

Max Beckmann: „Gestaltung ist Erlösung“

Es gab wohl kaum eine Zeit, die so wenig von Transzendenz und Jenseits, von Sünde und Erlösung, von den Göttern und Gott gehalten hat wie die unsere. Der moderne Mensch denkt immanent. Er sucht die Lösung seiner Probleme vor allem im Gesellschaftlichen und in der Politik. Das Hiesige und die Wirtschaft scheinen ihm dringlicher als das Transzendente und die Ewigkeit.

In dieser Welt steht der „Vitalmetaphysiker“ Max Beckmann, den Hausenstein „die stärkste deutsche Potenz in der malerischen Kunst der Gegenwart“ genannt hat, und erklärt, er hätte sich niemals in irgendeiner Form politisch betätigt, sondern „aus der gegebenen Gegenwart die Brücke zum Unsichtbaren“ gesucht¹. Vorbedingung schien ihm „die Abänderung des optischen Eindrucks der Welt der Objekte durch eine transzendente Mathematik der Seele“². „Die Metaphysik des Stofflichen“, „die Farbe als Spektrum des Ewigen“ und „den Tod als Übergang zu großartigem Neuen“ strebte der Maler an; denn für ihn „ist Kunst neben Religion und Wissenschaft die Helferin und Befreierin auf dem Wege der Menschheit gewesen. Sie befreit durch die Form von den Zwiespältigkeiten des Lebens und läßt uns manchmal hinter den dunklen Vorhang blicken, der die unsichtbaren Räume verhüllt, in denen wir vereint einst sein werden“³. So wird für diesen „Titanen“, der „wie Atlas die Last der Zeit“ trägt, die Malerei Waffe für den Kampf um die eigene Existenz⁴. „Dieser Kampf hatte für Beckmann geradezu religiösen Charakter“⁵. Ziel war das Begreifen der Wirklichkeit „in der großen Leere und Ungewißheit des Raumes“, die der Künstler Gott nannte⁶. So konnte Beckmann am Freitag, den 2. Mai 1941, als sein Triptychon „Perseus“ fertiggestellt war, in sein Tagebuch schreiben: „Gestaltung ist Erlösung“⁷. Theologisch differenzierter würde man sagen: „Gestaltung ist Bild der Erlösung“.

¹ Für Korrekturen und Hinweise habe ich zu danken Herrn Dr. Peter Beckmann, Murnau, Frau Barbara Göpel vom Beckmann-Archiv, München, und Herrn Dr. Fischer, Ohlstadt, der eine umfassende Arbeit über die Symbolik von Beckmann vorbereitet. – Anregungen bot der Katalog der Max-Beckmann-Ausstellung, Paris-München-Brüssel 1968–1969, von Dr. G. Busch; L. G. Budheim, Max Beckmann (Feldafing 1959) 8 („Vitalmetaphysiker“) (Im folgenden zitiert: Budh.); W. Hausenstein, Was bedeutet die moderne Kunst? (Leutstetten vor München 1949) 47. P. Selz und P. Beckmann, Sichtbares und Unsichtbares (Stuttgart 1965) 20 (im folgenden zitiert: P. S. – P. B.).

² P. S. – P. B. 27.

³ Max Beckmann, Tagebücher 1940–1950. Zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, hrsg. v. Erhard Göpel (München 1955) 15 f. („Metaphysik des Stofflichen“) (Im folgenden zitiert: Tagebücher). P. S. – P. B. 118 (Tod als Übergang) und 120 (Kunst neben Religion).

⁴ L. Grote, Dem Gedächtnis von M. Beckmann, M. B. Ausstellungskatalog (München 1951) 5. E. Göpel, Tagebücher 403.

⁵ W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert (München 1954) 317.

⁶ P. S. – P. B. 24.

⁷ Tagebücher 19.

Eschatologie als Gegenwart

Max Beckmann wurde am 12. Februar 1884 in Leipzig geboren. Seine Familie stammte aus Braunschweig. Er gehörte also zu jenem Stamm der Sachsen, dem man von altersher eine besondere Kraft, einen Hang zur Einsamkeit und visionäre Gaben nachsagt. Till Eulenspiegel „geboren aus dem Lande zu Braunschweig“ ist gleichsam ein Vorfahre dieses Malers. Derbheit und Tiefsinn mischen sich in dem spätmittelalterlichen Denkmal deutscher Literatur wie in Beckmanns Tafeln. Gelegentlich gewinnt man den Eindruck, es wäre nicht Till, sondern Beckmann, der vor dem Rektor der Universität Prag stünde und der sich in seinen Werken „Quaestiones aufgegeben hat, die er nit solvieren könn[t]“. So fragte die Prager Magnifizenz den Till: „Wie und woran ist die Mitte der Welt?“ Eulenspiegel: „Das ist hie, das steht recht mitten in der Welt, und daß es wahr sei, so laßt es messen mit einer Schnur, und wo es fehlt um einen Strohhalbm, so will ich Unrecht haben“⁸. Diese Antwort Till Eulenspiegels hätte auch der Maler geben können.

Tatsächlich hat sich Beckmann selbst mit seiner „transzendenten Mathematik der Seele“ immer als Mitte der Welt verstanden. In ihm trafen sich Himmel und Hölle, Engel und Dämon. Hier schafft Gott Adam und heute ruft die Posaune zum Jüngsten Gericht. In der „Naturklasse“ von Frithjof Smith auf der Kunstschule in Weimar (1900–1903) wird der Student diese eschatologische Sicht der Welt kaum gelernt haben. Dagegen hat schon früh das Werk Edvard Munchs auf Beckmann eingewirkt. Die „Große Sterbeszene“ (1906) läßt sich mit den Sterbebildern des Norwegers vergleichen. Dieses Bild gibt nicht nur den Tod der Mutter – eine erschütternde Erfahrung –, sondern den „Aufschrei zu den Gestirnen“ (Vergil), die Frage nach dem Warum des schicksalhaften Vorgangs unseres Sterbens.

