

Jutta Held

Stürzende

I.

Das Thema gehört nicht nur der Moderne an. Stürzende sind bereits in der alten Malerei zahlreich zu finden. Sowohl in der antiken als auch in der christlichen Mythologie und Geschichtsschreibung, den beiden großen Bildreservoirs oder „Archiven“ der westlichen Künste, sind Motiv und Metapher vorgeprägt.

Die Genesis berichtet von dem Engelssturz, bei dem die Söhne Gottes verstoßen werden. Der bekannteste dieser gefallenen Engel ist Luzifer, der Gott gleich sein wollte und für diese Anmaßung vom Himmel in die Hölle gestürzt wird. In der Apokalypse ist der endgültige Kampf zwischen Christus und Satan, dem gefallenen Engel, den guten und bösen Mächten, dargestellt. Der Erzengel Michael ist es in diesen Visionen, der die gefallenen Engel und Dämonen in die Tiefe stößt. Auch im Jüngsten Gericht assistiert er dem göttlichen Richter, auf dessen Urteil hin die Verdammten in die Hölle sinken.¹

Beide Themen waren in der Gegenreformation verbreitet, als es darum ging, die – aus Sicht der katholischen Kirche – falschen, bösen Engel (die Protestanten) von dem zuvor gemeinsamen Ort der Kirche zu vertreiben. So wurden riesige Gemälde angefertigt, die diese Scheidung der akzeptierten und der auszugrenzenden Geister, der Sünder und der Gerechten, vor Augen führten. Michelangelos „Jüngstes Gericht“, Rubens' „Höllenssturz“ und sein „Apokalyptisches Weib“ inszenieren diesen Untergang mit allen Registern ihrer Kunst.² Der Fall ins Bodenlose

¹ 1. Mose 6, 2 und Offenbarung des Johannes, 12, 1-14.

² Michelangelo: Das Jüngste Gericht (1536-41), Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle. – Während in der Regel der Höllenssturz in das Jüngste Gericht integriert wird, das den Absturz der Verdammten zugleich mit dem Aufstieg der Erwählten zeigt, hat Rubens in seinem Münchner Bild den Höllenssturz isoliert dargestellt. Vgl. „Höllenssturz der Verdammten“, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Das „Apokalyptische Weib“ von Rubens, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, zeigt den Engelssturz, den in der Apokalypse (Offenbarung des Johannes, 12, 1-14) beschriebenen letzten Kampf zwischen den Engeln und den Dämonen.

manifestiert sich in einer gewaltigen Rhetorik der Körpersprache und einem Sturm der Leidenschaften.

Nicht weniger grandios wird der Sturz antiker Heroen inszeniert, die, analog den Engeln, die Götter des Olymp herausforderten oder durch ihre Hybris den Fall provozierten: Bellerophon, der sich mit seinem geflügelten Pferd, dem Pegasus, dem Olymp näherte, wird von Zeus auf die Erde gestoßen und endet im Wahnsinn. Phaeton, der seinen Vater Apoll bittet, einen Tag lang den Sonnenwagen lenken zu dürfen, doch die Pferde nicht zu zähmen vermag und einen Weltbrand verursacht, wird durch den Blitz des Zeus getroffen und stürzt in einen Fluss. Ein weiterer Frevler ist Ikaros, der mit seinem Vater, dem kunstfertigen Daidalos, im Labyrinth von Kreta gefangen war. Um durch die Lüfte zu entkommen, heftete Daidalos sich und dem Sohn Federflügel mit Wachs an die Schultern, doch als Ikaros trotz der Warnungen sich der Sonne näherte, schmolz das Wachs und er stürzte zur Erde. Auch diese Geschichten des Frevels, der Maßlosigkeit, der Überschätzung der eigenen Kräfte wurden in der frühen Neuzeit als Drohungen gegen Rebellen verstanden und entsprechend auf großen Decken oder Wandgemälden in Palästen angebracht.³ Warnte der Engels- und der Höllensturz vor Häresie und Sünde, der Abkehr von der Kirche, so die Geschichten aus dem Altertum vor der Herausforderung und Mißachtung der irdischen Mächte. Waren die biblischen Geschichten vorzugsweise für Kirchen und Kapellen vorgesehen, so die antiken Mythen für den Sitz der weltlichen Mächte, insbesondere der frühen Fürstentümer, die sich gegen Rivalen und Abtrünnige auch ideologisch zur Wehr setzten.

Ganz gezielt wurden diese Erzählungen in der Phase der frühen Neuzeit dramatisiert, als die Kirche sich als dominante ideologische Macht verteidigen musste und die weltlichen Staaten sich auf neuer, dynasti-

³ Der Sturz des Phaeton ist z.B. auf den Deckenfresken von Guido Reni in Bologna, Palazzo Trotti-Rossi oder von Charles de Lafosse (1636-1716) in London, Montagu House, dargestellt; der Sturz des Ikaros als Deckengemälde z.B. in Genua, Palazzo Giorgio Doria von Luca Cambiaso. Es finden sich jedoch auch kleinformatige Darstellungen, die die Mythen als negative Leitbilder der geistigen Eliten zeigen: Das Gemälde mit dem Ikarossturz von Pieter Bruegel d.Ä., Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts (Vgl. dazu: Karl Kilinski II: Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1, 2004, S. 91-114). – Das Porträt des Theodor Zwinger, eines humanistischen Gelehrten, von Hans Bock d.Ä. (1533-1588), Basel, Kunstmuseum, zeigt im Hintergrund Bellerophon, der mit seinem Pegasus von Zeus auf die Erde gestoßen wird.

scher Basis zu konstituieren und durchzusetzen suchten, auch sie von Feinden im Inneren und an den Grenzen ihrer Territorien bedroht.

Die Künstler der sogenannten Renaissance hatten ihre künstlerischen Experimente auf zwei Elemente konzentriert, die sie als Prinzipien einer modernen Malerei definierten: den perspektivisch konstruierten Leerraum und den (menschlichen) Körper, den es in seiner Dreidimensionalität zu erfassen galt. Sie studierten nicht nur die Maße des Körpers, die Reichweite seiner Glieder, sondern vor allem auch die Bedingungen einer Ortsveränderung und der Fähigkeit des menschlichen Körpers, auch in der Bewegung den festen Halt am Boden zu wahren. Der Kontrapost ist das ästhetische Gesetz dieser Balance zwischen Bewegtheit und Standfestigkeit, die es – so auch das moralische Körpergesetz – unter allen Umständen zu wahren gilt.

