

Venus und Mars im Schaffen von Max Beckmann

DIETRICH SCHUBERT

»Einzig ein Weib kann meine einzige
interessante Seite zu schwingen bringen
– Ohne diesen zweiten Menschen bin ich nichts ...«
(Max Beckmann, Tagebuch, 1904)

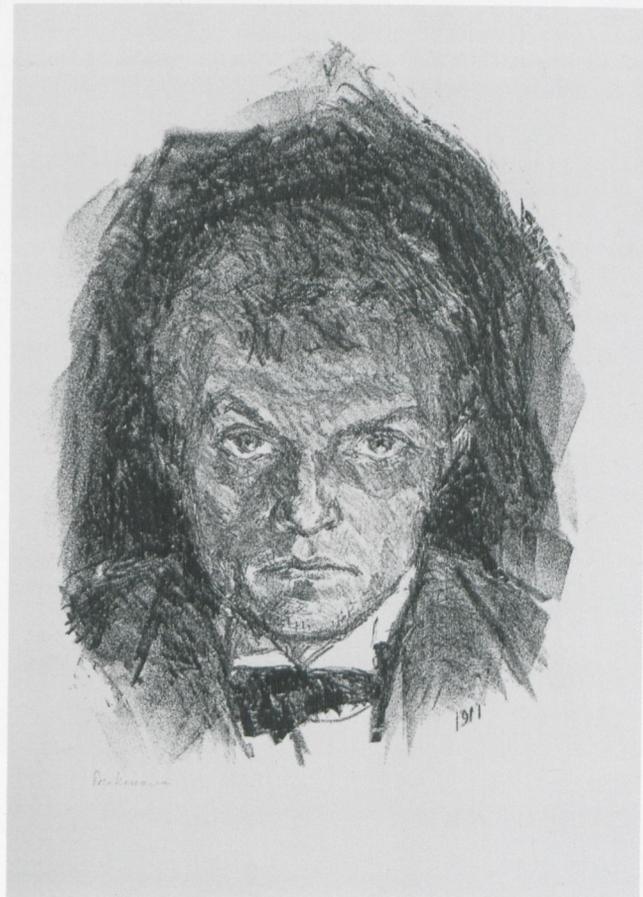
Die Entwaffnung des Kriegsgottes Mars durch die Liebesgöttin Venus, erzählt von Ovid (›Metamorphosen‹), symbolisierte seit Lukrez (›De rerum natura‹) die Hoffnung auf das Ende eines Krieges und den Frieden im Lande. Durch sein langes Schaffen hindurch hat Beckmann der antike Stoff der erotischen Affäre von Venus und Mars, Götter-Symbolfiguren für Frieden und Krieg, beschäftigt. Er bot Gelegenheit zu einer Synthese aus tradierten Ideen, aktuellen Bezügen und der ewigen Mann-Frau-Spannung, die den Maler zeit seines Lebens in Atem hielt und zum Schaffen drängte.

Erste Formulierung

Den jungen Beckmann in Berlin haben vor 1914 (Abb. 1), also vor dem Großen Krieg, den er als Sanitäter, d. h. als freiwilliger Krankenpfleger erst an der Ostfront bei Neidenburg und Lyck, dann an der Westfront bei Lille, Courtray und Ypern erlebte, nicht nur signifikante Stoffe der antiken Mythen und der biblischen Historien interessiert, weil er damit bewegte Akt-Figuren in großen Kompositionen realisieren konnte; er wollte mit diesen Gemälden auch die Moden der etablierten deutschen Maler wie Feuerbach (›Amazonen-Schlacht‹), Marées (›Hesperiden‹), Klinger (›Kreuzigung‹), Liebermann (›Samson und Delilah‹) und Corinth (›Kreuzabnahme‹) ehrgeizig übertrumpfen. Die Kontradiktion zu jenen Malern geht aus einer grundlegenden Notiz in seinem Tagebuch in Berlin 1909 klar hervor: »Mein Herz schlägt mehr nach einer roheren, gewöhnlicheren, vulgärer Kunst, die nicht verträumte Märchenstimmungen lebt zwischen Poesien, sondern dem Furchtbaren, Gemeinen, Großartigen, Gewöhnlichen, Grotesk-Banalen im Leben direkten Eingang gewährt. Eine Kunst, die uns im Realsten des Lebens immer unmittelbar gegenwärtig sein kann.«¹

Hier fassen wir – wie in der Kontradiktion zu Hans von Marées als Gehirnkünstler – die zentrale Bedeutung des *Leben*-Begriffs für den jungen Maler, entfaltet aus Nietzsches Vitalismus-Philosophie und nicht zu einem Hedonismus verkürzt.² Was den Maler trieb und lebenslang zum Kunstschaffen führte, war der »schreckliche Furor der Sinne« und jede Form »von Schönheit und Häßlichkeit des Sichtbaren« (so 1938 in der Londoner Rede). Eine theoretische, zerebrale Malerei aus dem Kopf wie bei den Zeitge-

Abb 1: Max Beckmann, Selbstporträt, 1911, Lithographie, Privatsammlung © VG Bild-Kunst, Bonn 2016



nossen Kandinsky und Baumeister lehnte Beckmann folglich ab und bestimmte seine Position schon 1912 im Widerspruch zu Franz Marc, der von Abstraktion und Konstruktion sprach,³ – wobei im Gegensatz zu Marc die Orientierung an bedeutenden älteren Kunstleistungen (Grünewald, Rembrandt, El Greco, Van Gogh) für Beckmann leitend wurde.

In dieser Zeit vor dem europäischen Krieg, den man wegen der Balkankriege voraussehen konnte, malte er auch das Sujet eines nackten Liebespaares am Lager, in einem dunklen Interieur, ohne Attribute (1908, Privat, Abb. 2), das erst durch den Titel zur Szene von Mars und Venus wurde.⁴ Die weibliche Figur ist vor dem dunkelbraunen Grund – rechts ein Vorhang – hell beleuchtet und vor den Augen des Betrachters dergestalt gelagert, dass der schwere Leib auf dem hellen Tuch in seiner Plastizität gegen die dunklen Partien des Raumes zur Geltung kommt. Die Haltung und der Habitus des kräftigen Leibes erinnert deutlich an Rubens-Figuren. Der braunhäutige Mann tritt aus dem Dunkel an sie heran und ergreift die linke Hand der Schlummernden – wie zum Kusse? Die gebogenen Formen der Frauenarme

Abb. 2: Max Beckmann, *Venus und Mars*, 1908, Ölgemälde, Neu-Ulm, Privatbesitz © VG Bild-Kunst, Bonn 2016



werden durch eine ovale Form hinter ihrem Kopf paraphrasiert – wohl der Spiegel der Lagernden, deren rechte Hand auf einen dunklen Gegenstand am Boden weist. Mit den Schrägen im Bettuch rechts unten schließt sich die Komposition.⁵ Da man keinerlei Attribute der mythologischen Figuren sieht, besonders nicht die Waffen des Kriegsgottes wie Schwert und Schild und auch kein Attribut der Venus, handelt es sich um eine überzeitliche, ja zeitgenössische Kammer-Szene eines Liebespaares, im Licht vor dunklem Grund, ohne dramatische Aspekte des Kampfes der Geschlechter bei Themen wie Samson und Delilah oder Judith und Holofernes,⁶ die bekanntlich auch von Beckmann im Frühwerk umkreist wurden. Die Leibsprache der beiden Figuren, die eine Konfiguration formen, könnte als passiv und aktiv erkannt werden, und zwar im Lagern des Weibes und im Stehen und Bewegen des Mannes. Sucht Mars Venus zu verlassen? Oder versucht er sie aus dem Schlaf zu wecken? Der lagernde weibliche Akt sollte Beckmann nach Modellen oder nach seinen Frauen Minna und Mathilde immer wieder faszinieren, so dass er in Zeichnungen und Gemälden gestaltet wird.

Jene Rollenverteilung des Abwartens und des Handelns gab Beckmann auch 1932 in seinem großen Geschlechterbild der Sammlung Lackner, welches als »Adam und Eva« verstanden wird: die Frau lagert mit Blumen im Vordergrund wie eine Katze, während der Mann wie eine Lotrechte abgewandt hinter ihr steht, der unbekanntem Zukunft zugewandt.⁷ Derart modifizierte Beckmann das traditionell gleichrangige Nebeneinander von Eva und Adam in Furcht vor Strafe – sein Gemälde und die Radierung von 1917 – ja, ihre leiblich-erotische Umarmung im Sündenfall, wie sie 1511 Hans Baldung Grien als »Lapsus Humani Generis« prägte.

