 1943 auf das Gewestelijk Arbeidsbureau (Karteikartenamt an der Passeerdersgracht in Amsterdam), am 27. März 1943 – gemeinsam mit Arondeus in SS-Uniformen den Anschlag leitend – auf das Amsterdamer Einwohnermeldeamt (Bevolkingsregister), am 29. April 1944 auf die Allgemeine Landsdrukkerij in Den Haag, wobei 10. 000 Personalausweisformulare erbeutet wurden. Um Gefangene zu befreien, führte van der Veen am 1. Mai 1944 einen Anschlag auf die Haftanstalt Huis van Bewaring an der Weteringschans in Amsterdam an. Die Aktion missglückte; van der Veen wurde angeschossen und schwer verletzt. Der in der Folge

querschnittsgelähmte Widerständler wurde Mitte Mai verhaftet, am 10. Juni 1944 zum Tode verurteilt und am selben Tag in den Dünen von Overveen – wie auch **Frans Duwaer**, **Johan Limpers** ↑ und vier andere – bei Zandvoort erschossen. Von den Alliierten für ein hohes Amt nach dem Krieg vorgesehen (worüber die Deutschen informiert waren), veranlasste der Amsterdamer Bürgermeister zum Kriegsende, dass die Euterpestraat in Gerrit van der Veenstraat umbenannt wurde.

Persönliche Beziehungen der Beckmanns zu van der Veen sind nicht bekannt. Es ist aber anzunehmen, dass Beckmann den *Vrije Kunstenaar* gelesen und über Limpers von van der Veens Aktivitäten erfahren hat; außerdem wurde in den Tageszeitungen über die Anschläge berichtet. Wir identifizieren daher die beiden vermurmeten Bombenwerfer im Hintergrund von Beckmanns *Traum von Monte Carlo* (Göpel 633) mit Gerrit van der Veen (links) und Willem Arondeus (rechts).
CF/SK

Literatur

Über Gerrit van der Veen:
Petersen / Brattinga 1975, S. 27. – De Jong 1976, S. 726 f. – Heere / Vernooij 2005, S. 430 und passim. – Helman 1977, S. 62 f., 71, 75, 92 f., 115 und passim. – Mulder 1978, S. 186 und passim. – van Ommeren / Scherphuis 1988. – Marcar 2004, S. 192, 200 f., 209. – Schwegman 2008.

Quellen

De Tijd, 12. 6. 1944. – *Delftsche Courant*, 12. 6. 1944. – *De Gooi- en Eemander*, 12. 6. 1944. – *Provinciale Overijselsche en Zwolsche Courant*, 12. 6. 1944. – *Dagblad van het Oosten*, 13. 6. 1944. – *De Waarheid*, 12. 5. 1945, 3. 6. 1945, 11. 6. 1945. – L. P. J. Braat, Vorwort, in: *De Vrije Kunstenaar* 1970, S. XXVII. – Leo Brath, »In Memoriam Gerrit van der Veen. Bij de dood van een groot partisaan«, in: *De Vrije Kunstenaar* 1970, S. 112 f.



Theodora Versteegh, undatiert

Versteegh, Theodora Jacomina Petronella

Sängerin

* Kerk-Avezaath 13. 12. 1888

† Den Haag 20. 10. 1970

Theodora Versteegh wuchs auf dem Landgut ihrer Eltern auf, die Großgrundbesitzer und Amateurmusiker waren. 1915 legte sie ihr Musikexamen in Arnheim bei der Koninklijke Nederlandse Toonkunstenaars Vereniging ab und studierte anschließend bei Cornelia van Zanten weiter. Sie debütierte 1924 mit Bachs *Matthäuspassion* im Utrechts Toonkunstkoor. Die Sängerin verfügte über ein breites Repertoire (unter anderem Beethovens *Missa Solemnis* und Verdis *Requiem*) und trat unter Dirigenten wie etwa **Willem Mengelberg** ↑, Eduard van Beinum und Pierre Monteux auf. Sie gastierte regelmäßig im Ausland, etwa in Paris, Berlin und Antwerpen. Mit **Jo Vincent** ↑, **Evert Miedema** ↑, später Louis van Tulder und **Willem Ravelli** bildete sie das Jo Vincent Quartet. In den 1930er-Jahren arbeitete sie auch als Gesangspädagogin.