Der „Frevel“ der künstlerischen Investigationen bestand darin, dass die Zeichner und Maler versuchten, mit den Mitteln ihrer immer raffinierteren Kunstfertigkeit, die Grenzen der körperlichen Vermögen imaginativ auszuweiten und zu transgredieren, immer prekärere Balanceakte zu erfinden. Ein Beispiel ist die manieristische Zeichnung, auf der ein Turmbau aus Körpern gebildet wird, die einander als Stütze dienen und einen labilen Halt bieten, um gemeinsam in die Höhe aufzusteigen.⁴

Der Körper im freien Fall, die unwillkürlichen Mechanismen seiner Glieder, wenn er einen greifbaren Halt verliert, nicht zuletzt seine emotionalen Reaktionen, waren faszinierende Grenzfälle dieser Experimente, die sich generell darauf konzentrierten, die expansiven Potentiale des menschlichen Körpers auszuloten. Die mythischen Abstürze frevelnder Helden und rebellierender Himmelsboten waren das narrative Komplement dieser ästhetischen Wagnisse. Sie führten Extremsituationen vor Augen, Versuchungen, die in der Frühen Neuzeit auf vielen Ebenen neue Realisierungschancen gewonnen hatten.

II.

Im 20. Jahrhundert sind diese Mythen stürzender Heroen und Himmelswesen immer neu reaktiviert worden. Von Rodins Höllensturz, mit dem berühmten Fallenden, der noch für Laurens' Denkmalentwurf für Max

⁴ Juste de Juste (1505-1559): „Pyramide de six hommes“ und „Pyramide de cinq hommes“, Radierungen. Auch „Figures gymnastiques“ genannt.

Jacob – gestorben im Konzentrationslager der Nazis – ein Vorbild war, bis zu dem apokalyptischen Engelssturz von Max Beckmann, der im Amsterdamer Exil während des Krieges ausgeführt wurde, oder Chagalls Sturz eines roten Engels auf die Erde, der vor dem Hintergrund eines Pogroms und eines brennenden Dorfes erfolgt, reicht die Kette der Abstürze, die in aller Regel historische Katastrophen paraphrasieren.⁵

Hier soll nur auf eine kleine, bisher unbemerkte Genealogie dieses Sujets hingewiesen werden, die bis in die gegenwärtige Bildproduktion reicht.

Max Beckmanns Figuren scheinen zwar grundsätzlich ein Bekenntnis zur Materialität, zur Fleischlichkeit der menschlichen Existenz abzulegen, aber in dieser Kreatürlichkeit sah der Maler nicht die wahre, „eigentliche“ menschliche Bestimmung, sondern ein Verhängnis, das es zu überwinden gilt.⁶ So erdenfest seine Körper zu sein scheinen, so fehlt es in Beckmanns Bildern nicht an destabilisierenden Momenten, die diese Kompaktheit dekonstruieren. Dazu gehört nicht nur die soziale Unsicherheit der Milieus seiner Historien, die schiefen Leitlinien in den Interieurs, der aperspektivische, verunsichernde Blick auf die Objekte in den gedrängten Wohn- oder Dachstuben seiner Bilder der 20er Jahre, sondern auch die optische Fragmentierung der Körper, die harten Brüche und Überschneidungen, zu denen Beckmann auch später neigt. Ein Beispiel sind die himmelwärts gestreckten Füße eines Tauchers, dessen rest-

⁵ Vgl. zu Laurens' Denkmalentwurf Jutta Held: *Die Feminisierung der Avantgarde*, erscheint in: Dies.: *Avantgarde und Politik in Frankreich*. Berlin 2004. – Die 27 Lithographien zur Apokalypse wurden von Beckmann 1941 ausgeführt. Sie erschienen 1943 als Privatdruck. Im Impressum steht: „Im vierten Jahr des zweiten Weltkrieges, als Gesichte des apokalyptischen Sehers grauenvolle Wirklichkeit wurden, ist dieser Druck entstanden“. Vgl. Ausstellungskatalog Max Beckmann: *Retrospektive*. München (Haus der Kunst), u.a. 1984, S. 424ff. – Von Marc Chagall: *La chute de l'Ange* (1923, 1933, 1947). Basel, Kunstmuseum und das Gemälde gleichen Themas von 1934 in Privatbesitz (Vgl. Ausstellungskatalog *Voyages et rencontres de Marc Chagall 1923-1939*. Nizza, Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nr. 16).

⁶ Abgesehen von seinen Werken, denen diese anthropologische Grundüberzeugung zugrunde liegt, hat sich Max Beckmann wiederholt in diesem Sinne geäußert. Vgl. u.a. Max Beckmann: *Drei Briefe an eine Malerin*. Abgedruckt u.a. in: Mathilde Q. Beckmann: *Mein Leben mit Max Beckmann*. München, Zürich 1983, S. 200-206. Vgl. auch „Über meine Malerei“ (Rede in London vom 21. Juli 1938), loc. cit., S. 189-198, hier u.a. S. 192, 193.

licher Körper unter dem Spiegel des Wassers verschwindet.⁷ Hat dieses Bild noch eine heitere Note (obwohl auch hier etwas Bedrohliches mitschwingt – Humor war Beckmanns Sache nicht), haftet den Dislozierungen, die den Körper seines normalen Standes berauben, in der Regel etwas Gewaltsames an. Die auf dem Kopf stehende Frau ist keine kunstfertige Akrobatin, sondern steht gefesselt und gefangen neben einem befrackten, zur Seite blickenden Mann. Während bei Chagall der Kopfstand des Mannes, dessen himmelwärts gestreckte Füße die Frau neben ihm küsst und umarmt, ein Bild der Ekstasen und Verrücktheiten der Liebe ist, sieht Beckmann die Bindung der Geschlechter aneinander nie anders als eine Fessel und dunkle Verstrickung.⁸

So ist auch in sein erstes großes Bild eines Absturzes der Geschlechterantagonismus hinein verwoben (Abb. 1). Beckmann malte diese „Reise auf dem Fisch“ 1934, als er sein Lehramt in Frankfurt verlor und sich gezwungen sah, seiner Frau und sich eine neue Lebensgrundlage zu schaffen.⁹ Das Bild ist unschwer auf diese persönliche Situation des Künstlers zu Beginn seines Exils zu beziehen und immer bezogen worden. Die Reise eines Paares auf zwei parallel durch den Raum fliegenden, aneinander gebundenen Fischen, ist von dieser schicksalhaften, verhängnisvollen Bindung der Geschlechter aneinander bestimmt. Durch breite Bänder aneinander gefesselt stürzen sie dem schwarzen Meeresstrand entgegen. Die Frau mit furchtlosem Gesicht hockt auf dem Rücken des Mannes, der seine Augen mit der Linken verdeckt. Beide halten dunkle Profilmasken umfasst, die jeweils den Partner darstellen und die Porträtzüge von Quappi und Max Beckmann tragen. Die Identität der beiden

⁷ Vgl. das Gemälde „Füße im Bad“ (1931 und 1950). Vgl. Erhard Göpel und Barbara Göpel: Max Beckmann. Katalog der Gemälde. 2 Bde. Bern 1976, Nr. 354. Dasselbe Motiv findet sich bereits in dem Gemälde von 1924 „Lido“, St. Louis, The Saint Louis Art Museum.