Die Bild-Tradition⁸ für das erste biblische Paar ist wesentlich reicher als die für das antike Paar Ares und Aphrodite bzw. Mars und Venus. Doch bereits in einem Wandgemälde in Pompeji kam es zur Verbildlichung des Mythos, den Homer in der »Odyssee« im 7. Gesang behandelte. Das an der nackten bewegten Figur interessierte 16. Jahrhundert gestaltete die verschiedenen Situationen des Paares, das den Ehegatten Vulkan betrog, auch das Bad in einer Wanne, auch den Vollzug des Liebesaktes.⁹

Bei Bartholomäus Spranger (Museum Graz) spielt Amor mit den Waffen des Mars; aber in dem Stich von 1588, den Hendrik Goltzius nach Spranger ausführte, halten die Amoretten die Tücher und Vorhänge, mehr um zu enthüllen als zu verhüllen. Denn am Himmel erscheint Phoebus Apoll auf dem Sonnenwagen. Der Vers kommentiert, dass nichts die

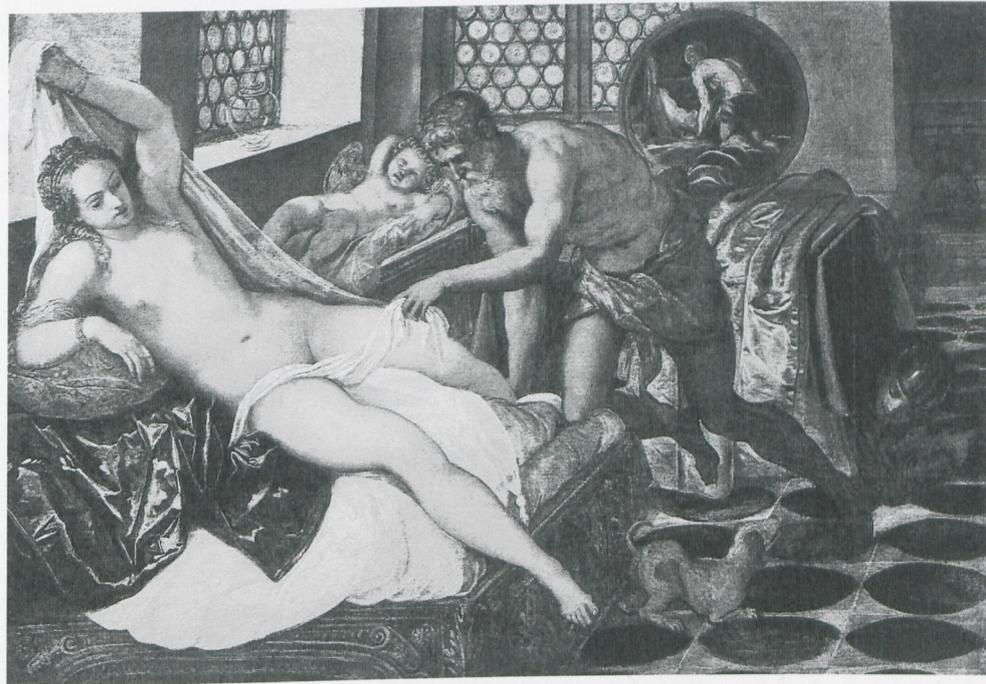


Abb. 3: Jacopo Tintoretto,
Vulkan überrascht Venus und
Mars, um 1554, Alte Pinako-
thek München

Nacht derart zudeckt, als dass es das Licht des Tages nicht doch offenbaren könnte. Dies verweist auf das Sündhafte des Ehebruchs, welches von Goltzius 1585 in einer vielfigurigen Götterszene expliziert wurde: Vulkan hat die beiden im Bett überrascht, während auf Wolken heranrauschen: Neptun, Merkur, Jupiter, Apoll und dahinter Herkules. Die Entdeckung geht auf Apoll zurück, der Vulkan die Sache verriet. Dieser schmiedete ein feines Drahtnetz, um die beiden Ehebrecher einzufangen (rechts vorn seine Rückenfigur). Der Kommentar verweist auf die Sünden und Verbrechen der Menschen, die vor Gott bzw. Zeus nicht verborgen bleiben. Jacopo Tintoretto mit dem Gemälde in München (Abb. 3) löste um 1553 das Vergehen aus diesem antiken Nexus und aus der offensichtlichen Moral und zeigt einen ungewöhnlichen Moment, nämlich als der alte Vulkan die beiden ertappt. Mars versteckt sich unter dem hinteren Bett mit der karminroten Seidendecke, während Vulkan das Tuch bei Venus anhebt, um ihr zwischen die Beine zu schauen. Die höchst wirkungsvolle Komposition der Schräge von links unten nach rechts oben wird durch Raumelemente und das Lager der Venus strukturiert. Zwischen der hell beleuchteten Venus mit ihrem weißen Tuch und dem bärtigen Vulkan, der mit dem rechten Bein auf dem Bett kniet, erkennen wir den schlafenden Amor. Beckmann dürfte das Gemälde gekannt haben, denn seine schlummernde Gestalt von 1908 ähnelt durchaus der hellen lagernden Venus im Werk von Tintoretto.

Durch sein eminentes Interesse für vitalistische Kunstformen dürfte Beckmann auch die Rubens-Komposition ›Die Folgen des Krieges‹ aus dem Jahr 1638 im Palazzo Pitti (Florenz) gekannt haben. In diesem Gemälde bilden Venus und Mars die Hauptfiguren im Zentrum: jene versucht, diesen zurückzuhalten. Rubens hat das Gemälde selbst in erhellender Weise in einem Brief an Justus Sustermans kommentiert: Europa muß in Klagen ausbrechen, weil der Janus-Tempel geöffnet wurde und es somit Venus nicht gelingt, den Kriegsgott an sich zu binden.¹⁰ Auch in der ›Krönung des Tugendhelden‹ von Rubens (zwei Versionen um 1612–16, Dresden und München) wird eine Facette des Themas anschaulich: Der Sieger im Krieg entsagt der Liebe zu Venus, mithin der Wollust, und wird von der Siegesgöttin gekrönt, während Venus rechts mit dem weinenden Amor zuschauen muss. Diese üppige Venusfigur variierte Rubens in der Szene ihrer Toilette (Wien, Liechtenstein Museum).

Im Unterschied zu Meidners sog. apokalyptischen Szenen von Erdbeben, Krieg und brennenden Städten um 1912–1914 schuf Beckmann keine ausgesprochene Vorkriegskunst, die auf Schrecken des Kommenden vorausweisen würde. Aber vor Juli 1914 lag die Drohung eines größeren Krieges, auch für den Künstler, durchaus in der Luft. Denn Beckmanns Schwager Martin Tube rechnete bereits im Januar 1909 in Gesprächen klar mit dem Ausbruch eines Krieges. Der Maler notierte: »Martin meint es giebt Krieg.