1942 weigerte sich Theodora Versteegh, der Kulturkamer beizutreten. Die Sängerin half jüdischen Kindern und Vollwaisen, Versteckte zu finden. Zusammen mit ihrer Partnerin, der Malerin Henrica Maria Paré, organisierte

sie die Verteilung von Ausweisen, die der aus der Arbeiterbewegung stammende Grafiker Chris Lebeau – der wie viele andere linke Künstler 1936 an der antideutschen Ausstellung DOOD teilgenommen hatte – fälschte. Lebeau wurde verhaftet und über das KZ Herzogenbusch am 25. Mai 1944 nach Dachau deportiert, wo er am 30. April 1945 starb. Versteegh gab auch nach 1945 Konzerte und nahm Schallplatten auf.

Eine persönliche Bekanntschaft mit Beckmann kann nicht nachgewiesen werden, doch die Sängerin auf der Bühne im Mittelteil des Triptychons *Schauspieler* (Göpel 604, Abb. S. 39) ähnelt ihr sehr.

CF/SK

Literatur

Über Theodora Versteegh: Schuyf 2006, S. 171–189.

Über Chris Lebeau: De Bois 1987. – Gemeentearchief Amsterdam 1996, S. 69.

Quellen

Anzeige der Plattenfirma Columbia für weihnachtliche Musik des Jo Vincent Quartet in: *Vaderland. Staat- en Letterkundig Nieuwsblad*, 19. 12. 1929.



Jo Vincent, undatiert

Vincent, Johanna Maria Vincent (»Jo«)

Sängerin
* Amsterdam 6. 3. 1898
† Monaco 28. 11. 1989

Jo Vincent stammte aus einer Musikerfamilie; ihr Vater war Pianist und Organist. 1919 erhielt sie ein Diplom als Gesangslehrerin von der Koninklijk Nederlandse Toonkunstenars Vereniging. 1923 sang sie in Amsterdam in der Lutherse Kerk op het Spui die *Matthäus-Passion* und trat in einem Volkskonzert mit dem Concertgebouw-Orchester auf; bis 1942 sang Jo Vincent oft unter der Leitung von **Willem Mengelberg** ↑.

Ab 1930 trat sie in Kirchenkonzerten auf. Mit dem Organisten Anthon van der Horst, der Altistin **Theodora Versteegh** ↑, dem Tenor **Evert Miedema** ↑ und dem Bariton Willem Ravelli bildete sie das Jo Vincent Quartet, das in ganz Holland mit religiösen Liedern und Kirchenmusik auftrat. Engagements im Ausland lehnte Jo Vincent meist ab, doch sang sie gelegentlich in Paris oder Wien, etwa 1936 unter der Leitung von Arturo Toscanini.

Nachdem die deutschen Besatzungsbehörden am 1. April 1942 die Kulturkamer eingerichtet hatten, beteiligte sie sich gemeinsam mit Jan und **Maarten van Gilse** ↑ am Widerstand der Künstler. Bei einem ihrer Auftritte in Bachs

Matthäus-Passion unter dem Dirigenten Willem Mengelberg soll sie dem im Publikum anwesenden Reichskommissar Artur Seyss-Inquart zu verstehen gegeben haben, dass sie auf seine Bewunderung keinen Wert lege.

Jo Vincent organisierte in der Folge illegale Hauskonzerte für ausgewählte Zuhörer. Am 9. und 10. Juni 1945 wirkt sie mit bei dem Befreiungskonzert im Amsterdamer Concertgebouw, wobei sie das von **Henriëtte Bosmans** ↑ komponierte Lied *Daar komen de Canadezen* sang.

Bald trat sie wieder im Ausland auf, vor allem in London feierte sie Triumphe. Im Juli 1949 sang sie mit dem Concertgebouw-Orchester gemeinsam mit Kathleen Ferrier bei der Premiere von Benjamin Brittens *Spring Symphony*. 1953 beendete Jo Vincent ihre künstlerische Laufbahn; von 1956 bis 1965 arbeitete sie als Gesangslehrerin. 1971 zog sie nach Cap d'Ail bei Monte Carlo, wo sie 1989 starb.

Eine persönliche Bekanntschaft mit Max Beckmann ist nicht belegt. Es gibt jedoch Anlass zur Vermutung, dass Jo Vincent das Vorbild für die *Dame mit grauem Capuchon* (1944, Göpel 657) war.
CF/SK

Literatur

Von Jo Vincent: *Zingend door het leven. Mémoires van Jo Vincent*, Amsterdam 1955.