⁸ Vgl. von Beckmann das Pastellbild „Begegnung in der Nacht“ (1928), Privatsammlung (Vgl. Ausstellungskatalog: Max Beckmann, un peintre dans l'histoire. Paris, Centre National Georges Pompidou, 2002, S. 237). Vgl. auch die rechte Seitentafel des Triptychons „Abfahrt“ (1932-1933), New York, Museum of Modern Art. Hier sind Mann und Frau aneinander gefesselt, der Mann steht auf dem Kopf. Dasselbe Motiv hat Beckmann, wie es seine Art war, mehrfach variiert. – Das ähnliche Sujet von Marc Chagall: Die Liebenden am Fluss. Aus: Mein Leben (1922-1923). Vgl. Franz Meyer: Marc Chagall. Leben und Werk. Köln 1961, Nr. 346.

⁹ Vgl. zu diesem Gemälde Karin v. Maur: Max Beckmann, Reise auf dem Fisch. Berlin 1992.



Abb. 1: Max Beckmann: Reise auf dem Fisch (1934)

Reisenden wird so mit den Masken vertauscht, jede/r definiert sich über den/die andere(n). Das Bild ist unschwer als Metapher der Lebensreise zu deuten, die von Zweifeln an der Möglichkeit der Selbstbestimmung und der eigenmächtigen Steuerung begleitet ist. Die Fische als Träger und Basis dieser führungslosen Lebensfahrt sind alte Symbole der vitalen Lebensenergie, des Phallischen und werden zugleich mit der Seele identifiziert. Das Meer am Boden des Bildes, dem die Reisenden entgegensinken, lässt an die erneuernde Kraft des Wassers denken, die Beck-

mann nicht selten beschwört. Für die Surrealisten, die Beckmann von seinen Parisreisen kannte (nicht zuletzt zeugt das gesamte surreale Sujet davon), korrespondierten Fisch und Wasser mit den Kräften des Unbewussten, das die Grenzen des Logos sprengt und zugleich die Willensfreiheit des Subjekts limitiert. Der fliegende Fisch findet sich in den 30er Jahren auch in Chagalls Bildern: Er schwebt ebenfalls über dem Wasser, an dessen Ufer ein Liebespaar sitzt, das aus der Zeit gefallen ist. Statt des bedrohlichen Sturzes herrscht in Chagalls Bild angstfreie, traumhafte Sicherheit.¹⁰ Beckmann selbst nannte in einem Interview den Fisch mit seinem leeren, stupiden Blick ein Symbol für die menschliche Bestürzung angesichts des Mysteriums der Ewigkeit. In seinen fiktiven Briefen an eine Malerin heißt es: „Ließen Dich nicht träumen die weiten Meere, in heißen Nächten, in denen wir brennende Funken waren, weit über dem Meer und den Sternen auf dem fliegenden Fisch...“.¹¹ Liebe, der Aufstieg zu kosmischen Höhen und der Sturz in das Meer vereinen sich in Beckmanns Imaginationen, die deutlich von den expressionistischen Verstiegheiten und Allphantasien geprägt sind, die in der deutschen Literatur vor dem Ersten Weltkrieg Konjunktur hatten.¹²

1943-44, mitten im Krieg und unter der deutschen Besatzung in Holland, arbeitete Beckmann an Illustrationen zu Goethes *Faust II*, ein Auftrag, den ihm Georg Hartmann, der Inhaber der Schriftgießerei in Frankfurt, erteilte.¹³ Aus diesem Kontext stammt seine zweite Bearbei-

¹⁰ Marc Chagall: „Die Zeit hat keine Ufer“ (1930-1939), New York, Museum of Modern Art.

¹¹ Max Beckmann: Drei Briefe an eine Malerin. Abgedruckt in: Mathilde Q. Beckmann: Mein Leben mit Max Beckmann. München, Zürich 1983, S. 200-206, hier S. 204. Zu dem Symbol des Fisches vgl. Beckmanns Interview: Aline Louchheim: Beckmann Paints the Inner Reality. In: New York Times, June 13, 1948. Ausschnittweise zitiert in: Ausstellungskatalog Max Beckmann in exile. New York, Guggenheim Museum, Soho, 1996, S. 40.

¹² Beckmanns Gemälde schließt hingegen, wie erwähnt, an surrealistische Metaphern an, wenn auch das ironielose Pathos Beckmanns jedenfalls dem Pariser Surrealismus eher fremd ist. Vgl. zur deutschen Literaturgeschichte dieser historischen Phase: Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933. Stuttgart, Weimar 1998, insbesondere S. 165ff.

¹³ Zu den Faustillustrationen von Beckmann vgl.: Max Beckmann: Illustrationen zu Faust II. Interpretation von Rike Wankmüller, Erika Zeise. München, Münster 1984. – Ausstellungskatalog Max Beckmanns 143 Federzeichnungen zu Goethes „Faust, der Tragödie zweiter Teil“. Frankfurt, Goethe-Museum, 2000.

tung des Motivs. Fausts Weg zu den Müttern illustriert Beckmann mit dem Bild eines Stürzenden, der von einer Balustrade in die Tiefe fällt, von kosmischem Wirbel umgeben, die riesigen Fußsohlen, Symbol seiner irdischen Existenz, nach oben gestreckt (Abb. 2). Beckmann hat in seiner Londoner Rede die Darstellung des Raumes, der vierten Dimension oder des unendlichen Raumes, in dem die Gegensätze zusammenfallen¹⁴, als das eigentliche Motiv seiner Malerei bezeichnet. Sub specie