Russland England Frankreich gegen Deutschland. Wir wurden einig, daß es für unsere heutige ziemlich demoralisierte Kultur gar nicht schlecht wäre, wenn die Instinkte und Triebe alle wieder mal an ein Interesse gefesselt würden.«¹¹

Beckmann verfolgte bereits Jahre vor 1914 die Gründung einer neuen Secessio; schon am 30.1.1909 notiert er im Tagebuch, daß er Wilhelm Schocken als Stütze »für meine neue Secessio« finden kann.¹² In der 1. Ausstellung der mit Heckel, Schocken, Lehmbruck, Gerstel und Barlach neu gegründeten »Freien Secessio« in Berlin im April 1914 zeigte Beckmann keine dramatischen Bilder, vielmehr jüngste Gemälde wie eine große »Straßenszene« im Querformat (die er später zerschnitt), Lehmbruck u. a. die Große Sinnende. Emil Nolde wurde wegen mangelnder Qualität nicht aufgenommen; von Ludwig Meidner sah man sein Revolutions-Gemälde und von Wilhelm Gerstel den »Toten Christus«.¹³ Beckmann hielt die Rede zur Eröffnung: »Wir haben jedem Talent freies Wort gestattet, vorausgesetzt, daß dieses Talent von einem ehrlichen Willen und von einem gewissen Ernst künstlerischer Überzeugung getragen war. Nur gegen rückenmarklosen Akademismus, geistlose Imitation und geschäftstüchtige Sensationskunst sind wir mit aller Schärfe vorgegangen. Wir hoffen, daß es uns durch eiserne Selbstzucht gelingen wird, die Kunst aus

der Atmosphäre sentimentaler Anarchie, in der sie sich befindet, wieder zu einem klareren und sachlicheren Zustand zurückzuführen. Der Kunst zu dienen und nicht Partei und Geschäft war unser Wahlspruch [...].«¹⁴

Zweite Ausformung

Als im August 1914 der große europäische Krieg, den Friedrich Engels und August Bebel vorausgesagt hatten, von Österreich gegen Serbien begann, gab Beckmann Zeichnungen zur Ersten Kriegswoche in Berlin an die Zeitschrift »Kunst und Künstler«, die Karl Scheffler redigierte.¹⁵ Der Redakteur druckte in Kriegs-Begeisterung den Befehl von Kaiser Wilhelm II. zur Mobilmachung ab. Eine dieser Zeichnungen zeigt den Berliner Schloßplatz, wo während der Kaiser-Rede die erregten Menschen zu dunklen Massen verschmelzen. Eine andere skizziert einen nach links gewendeten, grinsenden Kriegsgott Mars, mit Federbusch am Helm, mit auffallend breiten Schultern, von oben gesehen, sich die Sandalen bindend, während links im Mittelgrund eine trauernde Frau ihre Tränen nicht unterdrückt und das Gesicht mit den Händen verhüllt (Abb. 4). Dass diese Frauengestalt eine verhüllte Venus wäre, die nun von Mars verlassen wird, da er in den Krieg ziehen muß, kann man wohl nicht sagen. Mit dieser Zeichnung hat Beckmann die bittere Ambivalenz des Kriegsausbruchs in Berlin und seiner eigenen Sicht ausgespannt: einerseits die Lust und den Zwang der Männer, in diesen Krieg zu gehen mit der forcierten Wut und den oktroyierten Feindbildern, besonders contra Serbien und England; andererseits der Gedanke an die Folgen des Kriegsterbens, das in der trauernden Frau anschaulich ist, zu der Mars über die Schulter geradezu martialisch grinst. Sein Schwert liegt rechts vorn schräg, den Helm trägt er bereits. Das Antlitz gemahnt durch die dunklen Höhlen von Nase und Augen an einen Totenschädel, wie Alexandra Weise beobachtete.¹⁶ Als Beckmann im Juni 1915 bei Werwik (nahe Ypern, B. schrieb meist Verwik) diente und Schreckliches erlebte, sandte er seiner Frau den Satz: »ich wollte, ich säße auf dem Mars, läse den Titan und schlief.«¹⁷ Dies war Beckmanns Lieblingsbuch von Jean Paul, seinem lebenslang bevorzugten Autor, von dem er die Vorstellung des »Welttheaters« übernahm.¹⁸ Wie wir seinem Brief vom 28. März entnehmen, las Beckmann im Neuen Testament und in Nietzsches Schrift »Also sprach Zarathustra«, und ihn beeindruckte der Kontrast zwischen der friedlichen Landschaft bei Comines und dem »wilden Wahnsinn dieses Riesenmordens« (28. März. 1915).

Abb. 4: Max Beckmann, *Aufbrechender Mars*, Zeichnung, 1914, verschollen © VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Das Kriegserlebnis bedeutete einen epochalen Bruch – für Europa und für jeden Einzelnen wie Beckmann. In Zürich hielt Hugo Ball im April 1917 in der DADA-Galerie den Vortrag »Die Kunst unserer Tage«, wobei er drei Dinge angab, die epochale Wirkung hatten: die Entgötterung der Welt (also Nietzsches Feststellung »Gott ist tot«), die Auflösung des Atoms in der Wissenschaft und die Massenschichtung der Bevölkerung. Letzteres wäre zu korrigieren in: das Massensterben in einem Krieg mit modernster Technik.¹⁹

Man kann hier, im Sinne der Methode einer Zusammensicht kontrastierender Phänomene, auf ein meisterhaftes Selbstbildnis als »Kriegsgott MARS« von Otto Dix schauen, ein portrait historié, das Dix während der langen Ausbildung als MG-Schütze in Dresden und Bautzen 1915 malte (Abb. 5), also noch ohne Fronterfahrungen, welche er dann ab September 1915 bis Herbst 1918 in allen Schrecken durchmachte. Er hatte sich nicht freiwillig gemeldet, wie man früher dachte, auch im Herbst 1915 nicht zum Fronteinsatz.²⁰ Dix zeichnete leidenschaftlich auch Weiber in roter Tusche vor 1914 und im Krieg Sujets wie »Fruchtschale« und »Liebe auf Gräbern« 1917. Das Sujet Mars-Venus begegnet nicht bei Dix, obgleich ihn der zentrale Lebenstrieb Sexualität besonders antrieb. Seinen Kopf als Kriegsgott Mars malte er 1915 in leuchtenden Grundfarben als futuristische Zentrifuge, aus welcher das Chaos und die Zerstörung geschleudert werden.

Beckmann gestaltete Ende der 20er Jahre, wie bereits früher, das Adam-Eva-Thema und die Entfremdung des Menschenpaares Mann und Frau bzw. Adam und Eva auffallend neuartig, wohl unter der Lektüre von »Geschlecht und Charakter« des Wiener Psychologen Otto Weininger, und zwar im Hochformat von 1932.²¹ Er griff jedoch das klassische Mythologie-Thema von Venus und Mars vorerst nicht wieder auf, obgleich ihn das Feld des Antagonismus der Geschlechter, der Geschlechter-Spannungen, wohl am meisten beschäftigte: ihre utopische Symmetrie (bzw. ihre Komplementarität) und Asymmetrie, die mythische Teilung des »Anthropos« in die zwei Teile Mann und Frau, die seither wieder ihre Einheit suchen. Noch am 28. Oktober 1945 setzt Beckmann in sein Tagebuch die Reflexion: »Das Ganze ist eine ungeheure Selbstspiegelung, aufgemacht, um sich – den Atman – das Selbst immer wieder neu zu genießen. – Und es muß zugegeben werden, daß der Trick sich in männlich und weiblich zu teilen, ein wirklich fabelhaftes und fast nicht zu erlöschendes Reizmittel ist, um immer wieder an die Candare geschleift zu werden.«²² Folglich kann man sagen, dass die Mann-Frau-Polarität das Ge-



Abb. 5: Otto Dix, Selbstbildnis als Mars, 1915, Ölgemälde, Museum Freital © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

neralthema in Beckmanns Schaffen war. Er strebte nach der (gescheiterten) Ehe mit Minna Tube eine neuartige, tiefe Symbiose mit einer jungen, kultivierten Frau an, wie er (nach der Niederlage bei Naila) im Laufe des Jahres 1925 Mathilde Kaulbach offen und nachdrücklich versicherte, – die ihn dann auch im September heiratete und sich ihm unterordnete.²³

Nach rechts und links ausgebreitet – wie eine Spielkarte – zeichnet Beckmann 1928 auf einem großen Blatt von 187 cm Breite (Abb. 6) im Raum und zugleich in der Fläche das überpersönliche Menschenpaar, betitelt »Die Nacht« und zugeordnet den Existenz-Polen Hell und Dunkel, Licht und Schatten.²⁴ Schon 1913 hatte Egon Schiele, den die Geschlechterfrage ähnlich tief bewegte wie Beckmann, die Akte von Mann und Frau ineinander geschoben zu einer Konfiguration, freilich ohne eine tiefere Symbolik einzuschreiben, aber um die Leibsprache zu dramatisieren.²⁵ Das verschränkte, schlafende Menschenpaar Beckmanns von 1928 zeigt keinerlei Attribute, es lagert auf einer Chaiselongue, wobei rechts hinter dem Vorhang des Welttheaters die Schwärze der Nacht eindringt. Die Figuren verkörpern

als Symplegma selbst Hell und Dunkel, und die Gesten wird Beckmann Jahre später für die Komposition ›Messingstadt‹ variieren, besonders dass der Mann nach unten gerichtet ist bzw. sein Gesicht bedeckt ist. Diese Vision des Menschen in zwei Teilen, weiblich – männlich, entspricht im Gehalt ganz Beckmanns Gedankenwelt. Und sie entspricht nach der Seite der Gestaltungsprinzipien seinem Kunstwollen, bereits 1918 überzeugend verfasst und 1920 in Kasimir Edschmids Texte-Sammlung ›Schöpferische Konfession‹ aufgenommen:

»Meine Form ist die Malerei [...] Das Wichtigste ist mir die Rundheit, eingefangen in Höhe und Breite. Die Rundheit in der Fläche, die Tiefe im Gefühl der Fläche, die Architektur des Bildes. [...] Ich glaube, daß ich gerade die Malerei so liebe, weil sie einen zwingt, sachlich zu sein [...] Je stärker und intensiver mein Wille wird, die unsagbaren Dinge des Lebens festzuhalten, je schwerer und tiefer die Erschütterung über unser Dasein in mir brennt, um so verschlossener wird mein Mund, um so kälter mein Wille, dieses schaurig zuckende Monstrum von Vitalität zu packen und glasklarer scharfe Linien und Flächen einzusperrern, niederzudrücken, zu erwürgen.«²⁶ Mit dem Satz »Ich denke immer nur an die Sache«, womit er aber Sujet und Gestalt meinte,²⁷ nahm Beckmann 1918 als Kunstwollen das vorweg, was mit der Ausstellung sog. ›Neue Sachlichkeit‹ in Mannheim durch Gustav Hartlaub 1925 Programm und teils bis heute modisch ausgewalzt wurde. In einem wenig beachteten Brief vom 12.3.1926 an Wilhelm Hausenstein betonte Beckmann: »Die Gegenständlichkeit in einer neuen Kunstform wieder zur Debatte zu stellen, ist mein Anstoß gewesen [...] Diesen Anstoß nun in einen neuen lebendigen Strom zu verwandeln, ist meine Lebensarbeit. Inzwischen ist dieses Prinzip vielfach aufgegriffen, leider des öfteren mißverstanden und banalisiert.«²⁸

Im Triptychon ›Akrobaten‹ (Saint Louis Art Museum), gemalt 1939 im Exil in Amsterdam,²⁹ sehen wir auf dem lin-

ken Flügel in der Höhe eines Zirkuszeltens ein Liebespaar auf einem Seil ihre Vereinigung ausbalancierend. Und auf dem rechten Flügel erscheint vor dem Eingang zum Zirkus Medrano ein Mars, zähnefletschend mit Helm und Lanze in einem Sprech-Gestus, rot gewandet und in die Bühne schreitend, an den großen Händen Blut (Abb. 7). Im Mittelteil spielt sich eine stumme Szene zwischen einem Schlangenbändiger mit Glaskugel und einer kühlen Blondin ab, deren Sinn rätselhaft ist. Bleibt dieser Mars allein? Als drohender Kriegsbringer? Als gefährlicher Akteur im Welttheater? Oder sollte Beckmann in dem blonden, lockend schauenden Girl in Zirkus-Uniform unter dem weißen Bogen (Spiegel?) mit dem Eskimo-Dessert³⁰ eine verkleidete Venus imaginiert haben?

Dritte Fassung

Im Jahre 1939, als Hitler-Deutschland tatsächlich den nächsten Krieg als Revanche für den verlorenen von 1914–1918 mit dem Überfall auf Polen und Frankreich begann, gestaltet Beckmann im Amsterdamer Exil das neue Gemälde ›Mars und Venus‹ – dicht gedrängte Figuren und nahsichtig in einem Format von 73 x 54 cm (Abb. 8).³¹ Vor dem Betrachter ist der helle Leib eines Weibes – nicht unähnlich der lagernden Eva von 1932 – in der Fläche ausgebreitet, während von hinten sich ein behelmter Kopf braunen Teints über ihre Schulter in Richtung Mund zum Kusse schiebt. Dieser Mars hat seine Rechte auf das Knie der Frau gelegt und nimmt derart Besitz von ihr, während sie in Erwartung des Kusses die Augen schließt, der Spiegel sinkt aus ihrer linken Hand. Die Komposition ist meisterhaft in das Format eingebaut, das helle Licht betont die Rundungen des weiblichen Körpers. In äußerst feiner Pinselarbeit differenziert der Maler die Schatten auf dem Oberschenkel und die Korallen-Kette am Hals der Frau. Venus, die mit Vulkan verheiratet, die Ehe mit Mars brach, ist sich in die-

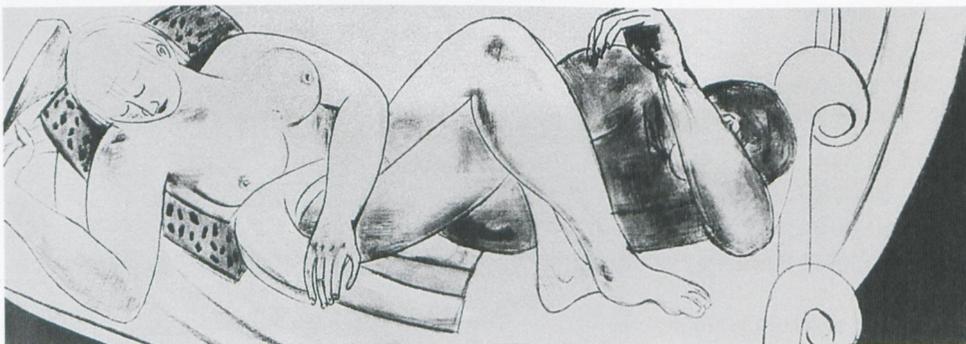


Abb. 6: Max Beckmann, *Die Nacht*, 1928, Zeichnung, Sprengel-Museum Hannover © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

ser Szene ihrer Wirkung auf den dunkelhäutigen Mann sicher. Es ist charakteristisch für Beckmanns Kunstwollen, wie er die mythischen Gestalten mit gegenwärtiger Aktualität amalgamiert und womöglich sich im Mars meint und seine Frau Quappi in der Venusfigur. Neben der Leinwand ›*Odysseus und Kalypso*‹ von 1941 (Kunsthalle Hamburg) gehört dieses Geschlechterbild zu den wichtigsten Werken des Themenfeldes. Eine Steigerung erfuhr dasselbe in den Kriegsjahren, als bereits die feindlichen Flugzeuge über Holland nach Deutschland flogen, und zwar mit einem enigmatischen Gemälde namens ›*Messingstadt*‹ von 1944, an welchem Beckmann leidenschaftlich bis zur Erschöpfung malte (Abb. 9).³² Die hellhäutige Venus hat Mars besänftigt, d. h. er lagert nun erschöpft von der körperlichen Vereinigung auf dem Bauch, den Kopf im Rechteck seiner angewinkelten Arme, überfangen von seinem großen Schwert, während Venus mit offenen Augen aber geschlossenen Schenkeln hinter ihm in die undefinierte Höhe schaut, einen Blütenzweig über ihrem Bauch haltend. Den Hintergrund bildet eine messing-farbene Phantasie-Kulisse aus dem Buch ›*1001 Nacht*‹, das den äußeren Anstoß für den Bildtitel gab. In der Messingstadt des Märchens gibt es jedoch kein Liebespaar; die Krieger fallen einer Fata Morgana von schönen Jungfrauen zum Opfer.