Über Jo Vincent: De Jong 1972, S. 776 f., 789. – Mulder 1978, S. 245, 359. – Jaldati / Rebling 1986, S. 340, 359. – De Jonge 1994. – Metzelaar 2002, S. 113, 129. – Onlinebiografie, http://www.dutchdivas.net/sopranos/jo_vincent.html (29. 6. 2011). – Schuyf 2006, S. 179 f.

Quellen

Anzeige der Plattenfirma Columbia für weihnachtliche Musik des Jo Vincent Quartet, in: *Vaderland. Staat- en Letterkundig Nieuwsblad*, 19. 12. 1929.



Grete Weil, um 1931

Weil, Grete, eigentlich Margarete Elisabeth Dispeker

Schriftstellerin, Fotografin
* Rottach-Egern 18. 7. 1906
† Grünwald bei München 14. 5. 1999

Grete Dispeker stammte aus einer großbürgerlichen jüdischen Münchner Rechtsanwaltsfamilie. Nach einem Studium der Germanistik in München, Berlin und Paris heiratete sie 1932 Edgar Weil, Dramaturg an den Münchner Kammerspielen. Während Edgar Weil schon 1933 in die Niederlande emigrierte, absolvierte sie in München eine Ausbildung als Fotografin und folgte ihrem Mann 1935 nach Amsterdam, wo sie als Fotografin arbeitete. Am 10. Juni 1941 wurde Edgar Weil auf dem Weg zu einem Versteck verhaftet und wenig später im KZ Mauthausen ermordet. Um sich und ihre Mutter zu schützen, war Grete Weil zwischen 1942 und 1943 im Sammellager der – früheren Hollandsche, nun Joodsche – Schouwburg in Amsterdam Sekretärin des Judenrats, obwohl sie den Judenrat aus moralischen Gründen ablehnte. Gleichzeitig war sie – ebenso wie Beckmanns Freund **Wolfgang Frommel** ↗ – seit 1942 in der Widerstandsgruppe Vrije Groepen Amsterdam (VGA) aktiv, wie auch ihr erhaltener Ausweis bezeugt. Als Grete Weil am 29. September 1943 erfuhr, dass sie und ihre Mutter auf einer Deportationsliste standen, suchte sie

verzweifelt ein Untergrundversteck – und klingelte auch bei den Beckmanns, die aber nicht zu Hause waren. Gretes Mutter konnte zunächst für einige Tage bei **Quappis** ⚡ Schwester **Hedda Schoonderbeek** ⚡ wohnen, bevor diese ihr eine Unterkunft auf dem Land vermittelte. Grete Weil selbst wurde von einem Schulfreund ihres Mannes aufgenommen, dem Grafiker Herbert Meyer-Ricard, der in der Hollandgruppe Freies Deutschland aktiv war, zu der sie seit 1942 Kontakte hatte (was sie indes 1990 in einem Interview bestritt). Tatsache ist, dass Grete Weil bis September 1943 eine Art Doppelleben führte: Einerseits war sie im Judenrat tätig, der dem Sicherheitsdienst unterstand, andererseits beteiligte sie

sich an illegalen Aktivitäten. Die letzten Kriegswochen verbrachte Grete Weil bei einer Freundin in der Prinsengracht 257. 1947 kehrte sie nach Deutschland zurück. Ihre Romane – differenzierte Schilderungen ihrer Erlebnisse – wurden zunächst wenig beachtet, erst Anfang der 1980er-Jahre setzte internationale Anerkennung ein.

Die persönliche Bekanntschaft der Ehepaare Weil und Beckmann, die vermutlich schon seit 1937 bestand, ist gut belegt, sodass es nicht überrascht, dass die Beckmanns auch über die Ermordung von Edgar Weil genau informiert waren. Wir halten es vor diesem Hintergrund für möglich, dass Grete Weil das Vorbild für *Mädchen mit gelber Katze* (Göpel 472) war – auch wenn dieses Mädchen

blonde Haare hat. In der Literatur wird als Entstehungsdatum dieses Bildes das Jahr 1937 genannt, doch dieses – oder ein ähnliches Werk – wurde Ende 1942 von **Lilly von Schnitzler** ⚡ aus dem Atelier erworben, wobei keineswegs ausgeschlossen werden kann, dass Beckmann das Bild 1941 oder 1942 nochmals überarbeitet hat.