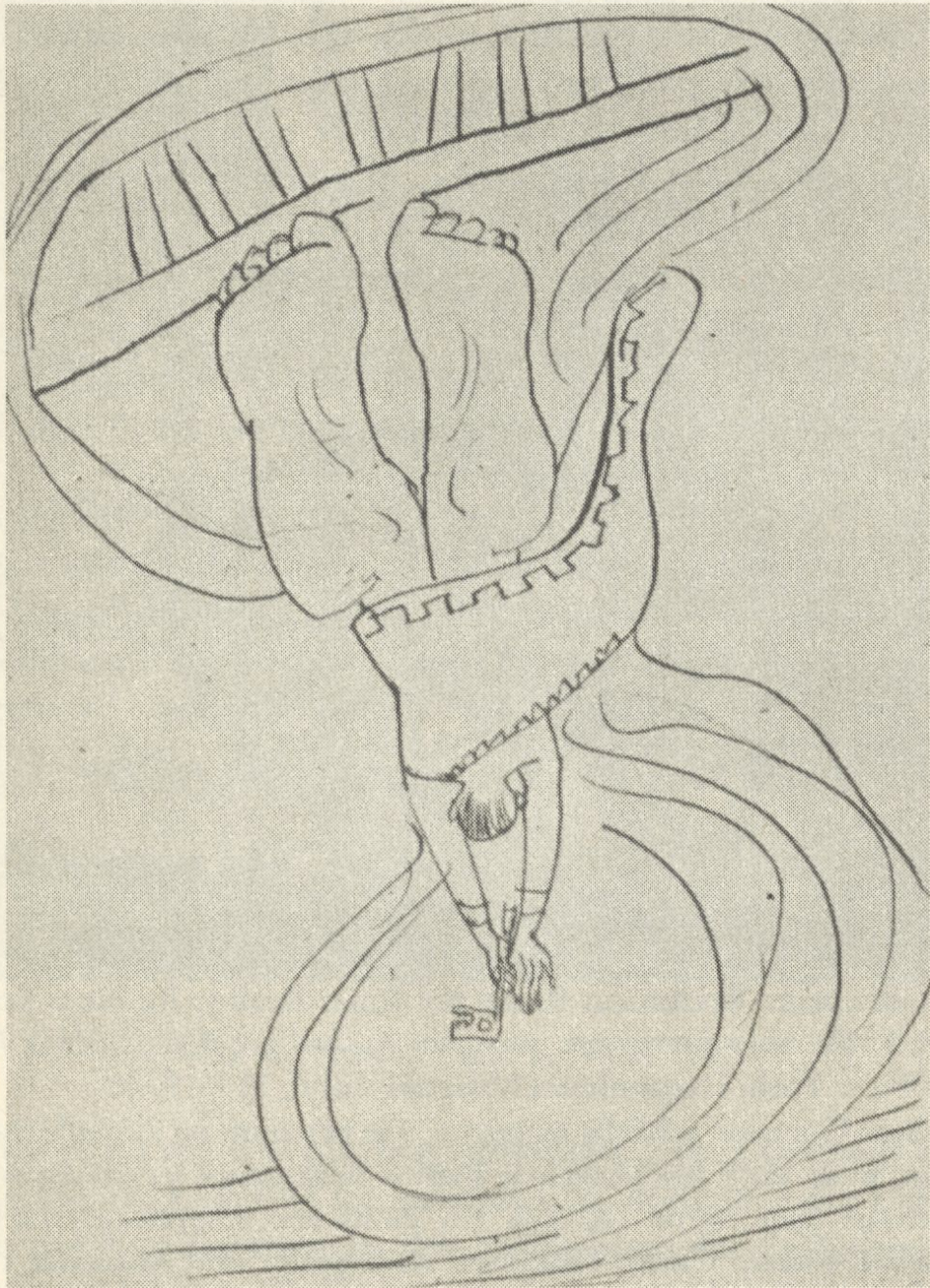


Abb. 2: Max Beckmann: Illustration zu *Faust II* (1943-44)

¹⁴ Diese Rede ist u.a. abgedruckt in Mathilde Q. Beckmann, op. cit. (Anm. 6), S. 189-198.

aeternitatis ist für ihn der Sturz dem kosmischen Aufstieg gleich. Mit Mephistos Kommentar zu Fausts Abstieg zu den Müttern kann Beckmann seine künstlerischen Intentionen identifizieren: „Versinke denn! Ich könnt' auch sagen: steige!“¹⁵

Aufstieg und Absturz, die dialektisch in eins fallen, charakterisieren die Figur des Euphorion in Goethes *Faust*, die Beckmann als weiteres Motiv seiner Illustrationen wählt. Sein Bild zeigt den Knaben einen Berg emporsteigend, weit über den Horizont mit der aufgehenden Sonne hinaus, seinen Blick und seine verlangenden Hände nach fernerer Höhen gerichtet. In der folgenden Illustration stürzt er ins unbewegte Meer, an dessen Horizont wieder die Sonne erscheint.¹⁶ Im *Faust* heißt es zu seinem Sturz, den der Chor dem des Ikarus vergleicht: „Er wirft sich in die Lüfte, die Gewande tragen ihn einen Augenblick, sein Haupt strahlt, ein Lichtschweif zieht nach.“¹⁷

Euphorion verkörpert für Goethe die moderne Poesie, die er mit den Versen der Phorkyas vorstellt: „Höret allerliebste Klänge / Macht euch schnell von Fabeln frei.“¹⁸ Gegenüber Eckermann äußerte Goethe, dass er an Lord Byron gedacht habe, den „Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit“, „wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz...“.¹⁹

Die Vorzeichnung zu der Illustration, die den Todessturz des Euphorion zeigt, diente Beckmann als Vorbild für sein Gemälde „Abstürzender“ (Abb. 3), das er 1950, im Jahr seines Todes, ausführte.²⁰ Das anti-

¹⁵ *Faust II*, Erster Akt, Kaiserliche Pfalz, Finstere Galerie (V. 6275).

¹⁶ Die Zeichnungen mit dem Aufstieg und dem Sturz des Euphorion vgl. Wankmüller, Zeise (Anm. 13), S. 200, 210, 211.

¹⁷ Nach dem antiken Mythos ist Euphorion, ein geflügelter Knabe mit übernatürlichen Kräften, Sohn des Achilleus und der Helena. Zeus tötet ihn mit einem Blitzstrahl. In Goethes *Faust II* ist er Sohn des Faust und der Helena. Er klettert die Berge empor („Immer höher muß ich steigen, Immer weiter muß ich schaun.“ und „Krieg! ist das Losungswort. Sieg! Und so klingt es fort.“) und stürzt sich in die Lüfte, seinem Gewand als Flügeln trauend. *Faust II*, 3. Akt, Arkadien (V. 9820ff., 9837f., 9900).

¹⁸ *Faust II*, 3. Akt, Arkadien (V. 9679f.).

¹⁹ Goethe zu Eckermann am 5.7.1827. Vgl. Albrecht Schöne: Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Kommentare*. Frankfurt 1994, S. 621. Zur „kriegerischen Tendenz“ des Euphorion s.o. (Anm. 17).

²⁰ „Abstürzender“ (1950), Stuttgart, Staatsgalerie. Vgl. Ausstellungskatalog: Max Beckmann, *Meisterwerke 1907-1950*. Hg. Karin v. Maur. Stuttgart 1994, Nr. 26.