Beckmann malte – voller Melancholie – seine Vision eines überzeitlichen Liebespaares, in dem er alle Paare und auch sich und Naila von 1923 empfunden haben kann. Die starrenden Waffen, die wie ein Gitter den Betrachter auf Distanz halten, ja ihn schrecken, sind die Waffen des Kriegsgottes, der eingeschlafen scheint oder im Halbschlaf am Tor zur Unterwelt lauscht. Das Gemälde, in welchem Beckmann das mythische Paar derart blendend gestaltete, verweist auf eine Sehnsucht nach Frieden im Kopf des Malers: Venus hat Mars durch ihre körperliche Liebe sexuell ermattet – eine Vision des Friedens mitten im 2. Weltkrieg. Über diesen Krieg gibt es im Œuvre Beckmanns kein solch synthetisches Werk wie 1918 mit der zweiten ›*Auferstehung*‹ und ›*Erscheinung der Toten*‹ (Stuttgart). Was ihn in Amsterdam beschäftigte, waren die Existenzfragen des Menschen in zwei Geschlechts-Polen (diese verdammte »vegetative Körperlichkeit« notierte er am 4. Juli 1946), die Bildung des ICH bzw. Selbst im Individuum und die unbekannt Dimensionen hinter der ›Mauer‹, hinter dem ›Vorhang‹, das Unsichtbare nach dem Tode: »immer mit dummem Gesicht vor dem grauen Vorhang zu sitzen, hinter dem die Geister rumoren oder auch das Nichts [...]. Glaubst Du an einen Sinn des Rummels, wirst Du selig werden [...] glaubst Du dem Zufall, so ist es Dein Pech«,



Abb. 7: Max Beckmann, Triptychon ›*Akrobaten*‹, rechter Flügel, 1939, Ölgemälde, Saint Louis Art Museum © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

schreibt der Maler im Juli 1944 in sein Tagebuch. Zu der Zeit las er verstärkt Arthur Schopenhauer mit der Frage nach Erlösung vom Willen zum Leben.³³

Am 19. Oktober 1943 notierte er über einen Traum: »Sah meine Bilder in ferne Götter aufstrahlen in dunkler Nacht – war ich das noch? – nein –, fern von mir, meines armen Ich's, kreisten sie als selbständige Wesen, die höhnisch auf mich herabsahen, ›das sind wir‹ und ›tu n' existe plus‹ – o ho – Kampf der selbstgebornen Götter gegen ihren Erfinder? Nun, auch das muß ich tragen [...] bis jenseits der großen Wand, dann werde ich vielleicht ich selber sein und tanzen den Tanz der Götter – außerhalb meines Willens und außerhalb meiner Vorstellung – und doch ich selber«. Zur Zeit der Arbeit an der Doppelfigur in ›Messingstadt‹ vermerkte er dann am 19.3.1944: »Noch halte ich den Kopf hoch, wie ein Ertrinkender – einmal müssen doch die schwarzen Wellen des Nichts über mir zusammen schlagen. – Nun ich bin darauf gefasst, wieder ein Nichts zu wer-

den – trotzdem ich mir so große Mühe gegeben habe, ein Ich zu werden.«³⁴

Während das Paar im Gemälde ›Messingstadt‹ quasi maskiert ist durch diesen Ort aus ›1001 Nacht‹, skizzierte Beckmann in Amsterdam im November 1945, also nach Ende des 2. Weltkriegs, auf 36 cm Höhe, eine aquarellierte Federzeichnung,³⁵ die mit ihrem Pendant im Tagebuch am 5.11.1945 aufgeführt ist: »Schöne Zeichnungen gemacht, Venus–Mars und Telephon.« Jetzt ist seine Darstellung vordergründiger (Abb. 10). In einem durch Picassos Vereinfachungen beeinflussten Stil aus dünnen Linien und dunklen Massen kniet im Zentrum ein langbeiniger Mars und richtet seinen Bogen mit dem Pfeil auf die dunkle, hohe Masse am rechten Bildrand, in der 'Geister' eingeschlossen sind. Venus in einem französischen Kostüm, mit offener

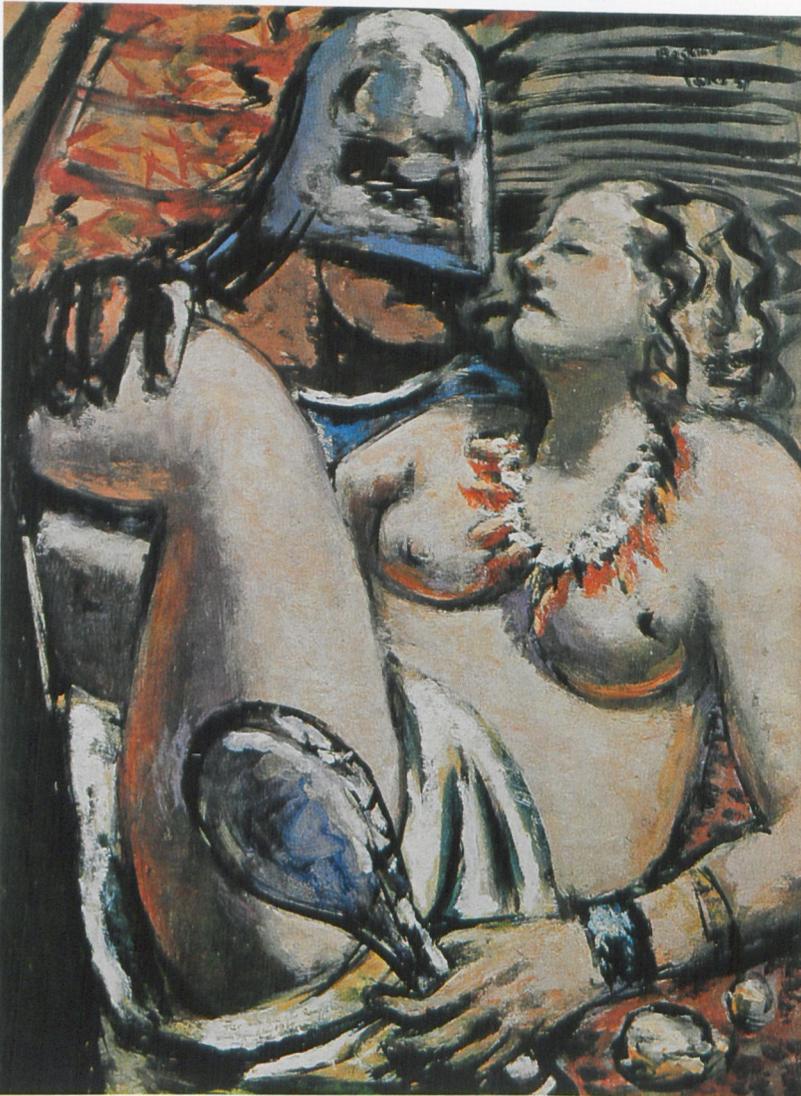


Abb. 8: Max Beckmann, Mars und Venus, 1939, Ölgemälde, Leipzig, Museum der Bildenden Künste © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

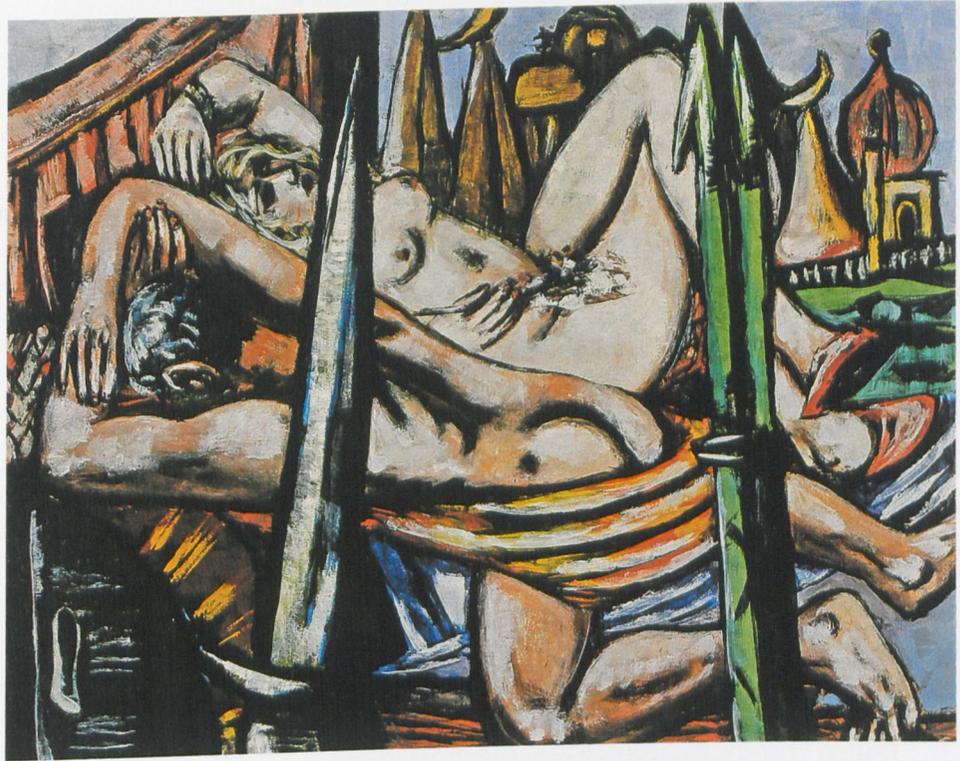


Abb. 9: Max Beckmann,
Messingstadt, 1945,
Ölgemälde, Saarbrücken,
Saarland-Museum © VG
Bild-Kunst, Bonn 2016

Brust, steht dahinter und weist befehlend nach links, um Mars Einhalt zu gebieten. Ein schwarzer Turm ragt hinter dem Knienden auf. Im Vordergrund lagern drei dicke runde Bomben, von denen die linke offenbar an der Lunte angezündet ist. Die US-Amerikaner töteten in den ersten Augusttagen Tausende wehrlose Zivilisten in Japan mit ihren Atombomben. Auch Beckmann dürfte das entsetzt haben; – was sagt sein Tagebuch dazu?