CF/SK

Literatur

Von Grete Weil: Weil 1998, S. 157–161, 191.
Über Grete Weil: Winkel 1954, Nr. 235, S. 132. – Presser 1968. – Göpel 1976, Kat.-Nr. 472. – Mulder 1978, S. 277. – München 1984, Kat.-Nr. 79, S. 266. – Baumann 1995, S. 323 f. – Meyer 1996, S. 12, 25 und passim. – Exner 1998, S. 33, 41–43, 53–58, 72 und passim. – Zaich 2001. – Romijn 2002. – Hájková

2003. – Zaich 2004, S. 184 f., 190 f. – Bormann 2007, S. 126. – Limpach 2008, S. 48–60.

Quellen

Mathilde Beckmann Diaries, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., 12. 6. 1941, 13. 6. 1941, 17. 10. 1941, 31. 12. 1941, 30. 10. 1942, 7. 6. 1945, 19. 6. 1945, 26. 7. 1945, 31. 1. 1946, 4. 4. 1946. – Nachlass Grete Weil, Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek München.

Fotonachweis

- © Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett/Martin P. Bühler: Kat. 166
- © Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur: Kat. 20
- © Courtesy Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern/Claude Opprecht: Kat. 181
- © Indiana University Art Museum, Bloomington/Michael Cavanagh, Kevin Montague: S. 70
- © bpk/Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin: Kat. 110
- © bpk/Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin/Jörg P. Anders: S. 55, Abb. 5
- © bpk/Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin/Volker-H. Schneider: Kat. 15
- © bpk/Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Jörg P. Anders: Kat. 182, S. 22, Abb. 6
- © bpk/Städel Museum, Frankfurt am Main/Hermann Buresch: S. 54, Abb. 2
- © bpk/Hamburger Kunsthalle/Christoph Irrgang: Kat. 6, 40, 57, 88, 96, 111, 122, 124, 127, S. 287, 321
- © bpk/Hamburger Kunsthalle/Elke Walford: Kat. 96
- © bpk/Museum der bildenden Künste, Leipzig/Ursula Gerstenberger: Kat. 224
- © bpk/Tate, London 2011/Hermann Buresch: Kat. 74
- © bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: Kat. 141, 158-159, 176, S. 11, Abb. 1
- © bpk/The Metropolitan Museum of Art, New York: Kat. 186
- © bpk/National Gallery of Art, Washington: S. 48
- © Kunsthalle Bielefeld/Irene von Uslar, Fotodesign: Kat. 151
- © Kunsthalle Bremen/Lars Lohrisch: Kat. 34, 97
- © The Art Institute of Chicago: S. 30, Abb. 6
- © Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Kat. 9
- © Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf/Walter Klein Düsseldorf: Kat. 14, 152
- © National Gallery of Scotland, Edinburgh: S. 19, Abb. 2
- © Folkwang Museum Essen: Kat. 19
- © Privatsammlung, Frankfurt am Main: Kat. 19, 60, 160, 179
- © Städel Museum/ARTOTHEK: Kat. 90
- © Städel Museum/ARTOTHEK/Peter McClennan: Kat. 25, 35, 50, 53, 60, 87, 91, 100, 116, 123, 130, 132, 134, S. 287
- © Städel Museum/ARTOTHEK/Ursula Edelmann: Kat. 139, 164
- © Stiftung Moritzburg Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt: Kat. 11, S. 298, 327
- © Osthaus Museum Hagen/Achim Kukulies, Düsseldorf: Kat. 199
- © Sammlung Hegewisch in der Hamburger Kunsthalle/Christoph Irrgang: Kat. 52, 62-71, 148-149
- © Sprengel Museum Hannover/Michael Herling/Aline Gwose: Kat. 58, 128-129, 131, 135-137, 174, 196, 225
- © President and Fellows of Harvard College/Katya Kallsen: S. 30, Abb. 7, S. 39
- © Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg/Knut Gattner: Kat. 212
- © Collection of the University of Iowa Art Museum, Iowa: S. 42
- © Rheinisches Bildarchiv Köln, Museum Ludwig Köln: Kat. 8, 171
- © Museum der bildenden Künste Leipzig: S. 34, Abb. 5, S. 329
- © Museum der bildenden Künste Leipzig/Ursula Gerstenberger: S. 12, Abb. 2, S. 13, Abb. 3, S. 13, Abb. 4
- © Museum der bildenden Künste Leipzig, PUNCTUM/Bertram Kober: Kat. 18, 28-29, 31, 36, 61, 99, 118-119, 144, 146, 155-156, 163, 167, 183, 187, 191, 194, 213-217, 230-231, 234, 236-240
- © Tate, London 2011: Kat. 211
- © Fotoarchiv St. Annen – LÜBECKER MUSEEN: Kat. 140
- © Landesmuseum Mainz/Ursula Rudischer: Kat. 219
- © Kunsthalle Mannheim/Thomas Henne: Kat. 17
- © Kunsthalle Mannheim/Margita Wickenhäuser: Kat. 59
- © Kunsthalle Mannheim/Cem Yüccetas: Kat. 229
- © Deutsches Literaturarchiv Marbach: S. 27, Abb. 1
- © Minneapolis Institute of Arts: S. 45

- © Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr: Kat. 185
- © Bayerische Staatsgemälde-sammlungen – Museum Brandhorst, München / Haydar Koyupinar: Kat. 243–244
- © Ketterer Kunst München: Kat. 1, 44
- © The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florenz: Kat. 75
- © Solomon R. Guggenheim Museum, New York: S. 266
- © Succession Picasso / photogr. Jean-Luc Auriol: S. 43, Abb. 2
- © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam: S. 73
- © Saint Louis Art Museum: Kat. 12, 175, S. 34, Abb. 3, S. 74
- © Museum Georg Schäfer, Schweinfurt: Kat. 13, S. 33, Abb. 2
- © Staatsgalerie Stuttgart: Kat. 43, 45, 55, 76, 170, 184, 190, 201–209, S. 20, Abb. 3
- © Museum Wiesbaden: Kat. 161
- © Von der Heydt-Museum Wuppertal, Antje Zeis-Loi: Kat. 85, 165
- © ARTOTHEK, Blauel / Gnam: S. 29, Abb. 4, S. 39
- © ARTOTHEK, Ursula Edelmann: Kat. 8, S. 30, Abb. 7
- © Foto Bartsch, Berlin: Kat. 83, 178
- © Peter Cox, Eindhoven / Studio Dumas, Amsterdam: Kat. 245–251
- © Utz Kaspar, München: Kat. 2, 5, 7
- © Bob Kolbrener: Kat. 232
- © Matthias Langer: Kat. 10
- © Friedrich Rosenstiel, Courtesy Galerie Jablonka, Köln: Kat. 241–242
- © Archiv der Autoren: S. 19, Abb. 1, S. 21, Abb. 4–5, S. 23, Abb. 7, S. 28, Abb. 2, S. 40, Abb. 1, S. 46, Abb. 3, S. 47, Abb. 4, S. 53, Abb. 1, S. 54, Abb. 3, S. 55, Abb. 4, S. 299, 302, 323
- Für die historischen Fotografien:
- © Archiv Gisèle d'Ailly van Waterschoot van der Gracht, Castrum-Pelegrini-Archiv: S. 346
- © Jüdisches Historisches Museum, Amsterdam: S. 348
- © Gedenkstätte Deutscher Widerstand: S. 278
- © Hindemith-Institut, Frankfurt am Main: S. 270
- © Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main: S. 243, 269, 323, 338
- © Museum der bildenden Künste Leipzig: S. 281
- © Max Beckmann Archiv: S. 234–235, 237–239, 244, 257–259, 272, 277, 279, 284–285, 291, 295–296, 311, 316, 318, 322, 328, 336, 361, 363–365
- © Nachlass Grete Weil, Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek München: S. 358
- © Mercantile Library, Saint Louis: S. 248
- © United States Holocaust Memorial Museum, Photo Archives, Collection Frieda Belinfante: S. 340–341
- © Smithsonian Archives of American Art: S. 261
- © Erwin Blumenfeld: S. 350
- © Archiv Felix Billeter: S. 246, 249–250, 279, 282–283, 286, 290, 300,
- © Archiv Susanne Kienlechner / Christian Fuhrmeister: S. 342–357
- © Godfried de Groot: S. 340
- © Andreas Pauly: S. 234, 241–242, 245, 247, 249–250, 252–255, 259, 261–263, 266, 271, 274–278, 282–284, 288, 290, 292–294, 297, 299–304, 309, 314–315, 318, 320, 326–327, 330–333, 335
- © Mary Rapp: S. 307
- © Archiv Christiane Zeiller: S. 282, 294, 304–305, 310, 316, 321, 325, 334, 337
- © bei den Fotografen, ihren Erben oder Rechtsnachfolgern für alle übrigen Werke: S. 235, 237, 243, 256, 258, 267–268, 271–272, 306, 309, 310–311, 313–314, 320, 324, 327, 334, 337, 362