Abb. 3: Max Beckmann: Abstürzender (1950)

kisch drapierte Tuch, das ihn kleidet und vor allem die Haltung des Stürzenden, sind nahezu identisch. Mit gerade ausgestreckten Beinen, die Füße himmelwärts gestreckt, stürzt er, nicht senkrecht, sondern aus dem Lot gebracht, dem Meer entgegen, ohne daß irgendeine Regung des mächtigen Körpers den Fall aufzuhalten oder zu verhindern suchte. Wie selbstverständlich verkehrt Beckmann die irdischen Stabilitätsgesetze und hebt damit auch die Muster der geläufigen ästhetischen Ordnung der Dinge auf.

Der Abstürzende in seinem physischen Einverständnis mit dem Fall wird zu einer Figur des Beckmannschen Fatalismus, der wohl kaum eine überzeugendere Körpermetapher gefunden hat. Diese Schicksalsergebenheit war in Einklang mit der existentialistischen Anthropologie der Nachkriegszeit, worauf wohl auch Beckmanns Erfolge in den USA beruhten, die er trotz seiner Ablehnung des abstrakten Expressionismus erzielen konnte. Beckmanns eigene Deutung des Bildes bestätigt diese existentialistische Tendenz: „Falling man ist nicht Ikarus, sondern der Mensch, der auf die Erde verurteilt ist zu fallen und dort zu leben – auf die Erde mit ihren Schrecknissen und Schönheiten – herausgeworfen aus dem Traumschiff, in dem die Engel weiterziehen“.²¹ Eine Interpretation im Sinne der hinduistischen Lehre, „dass der Mensch so lange zur Erde zurück und ein anderes Leben führen muss, als er irdische Wünsche und menschliche Bindungen hat“, wird von Mathilde Beckmann angeführt. Auch diese Deutung kann sich wohl zu Recht auf Beckmann berufen, der es als Prinzip seiner Malerei erklärte, das „Gegenwärtige zeitlos machen und das Zeitlose gegenwärtig“.²²

Die „Schrecknisse“, von denen Beckmann spricht, sind in diesem Bild durch Zeichen des modernen Krieges angedeutet: Aus den Hochhäusern, zwischen deren Schlucht der Stürzende fällt, schlagen Flammen, deren Rauch sich mit den Wolken vermischt. Unten hingegen gleiten phantastische Boote mit geflügelten Wesen auf dem Meer, Blumen wachsen seitlich empor. Unheil und Erlösung, Absturz und Aufstieg gleiten für Beckmann ineinander. Die konträren Aspekte seiner beiden Euphorion-Illustrationen, Aufstieg und Fall, die er dort in zwei gesonderten Bildern voneinander trennte, blendet Beckmann hier ineinander.

²¹ Vgl. Göpel I (Anm. 7), S. 492. – Mathilde Beckmann (Anm. 6), S. 165f.

²² Vgl. Mathilde Beckmann (Anm. 6), S. 170.

Wie das Erklimmen der Höhe, die Klarheit einer spiritualisierten Vision und die Anspannung des Willens den Absturz bedingen und fordern, das Eintauchen in die regenerierenden Kräfte des Unbewussten, für die das flüssige Element steht, so sind Zerstörung und Krieg immer wieder als Voraussetzung für den Aufbau einer neuen Welt gesehen worden. Diesen Glauben vieler Künstler vor dem Ersten Weltkrieg hat Beckmann noch 1939 geteilt: „Der Krieg scheint mir gut zu sein, denn ich sehe eine neue Welt entstehen...“.²³ Damit schließt Beckmann auch wieder an Goethes Euphorion-Deutung an, der – allerdings kritisch – sah, dass der Aufbruch in die Moderne mit Krieg und Destruktivität verbunden ist.

III.

Beckmann ist von den Künstlern der DDR vielleicht noch intensiver rezipiert worden als Picasso, der erste, von der Kulturpolitik lange geschmähte Meister der Moderne. Vor allem die zweite Künstlergeneration, zu der Harald Metzges und die Leipziger Maler Bernhard Heisig und Wolfgang Mattheuer gehören, studierte ihn gründlich. Diese Künstler misstrauten den einfachen Lösungen des sozialistischen Realismus, dem sie vor allem seinen unbegründeten Fortschrittsoptimismus und seine Sperren gegen die westliche Avantgarde vorwarfen. Ihnen ging es darum, die Widersprüche des gesellschaftlichen Lebens, die auch im Sozialismus fortbestanden, sichtbar zu machen und zur Diskussion zu stellen.

Der enge, gedrängte Raum, die voluminösen Körper, die Materialität der Malerei Beckmanns, die Zeichen mythischer Verstrickungen statt einer klaren Rationalität der Lebensverhältnisse, waren ästhetische und ideologische Momente seiner Malerei, die künstlerisch faszinierten, als das Konzept des sozialistischen Realismus in seiner anfänglichen Gestalt seine Überzeugungskraft verlor und einer Erweiterung bedurfte. In dieser Phase wurde auch der Absturz oder der Fall der menschlichen Figur (als Korrektiv ihrer Standfestigkeit, die in so vielen Bildern des frühen sozialistischen Realismus beschworen worden war) zu einer semantisch aufgeladenen Metapher der bildenden Künste. Trotz dieses Bezugs zu Beckmann bleiben doch die Unterschiede zu dem Vorbild beträchtlich. Hatte Beckmann die Identifizierung seines „Abstürzenden“ mit Ikaros

²³ Zitiert in Wankmülle, Zeise (Anm. 13), S. 211.

abgelehnt, um die anthropologische Basis seiner Figur nicht einzuschränken, so scheint es mir typisch zu sein, dass die Maler der DDR gerade diesen scheiternden Helden bevorzugen. Heisigs Bild des sterbenden Ikaros²⁴ engt nicht nur durch die Wahl des mythischen Helden den Spielraum der Interpretation im Vergleich zu Beckmanns Figur ein. Durch den zusätzlich eingefügten Turmbau zu Babel schafft er zwar eine synkretistische Symbolerweiterung, vereindeutlicht jedoch die Semantik der Zeichen. Dem einseitigen Vertrauen auf die Entwicklung moderner Technologien, das in der DDR zu zahlreichen Bildern der Industriearbeit und der Bautätigkeit geführt hatte, wird hier eine Absage erteilt. Heisigs Konzeption mit einem Ikaros, der sich aufbäumt und gegen den Fall zu wehren scheint, fehlt die fatalistische Unausweichlichkeit, die Beckmanns Abstürzenden, der widerstandslos durch eine schluchtartige Enge fällt, zu einem ontologisierten Bild der „Geworfenheit“ menschlicher Existenz macht.