Derartige Arbeiten in Beckmanns spätem Œuvre, auch zuvor Aquarelle um 1933 wie ›Odysseus‹ und ›Schlangenkönig‹, erreichen nicht die Kraft der Leibsprache und der Plastizität im Raum wie frühere Werke; es gelingt ihm nicht, die Flachheit der Form zu überwinden. Beckmann gerät hier in eine zerebrale Arbeitsweise, in eine Gehirnmalerei – die er früher abgelehnt hatte.³⁶

In sein Tagebuch notierte der Maler im September 1945: »Tiefe Depression und wildes Selbstgefühl«, um Wochen später festzustellen: »Die Schamlosigkeit der beiden letzten

großen Kriege – ein Mißbrauch der Gewalt des Atman's?«³⁷ Damit hatte Beckmann wieder einmal die reale Politik und die von Politikern begonnenen Kriege – statt ihre Ursachen zu benennen – ins Mystische der Religionslehren und seines eigenen Irrationalismus transzendiert. Die Gründe dafür liegen in der Zweiwelten-Theorie Beckmanns, das heißt dass es eine sichtbare Welt gibt und eine unbekannte, unsichtbare hinter der ›Wand‹, hinter dem ›Vorhang‹ (Tagebuch 31. Juli 1944, das monströse Untier Nicht-Wissen, 28.6.1950).³⁸ Trotz dieser existentiellen Unsicherheit und Angst hielt Beckmann als Maler »mit einer furchtbaren vitalen Sinnlichkeit« an der sichtbaren Sinnlichkeit unserer Welt fest: »Nach meiner Ansicht sind alle wesentlichen Dinge der Kunst [...] immer aus dem tiefsten Gefühl für das Mysterium des Seins entstanden. Ein *Selbst* zu werden, ist immer der Drang aller noch wesenlosen Seelen. Dieses *Selbst* suche ich im Leben – und in meiner Malerei. Kunst dient der Erkenntnis, nicht der Unterhaltung.«³⁹

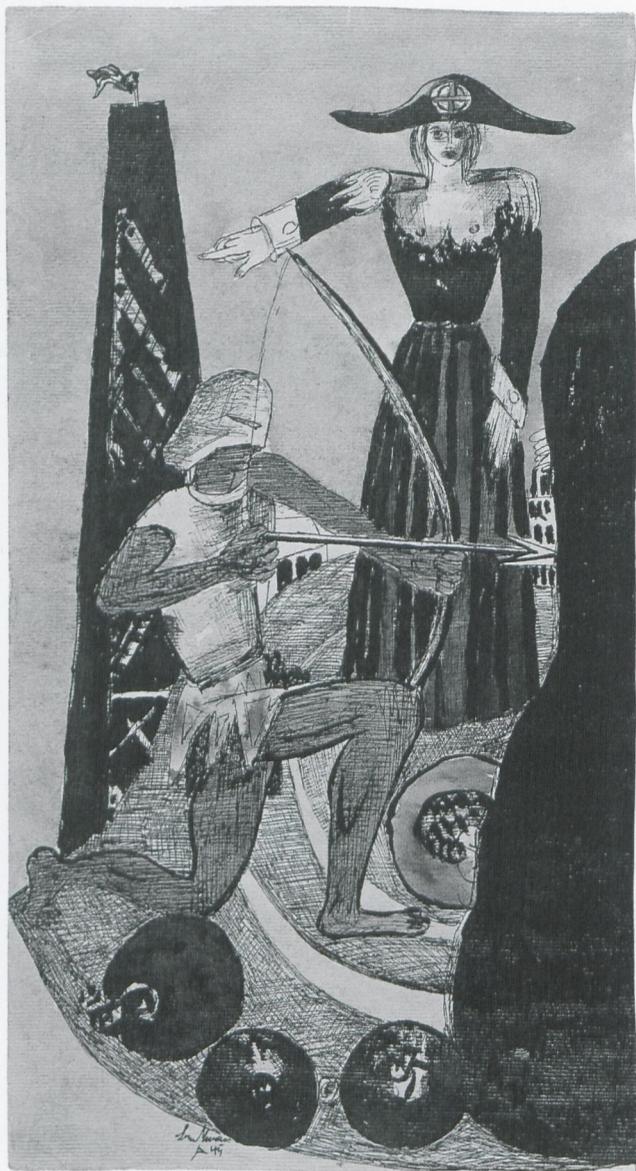


Abb. 10: Max Beckmann, *Venus und Mars*, November 1945, Feder/Aquarell, Privatbesitz © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

- 1 Beckmann, Tagebuch 1908/09, in: Hans Kinkel (Hrsg.), *M. B. Leben in Berlin*, München 1966, S. 21. Bei Stefanie Heckmann und Thomas Köhler (Hrsg.), *Beckmann und Berlin*, Berlin 2015 sind das wichtige Thema des Kriegsausbruchs in Berlin und Beckmanns Erlebnisse 1914–1915 ausgeblendet worden, obwohl gerade das Erlebnis des blutigen Tötens im technisierten Krieg (das Granaten-Feuer bei Ypern) eine tiefe Zäsur in Beckmanns Fühlen und Schaffen brachte, eine Wende von Nietzsches Vitalismus zum schopenhauerschen Pessimismus und damit eine enorme Stil-Wende, vgl. schon Ernst-G. Güse, *Das Frühwerk Max Beckmanns*, Frankfurt am Main 1977.
- 2 Zu Nietzsches Vitalismus und Bejahung des Willens zum Leben (statt Schopenhauers Verneinung des Willens zum Leben) be-

sonders die Abhandlung von Georg Simmel, Schopenhauer und Nietzsche, Leipzig 1907; Gunter Martens, *Vitalismus und Expressionismus*, Stuttgart 1971.

- 3 Zur Kontroverse von Franz Marc und Beckmann um »Innerer Klang« und »Sachlichkeit« 1912 in »PAN«, vgl. Dietrich Schubert, *Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912. »Sachlichkeit« versus »Innerer Klang«*, in: Bernd Hüppauf (Hrsg.), *Expressionismus und Kulturkrise*, Heidelberg 1983, S. 207–244.
- 4 Güse 1977 (wie Anm. 1), Nr. 33 und S. 43–45: Die Polarität der Geschlechter. Die seinerzeit wichtige Ausstellung realisierte Ulrich Weisner (Hrsg.), *Beckmann – Die frühen Bilder*, Bielefeld 1982, Nr. 34 »Mars und Venus«.
- 5 Der Spiegel gehört traditionell zu den Attributen der Venus, teils fungiert er auch beim Zusammensein mit Mars; vgl. dazu Andreas Prater, *Im Spiegel der Venus – Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen*, München 2002.
- 6 Vgl. Barbara Eschenburg (Hrsg.), *Der Kampf der Geschlechter*, München 1995.
- 7 Zu dem ganzen Komplex vgl. Werner Hofmann, Sigrun Paas und Friedrich Gross (Hrsg.), *Eva und die Zukunft*, Hamburg 1986; Thomas Noll, »Adam und Eva« im Werk von Max Beckmann, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 43. Bd., 2001, S. 271 f.; ders., Beckmann und die Geheimlehre der Helena P. Blavatsky, in: *Max Beckmann Beiträge 2004–2005*, Beckmann-Archiv, Heft 8, 2006, S. 45–74, wo Noll die theosophischen und gnostischen Lehren auf das ganze Werk Beckmanns (seit Frühjahr 1934) ausgedehnt wissen möchte.
- 8 Der methodische Begriff »Bildtradition« hat sich bereits lange eingebürgert; Willibald Sauerländer benutzte ihn in seinen Freiburger Jahren exzessiv. Er suggeriert jedoch, dass bereits eine Bildgestalt vorliegt, was nicht zutrifft, wenn das Thema nur literarisch vorgegeben war. Angemessen wäre deshalb auch der Ausdruck *Sujet-Tradition*.
- 9 Ekkehard Mai (Hrsg.), *Faszination VENUS*, Köln u. a. 2000, G 11 und G 12.
- 10 Martin Warnke, *Peter Paul Rubens*, Köln 1977, S. 123–130 und 204 f. – Hier kann nicht noch Nicolas Poussins züchtige Darstellung der beiden Götter (um 1630) behandelt werden; auch wäre an François Boucher 1754 zu denken (Wallace Collection), in dessen Bild wieder Vulkan die beiden im Lager überrascht und Venus sogar verzückt erscheint.
- 11 Hans Kinkel kommentierte diese TB-Stelle überzeugend und betonte mit Kurt Badts Text (*Die Formen des Neuen*, in: *Der Monat*, Nr. 191, August 1914, Berlin 1964, S. 72–78), dass es zu einer großen Erschütterung kam – »am meisten bei Beckmann [...] Ihn hat der Krieg als Künstler geprägt.« (Dietrich Schubert, *Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–1918*, Heidelberg 2013, S. 30).
- 12 Beckmann, *Leben in Berlin Tagebuch 1908–1909*, hrsg. von Hans Kinkel (1966), 2. Aufl. Piper München 1983, S. 36.
- 13 *Katalog der 1. Ausstellung der Freien Secession*, Berlin 1914; vgl. meine Anmerkungen zur 1. Ausstellung, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 52, 2010, publ. 2012, S. 127–140.
- 14 Vgl. Christoph Engels, *Auf der Suche nach einer »Deutschen Kunst« – Max Beckmann in der wilhelminischen Kunstkritik*, Diss. Bonn 1996, publ. 1997, S. 263; Lovis Corinth war ausge-

- schieden, Liebermann wurde Ehrenpräsident. Man nahm von den Brücke-Leuten wie Kirchner und Heckel jeweils Werke an, wies jedoch den unstrukturiert malenden Nolde wegen mangelnder Qualität zurück.
- 15 Die erste Kriegswoche in Berlin – mit sieben Zeichnungen von Max Beckmann (7 Blatt), in: *Kunst u. Künstler XIII*, 1914/15, S. 53–60; dazu Stephan von Wiese, *Max Beckmann – Das zeichnerische Werk*, Düsseldorf 1978, Nr. 169, S. 46 f. und S. 72–73; Schubert 2013 (wie Anm. 11), S. 62–63. – Karl Scheffler hatte 1913 Beckmanns Malerei in einem Text in ›Kunst und Künstler‹ mit Einfühlung gewürdigt.
- 16 Alexandra Weise, »Grand spectacle de la vie« – Beckmann und der Erste Weltkrieg (= Mag. Arbeit), Heidelberg 2006, S. 28; Schubert 2013 (wie Anm. 11), S. 280–298.
- 17 Max Beckmann, Briefe im Kriege 1914/15, gesammelt von Minna Tube (1916), Ausgabe München 1984, S. 71. – Neue Edition der Briefe Klaus Gallwitz (Hrsg.), Max Beckmann. Briefe, Band I, 1899–1925, München 1993, S. 140. – Es fällt auf, dass Beckmann die politischen Ursachen dieses Krieges nicht reflektierte oder hinterfragte. Noch herrschte sein Vitalismus vor, wenn er am 24. Mai 1915 schreibt, er gehe den Erscheinungsformen des Lebens wie Wollust, Liebe, Haß und Angst bis zu ihren Grenzen nach – »so versuche ich es jetzt mit dem Kriege. Alles ist Leben ...«.
- 18 Vgl. Komischer Anhang zum Titan, 6. Fahrt: Das Welttheater. – Im Dezember 1914 skizzierte Beckmann einen Krüppel im Rollstuhl und titelte »Theatre du monde – Grand spectacle de la Vie« (Staatsgalerie Stuttgart), siehe: *Der Zeichner und Grafiker Max Beckmann*, Kunstverein Hamburg 1979, Nr. 22; Dietrich Schubert, *Beckmann – Auferstehung und Erscheinung der Toten*, Worms 1985, S. 55; Olaf Peters, *Vom schwarzen Seiltänzer*, Berlin 2005, S. 47 f., die Meinung von Peters, Beckmann sei begeistert in den Kampf gezogen, trifft nicht zu, denn er verweigerte sich mit Bewußtsein dem Kämpfen gegen Frankreich und Rußland und wurde Sanitätshelfer. Dazu detailliert Andreas Stolzenburg: »Meine Kunst kriegt hier zu fressen« – Beckmann im Ersten Weltkrieg, in: Herwig Gurratzsch und Karl-H. Mehnert (Hrsg.), *Max Beckmann – Zeichnungen aus dem Nachlaß Mathilde Q. Beckmann*, Leipzig 1998, S. 16–39; vgl. auch Corinna Höper, ›Kriegszeit‹, Stuttgart 2011, S. 98.
- 19 Hugo Ball, *Die Kunst unserer Tage* (Vortrag 17. 4. 1917 Zürich), in: Paul Pörtner (Hrsg.), *Literaturrevolution 1910–1925*, Band 1, Darmstadt 1960, S. 136–140.
- 20 Dietrich Schubert, *Otto Dix*, Reinbek 1980, 7. Aufl. 2008, S. 25; Javier Arnaldo (Hrsg.), *1914 – la Vanguardia y la Gran Guerra*, Madrid 2008; Schubert 2013 (wie Anm. 11), S. 246–267. Die Annahme freiwilliger Meldung zum Kriegsdienst war lange eine Mär, denn Dix wurde im August 1914 in Dresden eingezogen. Auch zum Fronteinsatz im September 1915 als MG-Schütze in der Champagne wurde er kommandiert, weil die Generäle die MG-Züge als besonders effektiv erkannt hatten.
- 21 Das Gemälde kaufte Stephan Lackner im Juni 1933 aus der unterdrückten Beckmann-Schau des Museums in Erfurt, vgl. Lackner, *Ich erinnere mich gut...*, Mainz 1967, S. 5. – Zu Beckmann und Otto Weinigers Buch (das der Maler 1932 las) vgl. Peters 2005 (wie Anm. 18), S. 152, der Friedrich Schlegel ›Idee‹ von 1798 hinzuzog.
- 22 Beckmann, *Tagebuch*. 28.10.1945 (vgl. auch 4. Juli 1946). Die Vorstellung aus Platos Symposion ging auch in die gnostischen Lehren ein: ›Erlösung‹ durch Aufhebung der Trennung in Geschlechter und Rückkehr zur ursprünglichen Einheit des Gottes ›Mensch/Anthropos‹; dazu Friedhelm Fischer, *Beckmann – Symbol und Weltbild*, München 1972, Kap. VI; Christoph Türcke, *Sexus und Geist*, Frankfurt am Main 1991; Karl Arndt, *Max Beckmann. Selbstbildnis mit Plastik. Stichworte zur Interpretation*, in: *Ars auro prior*. Festschrift Jan Bialostocki, Warschau 1981, S. 719–728; Knut Soiné, *Das Mann-Frau-Verhältnis und das Fischsymbol*, in: *Kritische Berichte*, Heft 4, 1984, S. 42–67; Noll 2001 (wie Anm. 7), S. 261–302; Peters 2005 (wie Anm. 18), S. 148 ff. und Hansdieter Erbsmehl, *Vom Mythos zur Geheimwissenschaft – Max Beckmanns erotische Aquarelle von 1933*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 75, 2012, Heft 4, S. 515–546.
- 23 Was in der Beckmann-Literatur nicht klar genug gesehen wird, scheint mir, dass der Maler die schmerzliche Niederlage, die ihm Hildegard Melms, gen. Naila 1923 zufügte (am 10.4.1923 im Lokal ›Tamerlan‹), durch übersteigerte Liebesbriefe an Mathilde Kaulbach kompensierte, um diese – nach der Absage von Naila – sicher zu besitzen und ihre Unterordnung zu erlangen; siehe Beckmanns Formeln an Quappi bei Noll 2001, S. 278. Zu Naila (mit Photographien) s. Kirsten Fitzke, *Naila – immer wieder Naila*, in: *Hefte des Beckmann-Archivs*, Nr. 13, München, 2012, S. 9–34.
- 24 Ausst.-Kat. *Max Beckmann. Aquarelle und Zeichnungen 1903 bis 1950*, Ulrich Weisner (Hrsg.), Bielefeld 1977, Nr. 123. 2002/2003 wurde die Arbeit in der Beckmann-Schau in Paris, London und New York gezeigt, vgl. Sean Rainbird (Hrsg.), *Max Beckmann*, London 2003, Nr. 66. – Die Komposition erinnert an das Gemälde ›Venus und Mars‹ von Botticelli (um 1475, London, National Gallery) und das von Piero di Cosimo (1505, Berlin, Gemäldegalerie), aber Beckmann schiebt die zwei Menschen in eine Figuration. Zu den italienischen Werken vgl. Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance* (1958), Frankfurt am Main 1981, S. 108.
- 25 Ausst.-Kat. *Egon Schiele*, Klaus A. Schröder (Hrsg.), Wien 2005, Nr. 133. Ob Beckmann derartige Blätter von Schiele sah, ist unbekannt.
- 26 *Max Beckmann, Bekenntnis* (1918), in: Kasimir Edschmid (Hrsg.), *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920, S. 61–67; der Satzbau ist so unklar zitiert, wie er gedruckt wurde. Zum Kontext vgl. Dieter Gleisberg, *Bekenntnis zu Max Beckmann*, in: Ausst.-Kat. *Beckmann Graphik Malerei Zeichnung zum 100. Geburtstag*, Museum der bildenden Künste Leipzig 1984, S. 7–14.
- 27 Siehe Ulrich Weisner, *Beckmanns transzendente Sachlichkeit*, in: Weisner 1977 (wie Anm. 24), S. 10–14, eine bahnbrechende Ausstellung; die Zeichnung des Menschenpaares ›Die Nacht von 1928, dort Kat.-Nr. 123.
- 28 Vgl. Dietrich Schubert, *Otto Dix*, Reinbek 1980, S. 82. George Grosz sagte in der Naturalismus-Debatte (im Kunstblatt, hrsg. von Paul Westheim) schon 1921, die Neue Sachlichkeit sei reaktionär. Man muß die Neusachlichen unterscheiden von den