Mattheuers taumelnde Figuren des Kain und des Abel, die nicht von ungefähr Aufsehen erregten, sind bereits frühe Zeichen eines Misstrauens gegen die scheinbaren Sicherheiten, auf denen man meinte, das soziale Leben in der DDR aufbauen zu können. 1962 hatte sein „Stürzender“²⁵ (Abb. 4) die Serie der unsicheren, schwankenden Gestalten eröffnet. In der Folge hat sich Mattheuer intensiv mit Figuren der griechischen Mythologie beschäftigt, fast stets mit scheiternden Helden. In dem „Sturz des Ikaros“ von 1976 ist es ein pinguinartiges Vogelwesen, dessen Flugversuch an den untauglichen Mitteln, seinen verkümmerten Flügeln, scheitert. Sein zweiter Ikaros von 1978 stellt eine Symbiose aus einer menschlichen Figur, einem Raumfahrer, und einem technischen Flugkörper dar, dem der mythische Vogelflügel nur noch als Emblem angeheftet ist. Die Hybris der Technik, die grellen Farben dieses Absturzes kontrastieren jäh mit der Stille und dem nächtlichen Dunkel der Landschaft. Die ohnmächtige Haltung des Fallenden („Hin ist er“) von 1977 kommt dem

²⁴ Bernhard Heisig: Sterbender Ikarus (1978/79). Vgl. Ausstellungskatalog Bernhard Heisig. Retrospektive. München 1989, Nr. 59. – Angeli Sachs: Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR. Berlin 1994, S. 87, Taf. 12 b.

²⁵ Mattheuer: Kain und Abel (1965). Halle, Staatliche Galerie Moritzburg. Vgl. Heinz Schönemann: Wolfgang Mattheuer. Leipzig 1988, Abb. 13. – Stürzender (1962). Lithographie. Vgl. Schönemann, op. cit., S. 311.



Abb. 4: Wolfgang Mattheuer: Stürzender (1962)

„Abstürzenden“ von Beckmann am nächsten, wenngleich seine schwindende Körperlichkeit Beckmanns Figurenauffassung fremd ist.²⁶

1979 ergänzte Mattheuer seine Bilder des Ikarossturzes mit dem Bild „Und die Flügel ziehen himmelwärts“.²⁷ Zwei riesige Vogelschwingen entfernen sich von der Erde, in ihrer Mitte fehlt der mythische Held, der sie sich anheftete und sie dirigierte (Abb. 5). Ikaros liegt zerschellt am

²⁶ Mattheuer: Sturz des Ikarus I (1976). Schönemann, op. cit., Abb. 73. – Sturz des Ikarus II (1978). Schönemann, op. cit., Abb. 74. – „Hin ist er“ (1977). Bleistiftzeichnung. Halle, Staatliche Galerie Moritzburg. Schönemann, op. cit., Abb. 85.

²⁷ Mattheuer: „Und die Flügel ziehen himmelwärts, II“ (1979). Linolschnitt. Schönemann, op. cit., S. 284. Ursula Mattheuer-Neustädt: Bilder als Botschaft: Die Botschaft der Bilder; am Beispiel Wolfgang Mattheuers, ein Essay in zwei Teilen. Leipzig 1997, S. 163, Abb. 94.



Abb. 5: Wolfgang Matheuer: Und die Flügel ziehen himmelwärts (1979)

Boden, derweil sich seine Flügel von ihm lösen und himmelwärts schweben. Die Überschreitung der irdischen Sphären wird sich quasi im Selbstlauf fortsetzen, auch wenn die ersten Versuche fehlschlagen und ihr Initiator zurückbleibt. Für Matheuer ist dieser subjektlose Höhenflug kein Anlass zur Euphorie. Er hat wiederholt menschliche Figuren mit divergierenden Gliedmaßen entworfen, denen die Mitte abhanden gekommen ist. Diese zentrumslosen, zerrissenen Gestalten ohne eigenes Steuerungssystem sind ihm Symptom einer von Extremen beherrschten und angetriebenen Moderne, die die Individuen ihrer Identität beraubt.²⁸

²⁸ Am eindrucksvollsten sein „Jahrhundertschritt“ (1984, mehrere Fassungen). Schönemann, op. cit. (Anm. 25), Abb. 139. Das Thema beschäftigte Matheuer vor allem auch in seiner Graphik, in der er die Skulptur vorbereitete. Vgl. Kerstin Drechsel: Vom Verlust der Mitte zum Jahrhundertschritt. In: Ausstellungskatalog Wolfgang Matheuer. Graphikretrospektive 1948-1997. Chemnitz (Städtische Kunstsammlungen) 1997, S. 24-28. – Jutta Held: Parabeln des Widerspruchs. Zu Wolfgang Matheuers Bilderfindungen. In: op. cit., S. 12-18.

Die sich verselbständigenden Flugmechanismen des Ikaros – ein Selbstlauf menschenloser Systeme – gehören zu diesen Imaginationen, die den Verlust des humanistischen Menschenbildes konstatieren.

Mattheuers Bilder Stürzender, die er in den späten achtziger Jahren malte, lassen allerdings die partikularen Gesichtspunkte einer Technik- und Fortschrittskritik hinter sich und nähern sich der pessimistischen Anthropologie Beckmanns an. Aus dem großen Zug (des Lebens)²⁹, in dem eine angstvolle Menge sich zusammendrängt, seitlich von Flammen bedroht, lösen sich einzelne heraus, die sich in die Höhe recken, um aufzusteigen, während andere, Gescheiterte, mit gebrochenem Flügel, herabstürzen (Abb. 6). Jeder Untergang ruft einen neuen Versuch des Auf-



Abb. 6: Wolfgang Mattheuer: Kein Ende irgendwann? (1986; unvollendet)

²⁹ Mattheuer: „Kein Ende – irgendwann?“ (1987). Vgl. Mattheuer-Neustädt (Anm. 27), Abb. 110.

bruchs hervor, beide scheinen sich die Waage zu halten, vergleichbar der Balance, die in den barocken Bildern des „Jüngsten Gerichts“ der göttliche Richter zwischen Aufstieg und Absturz wie ein ewiges Gesetz aufrecht erhält. „Kein Ende – irgendwann?“ nennt Mattheuer (den Buchtitel Christa Wolfs paraphrasierend) diese Schicksalsreise, aber schon die Frage – und nicht minder die eher verzweifelten als resignierten Gesten der Stürzenden – indizieren, dass die Suche nach einer Lösung nicht aufhören wird. Der unauflösbare, mit dem Leben selbst gegebene Konnex von Aufstieg und Absturz, den Beckmanns emotionslos Stürzender verkörpert, wird bei Mattheuer zu einer Klage über die Vergeblichkeit der unendlich wiederholten Versuche eines Höhenflugs. Immer wieder hat Mattheuer denn auch ein Gegenbild zum Sturz des Ikaros erfunden. In die relativ optimistischen 70er Jahre gehört „Der Nachbar, der will fliegen“.³⁰ Mit riesigen, plumpen Flügeln und in ungeschickter Haltung erhebt sich dieser „Nachbar“ über die kleinen Häuschen und Gärten, aus denen sich angstvolle oder hoffnungsfrohe Blicke und Gesten auf ihn richten, die er nicht zu bemerken scheint. Hatte Beckmann seinen Euphorion mit ungeschlachten Füßen gezeichnet, deren Zehenspitzen am Boden haften bleiben, Zeichen seiner irdischen, physischen Existenz, die ihn stärkt, aber den Geistesflug behindert³¹, so sieht Mattheuer die Enge der sozialen Verhältnisse als Barriere. Sie lassen das Gelingen des Aufstiegs zweifelhaft erscheinen, sind zugleich aber auch Stimulans zu seinem Versuch.

Noch sein spätes Gemälde der schicksalhaften gemeinsamen Reise, deren Hoffnungen geschrumpft sind, findet ein Gegenstück in Mattheuers Bild „Ikaros erhebt sich“.³² Über den Trümmern seiner Flügel richtet sich der Gestürzte vom Boden wieder auf, noch immer voller Hoffnung.

Fritz Cremer ging an die Grenzen der statischen Kunst der Bildhauerei, um ein Bild des Aufstiegs zu finden, dessen Bewegung er nicht mehr (wie die sowjetischen Bildhauer der 20er und 30er Jahre) in unaufhaltsam vorwärts stürmenden überlebensgroßen Figuren verkörpert sah, sondern

³⁰ Dieses Motiv hat Mattheuer, wie so oft, variiert. Vgl. das späte Beispiel: „Der Nachbar, der will fliegen“ (1984). Mattheuer-Neustädt, op. cit. (Anm. 27), Abb. 85.

³¹ In Goethes *Faust II*, 3. Akt, Arkadien, heißt es zu Euphorions Aufstieg: „berühre mit der Zehe nur den Boden, wie der Erdensohn Antäus bist du also bald gestärkt“ (V. 9610f.).

³² Mattheuer: „Ikaros erhebt sich I“ (1989). Vgl. Mattheuer-Neustädt, op. cit. (Anm. 27), Abb. 95.

in einer mühevoll, wie unter einer Last sich erhebenden Gestalt, deren Blick auf die Erde, nicht nach vorn oder himmelwärts gerichtet ist (Abb. 7). Vor allem die Momente des Scheiterns zeichnen sich in die eckig und schwerfällig, ohne Eleganz und Leichtigkeit bewegendem Körper ein. Neben dem „Aufsteigenden“ von 1967, in dessen widerspruchsvolle Haltung bereits die Abstürze integriert worden sind, hat Cremer immer wieder Stürzende (Abb. 8) gestaltet, deren Fall endgültig zu sein scheint, die aber dennoch ein Moment des Aufbäumens charakterisiert, das der Schwerkraft der Masse entgegenwirkt.³³ Auch hier geht es Cremer um die Dialektik von Stabilität und Labilität, um einen Balanceakt, der zwischen willenlosem Fall und dem Drang, sich zu erheben, vermittelt. Jede Bewegung des menschlichen Körpers – so Cremers ästhetisches und ideologisches Credo – hat diesen Widerspruch zu ponderieren.



Abb. 7: Fritz Cremer:
Aufsteigender (1966-67)

³³ Vgl. Diether Schmidt: Fritz Cremer. Leben, Werke, Schriften, Meinungen. Dresden 1973, S. 51ff. (Zu Cremers „Stürzenden“), S. 54ff. (zu dem „Aufsteigenden“), Abb. 218. Vgl. auch die eingehenden und präzisen Analysen von Gerd Brüne: Pathos und Sozialismus. Studien zum plastischen Werk Fritz Cremers (erscheint Weimar 2004).

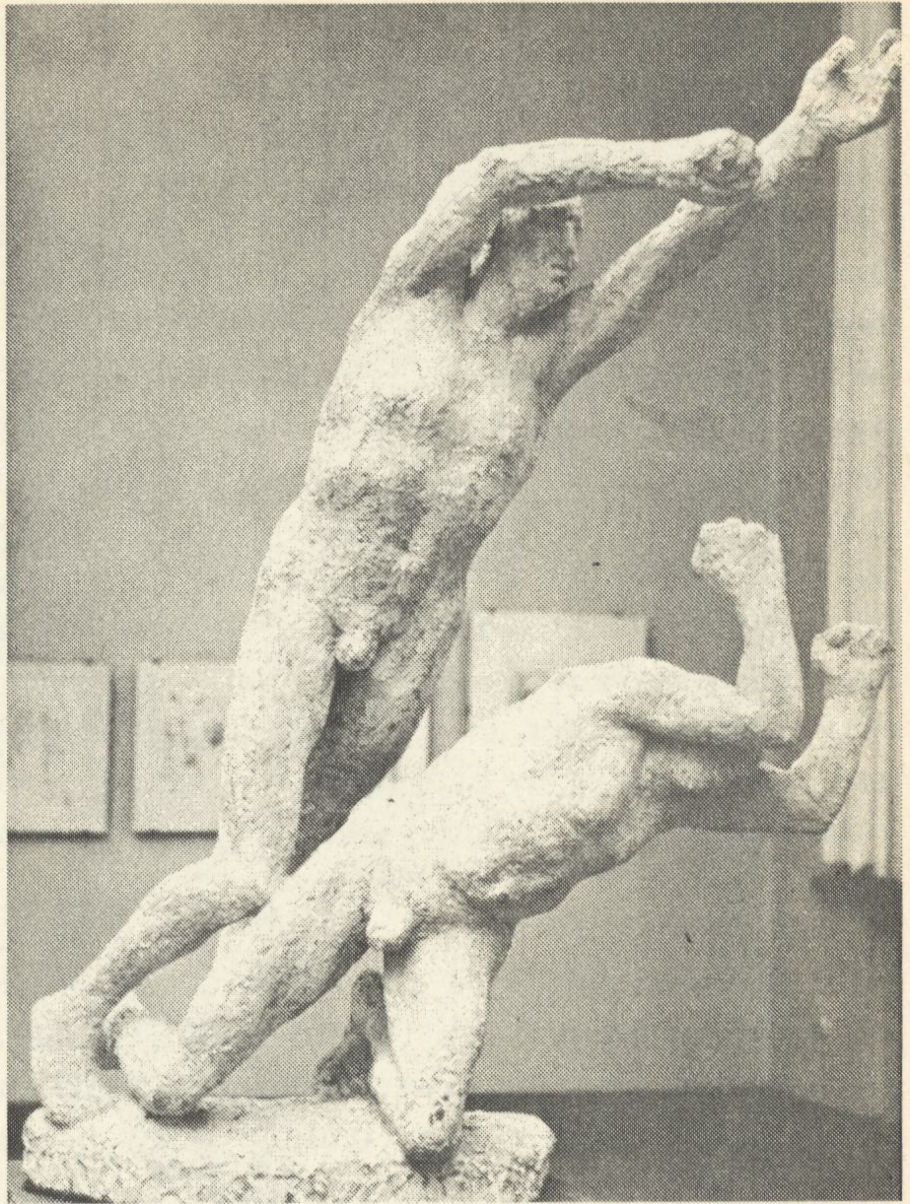


Abb. 8: Fritz Cremer:
Zwei Stürzende
(1966-67)