- kritischen Realisten anhand der Stoffe, Kriegsdarstellungen und Nachkriegs-Elend zu zeigen oder nicht. Siehe Ausst.-Kat. Realismus und Sachlichkeit, Roland März (Hrsg.), Berlin 1974; Werner Spies, *L'imperatif iconographique – La nouvelle objectivité et ses implications politiques*, in: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Heft 7/8, 1981, S. 208–233. – Neuere Projekte nehmen bequem die Sicht Hartlaubs wieder auf und ›Neue Sachlichkeit‹ als den Dachbegriff, was meines Erachtens falsch ist (siehe dazu schon Kat. Berlin 1974 und Dietrich Schubert, *Otto Dix*, 6. Aufl. 2005, S. 78 f.); Ulrike Groos und Nils Büttner (Hrsg.), *Otto Dix und die Neue Sachlichkeit*, Stuttgart 2012; dort konfrontierte man die Krieg-Radierungen von Dix mit neusachlichen Malern, so dass die Differenz optisch präsent war.
- 29 Ausst.-Kat. Die Triptychen im Städel, Klaus Gallwitz (Hrsg.), Frankfurt am Main 1981, Nr. 3; Reinhard Spieler, Max Beckmann – Der Weg zum Mythos, Köln 1994, S. 123 f.
- 30 Stephan Lackner, Max Beckmann, München 1983, S. 77, spricht von einer Bonbon-Verkäuferin.
- 31 Max Beckmann – Sichtbares und Unsichtbares, Peter Beckmann (Hrsg.), Text von Peter Selz, Stuttgart 1965, S. 73. Das signifikante Werk war nicht in der Ausstellung Beckmann-Selbstbildnisse, Uwe M. Schneede und Carla Schulz-Hoffmann (Hrsg.), Hamburg 1993; vgl. meine Besprechung in: *Kritische Berichte*, Heft 3, 1993, S. 91–97.
- 32 Günter Busch, Max Beckmann – eine Einführung (1960), 2. Aufl. München 1989, S. 125 f.; Dietrich Schubert, Beckmanns Liebespaar in der Messingstadt – ein Traum von 1944, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66. Bd., 2003, Heft 1, S. 83–106. Man sollte bedenken, dass der Maler seine Existenz und sein Kunst-Schaffen in übersteigerter Selbstsucht führte.
- 33 Am 1. Juli 1944 notiert Beckmann im Tagebuch »zuviel Schopenhauer gelesen«! Die Frage nach der Erlösung vom Lebenswillen (Trieb) wurde für Beckmann virulent, nur die ›Vorstellung‹ (so Schopenhauer) sei dazu in der Lage – also die Malerei als Vorstellung?! Ästhetische Kontemplation und die Kunst-Arbeit wirken dem Geschlechtswillen entgegen. Nietzsche hatte diese Philosophie umgewandelt zur Bejahung des Willens zum Leben (Zur Genealogie der Moral, 1887, 3. Abh. Was bedeuten asketische Ideale Nr. 6).
- 34 Beckmann, Tagebuch 1944, zit. nach: *Sichtbares und Unsichtbares 1965* (wie Anm. 31), S. 76–78.
- 35 Weisner 1977 (wie Anm. 24), Nr. 178 und 177; Max Beckmann – Die Aquarelle und Pastelle, Mayen Beckmann, Siegfried Gohr und Max Hollein (Hrsg.), Frankfurt am Main 2006, Nr. 63.
- 36 Das gilt nicht für die Kompositionen ›Geschwister‹ und ›Raub der Europa‹ von 1933, die eine großartige Synthese der Rundheit sinnlicher Formen auf der Bildfläche zeigen; vgl. zu diesen Werken besonders Erbsmehl 2012 (wie Anm. 22), S. 515–546. In seiner Rede im Juli 1938 in London hatte Beckmann eine zerebrale Malerei abgelehnt!
- 37 In der indischen Philosophie bezeichnet ›Atman‹ (Atem, Geist, Weltseele) den Kraft-Kern der innersten Essenz der Welt – zugleich identisch mit dem ›Selbst‹ als dem tiefsten Kern des Menschen. Beckmann war bekanntlich durch seine Schopenhauer-Lektüre auf die indischen Lehren gelenkt worden (vgl. Tagebuch-Eintrag vom 28. Oktober 1945 zum Atman und Selbst). Dazu Stephan Lackner, *Bildnis des Bildnismalers Max Beckmann*, in: Ausst.-Kat. Sammlung Lackner, Berlin 1966, S. 21.
- 38 Die christliche Zweiwelten-Theorie (d. h. die sog. Falsche Welt als unsere wirkliche – jedoch die wahre unsichtbar im sog. Jenseits) hatte Friedrich Nietzsche 1888 bekämpft und für die Abwertung unserer Welt verantwortlich gemacht, eine Phantasmagorie sei die Idee eines anderen, eines besseren Lebens. Nietzsche: »Die Welt scheiden in eine 'wahre' und eine 'scheinbare', sei es in der Art des Christentums, sei es in der Art Kants, ist nur eine Suggestion der *décadence*, ein Symptom niedergehenden Lebens.« Dagegen steht die Abschaffung jener Scheidung als Prämisse für die Zukunft (Friedrich Nietzsche in: *Götzendämmerung 1888/89, Die Vernunft in der Philosophie*, 6. Abschnitt); dazu bes. Karl Löwith, *Nietzsches Versuch der Wiedergewinnung der Welt*, in: *ders., Gott, Mensch und Welt*, Göttingen 1967, S. 169 ff. – Durch Beckmanns Wende von Nietzsche zu Schopenhauer ist er der Suggestion der Zwei-Welten-Lehren erlegen, und seine dauernde Tortur lag ergo im Widerspruch zum »Furor der Sinne«.
- 39 Max Beckmann, *Über meine Malerei*. Rede, London 21. Juli 1938, in: *Sichtbares und Unsichtbares 1965* (wie Anm. 31), S. 24–26.