Diese Dialektik von Aufstieg und Absturz, die für Beckmann eine Art Existential darstellt, sehen die Künstler der DDR (tendenziell) als ein Gesetz der gesellschaftlichen Bewegung, in die das Leben der Individuen eingebunden ist. Vor allem für die zweite Generation, deren Hoffnungen auf einen schnellen und einlinigen Fortschritt gebrochen waren, wurde es zu einem Movens ihrer Kunst, Metaphern für diese Dialektik zu finden.

IV.

In der Linie der Moderne, die wir hier versucht haben zu skizzieren, bilden Aufstieg und Absturz in aller Regel ein Junktim. Beide Aspekte menschlicher Existenz sucht Beckmann – dabei die Tradition des

„Faust“ aufgreifend –, in seinem „Stürzenden“ zu fusionieren. Das Individuum ist für ihn Zentrum dieser Bewegung, die als Aufstieg oder Absturz gelesen werden kann. Obwohl die Körper in seinen Bildern von machtvoller Präsenz bleiben, liegt das Pathos seines künstlerischen Gestus doch darin, ein Jenseits dieser markanten Körperlichkeit, der fatalen physischen Konstellationen (der Unfreiheit in den engen Räumen, der zwangvollen Nähe der Körper) im Blick zu haben. Anders als bei Mattheuer und Cremer ist dieses Ziel jedoch dem Willen seiner Gestalten entzogen. Dass Aufstieg und Absturz nicht zu trennen sind – für Beckmann das Fatum des großen Künstlers – ist für die (oder manche) Künstler der DDR – einer anderen Moderne – das Resultat einer nicht nachlassenden gesellschaftlichen Anstrengung. Trotz dieser Differenzen war die Dialektik zwischen Istzustand und einem Utopia, das der Stürzende zu erreichen suchte, ein gemeinsames symbolisches Feld dieser Künstler. Den unterschiedlichen Positionen – Beckmanns und der Künstler in der DDR – war die Überzeugung der frühen avantgardistischen Malerei gemeinsam, dass es ein Jenseits der Leinwand gibt, auf das hin die Bilderwelten konzipiert werden.

Diese Überzeugung wird von einem Künstler wie Georg Baselitz bewusst konterkariert.³⁴ Seit 1969 ging er dazu über, seine Bilder umgekehrt zu malen und zu präsentieren (Abb. 9), neunzehn Jahre nach dem „Stürzenden“ von Beckmann und nur wenige Jahre nach Cremers Arbeit an den Fallenden und dem Aufsteigenden, sieben Jahre später, als Mattheuer seinen ersten Stürzenden (1962) zeichnete. Diese bildnerischen Entwürfe erregten in der DDR Aufsehen und wurden kontrovers diskutiert. Es ist wohl sicher davon auszugehen, dass Baselitz, obwohl er 1956 nach Westberlin übersiedelte, sie wahrgenommen hat und dass sie ihn beeindruckten.³⁵ Baselitz war in akademischer Tradition als Fachmaler ausgebildet und hielt an den alten Gattungen und Gattungsgrenzen der Malerei (Porträt, Landschaft, etc.) fest. Selbst innerhalb dieser Genres veränderte er die überkommenen Muster kaum, sondern betonte ihre Konventionalität, wenn auch in einer zunehmend vergröbernden, vulgarisierenden Malweise. Doch indem er die Bilder umdrehte, die Figuren

³⁴ Vgl. Detlev Gretenkort (Ed.): Georg Baselitz: Paintings 1962-2001. Milano 2002. – Carla Schulz-Hoffmann: Die Georg Baselitz Sammlung in der Staatsgalerie moderner Kunst. Stuttgart 1993.

³⁵ Die vorangehenden sogenannten Frakturbilder von Baselitz sind ebenfalls mit Mattheuers Bildern zentrumsloser Figuren zu vergleichen.



Abb. 9: Georg Baselitz: Orangenesser II (1981)

seiner Porträts also auf dem Kopf stehen, ironisiert er die Traditionen dieser Malerei und deckt ihre Selbstverständlichkeiten als konventionelle Vereinbarungen auf. Durch seinen ambivalenten Bezug auf den Akademismus werden dessen Gesetze *ex negativo* bewusst gehalten, mehr als es bei der Gegenstandsferne der abstrakten Malerei möglich wäre, die diese Gesetze schlicht ignoriert. Zugleich dekonstruiert Baselitz das Pathos der Stürzenden, indem er ihr Bezugssystem eliminiert: Wenn nicht nur der Held und Außenseiter der Bilderzählung die Regeln verletzt, der den Glauben an die Stabilität der Welt und Körper verliert, wenn viel-

mehr sämtliche Bildobjekte „fallen“ oder auf dem Kopf stehen, nivelliert sich das Außerordentliche des Sturzes. Dieser wird als künstlerischer Trick und handwerkliche Versiertheit des Malers enttarnt³⁶, der es versteht, auf seiner Leinwand andersherum zu denken und zu operieren, immer noch Kopfstände auszuführen, die aber die Tatsache und Aktualität der Leinwand und der Farbe nicht transzendieren (wollen). Über den kruden Istzustand führen Baselitz' Figuren und Konstellationen trotz ihrer Wendung mit keiner Geste hinaus. Die Semantik einer avantgardistischen Chiffre, der Sturz ins Unbekannte, der Untergang als Preis waghalsiger Neugier, wird zu einer bloßen Regelverletzung, ein Gratisakt im neoliberalen Kunstbetrieb, und ist damit aufgezehrt.

³⁶ Die Versuchung liegt nahe, Baselitz' Methode, seine Bildgegenstände auf dem Kopf zu präsentieren, mit einem Palmström-Gedicht von Morgenstern in Verbindung zu bringen (den Hinweis verdanke ich Feodora Hohenlohe Oehringen):

BILDER

Bilder, die man aufhängt umgekehrt,
mit dem Kopf nach unten, Fuß nach oben,
ändern oft verwunderlich den Wert,
weil ins Reich der Phantasie erhoben.

Palmström, dem schon frühe solches kund,
füllt entsprechend eines Zimmers Wände
und als Maler großer Gegenstände
macht er dort begeistert Fund auf Fund.