Noch eindeutiger kommt dieser Gedanke in seiner Radierung „Selbstbildnis, schreiend“ (1901) zum Ausdruck, die sicher von Munchs „Schrei“ (1893) inspiriert ist. Dieses Stöhnen, Rufen und Brüllen, das aus dem Grund der Seele bricht, prägt auch die beiden Auferstehungsbilder der Frühzeit und die Reihe der frühen Christusdarstellungen.

Die „Auferstehung“ von 1908 zeigt die Menschen noch in einem aufstrebenden Reigen bei ihrer Himmelfahrt. Dieser „Tanz“ in den Himmel scheint von Rubens angeregt. Doch in der Masse Mensch, die in moderner Kleidung realistisch wie Liebermanns Männer und Frauen im Vordergrund des Bildes zu sehen ist, steht Max Beckmann selbst und wartet auf das unfassliche Geschehen. Ähnlich seiner Darstellung einer „Schlacht“ (1907) scheint auch das Thema der „Auferstehung“ dem Künstler zunächst nur Anlaß zu sein, kraftvolle Aktfiguren in Bewegung zu zeigen. Aber diese Bewegung der Auferstandenen wird von einer inneren Notwendigkeit in Gang gehalten, die die Menschen bestimmt, in den Lichtwirbel aufzusteigen. Notwendig wie der Aufschrei beim Sterben und elementar wie die Gewalt der Wogen, die in seinem „Grünen Meer“ (1905) an einer fahlvioletten und lichtgelben Küste zerschellen, ziehen die Gestalten ins Licht. Auferste-

⁸ R. Benz, Deutsche Volksbücher (Heidelberg o. J.) XXVIII, 431 f.

hung ist jetzt und Max Beckmann steht mitten unter denen, die aus den Gräbern steigen. Er wartet auf seine Durchlichtung mit kosmischem Glanz.

Während sich bei diesem Werk Bildungsreminiszenzen mit persönlichen Erfahrungen mischen, bietet die „Auferstehung“ von 1916–1918 eine apokalyptische Vision seiner Zeit (Abb. 1)⁹. Gemalt von dem heimgewehrten Sanitätssoldaten des ersten Krieges schildert das Werk, wie graue Gestalten sich unter einer schwarzen Sonne den Torturen der kreißenden Welt entwinden. Ein Feuerrad im Hintergrund verkündet eher den Zusammenbruch des Kosmos als das Ende der Leiden. Und dann lugen aus einer Höhle – ein Bild im Bild – Max Beckmann mit Frau und Kind und seinen Freunden ins fahle Licht einer von ekstatischen Leibern bevölkerten Landschaft. „Alles versinkt, Zeit und Raum, und ich denke immer, wie malst du den Kopf des Auferstandenen gegen die roten Gestirne am Himmel des Jüngsten Tages“¹⁰.

Aus dieser Eschatologie, aus der Erwartung des „Äußersten“, ist Beckmann nie mehr herausgekommen. Deshalb war ihm die Passion auch vertraut. Ob man an die frühen Bilder der „Kreuzigung Christi“ (1909) und die „Kreuztragung“ (1911) denkt oder sich an die Illustrationen zur Apokalypse (1941) und den „Christus in der Vorhölle“ (1948) erinnert: „Die ganze Menschheit scheint in den Bildern dieses Mannes am Kreuz zu leiden“¹¹.

Die Graphiken des Krieges berichten von einer Verstärkung der Erlebnisse und geben der „Kreuzabnahme“ und dem „Christus mit der Sünderin“ (beide 1917) einen zeitgenössischen Hintergrund. Selbst der „Sündenfall“ (1917, Abb. 3), den die modernere Theologie eschatologisch erklärt, wird für Beckmann zur Gegenwart. Die erotischen Anspielungen, die dort in der Haltung Evas sichtbar sind, werden nicht nur durch Baum und Drachenkopf in die Sphäre des Geheimnisses übertragen. Die seltsam isolierte Blüte daneben und die ungeheure Spannung zwischen Freiheit und Notwendigkeit, die in Gebärde und Gesichtsausdruck der Stammeltern Gestalt annimmt, verlagern das Mysterium der ersten Sünde nach innen, in den Urgrund der Seele des Menschen. „Beckmann wird dieses Bild später noch einmal malen. Und einmal wird er Adam und Eva in Schwarz-Weiß als Radierung darstellen. Einsame, verzweifelte, voneinander getrennte Menschen. Vertriebene aus sich selbst . . . Wann kommt es zur Erlösung? – Wenn das Band zerrissen ist und die Einsamkeit unser Schicksal? Das ist Adam und Eva, das Bild in der Sicht Beckmanns. Mit dem Verlassen des Paradieses ist das Selbstverständnis des Menschen, die Bindung an seine reale und metaphysische Umgebungswelt zerstört. Kann er

⁹ Klaus Gallwitz schreibt: „Sie (= die Auferstehung) ist das Bild aller kommenden Bilder gewesen, die Beckmann gemalt hat“ (In M. B. Das Porträt. Katalog: Badischer Kunstverein Karlsruhe 1963). Schon hier besteht die „Erlösung“ im Heraussteigen aus der Höhle.

¹⁰ Max Beckmann, Briefe im Kriege. Gesammelt von Minna Tube (Berlin 1916) V, 11. Mai 1915.

¹¹ H. Kaiser, Max Beckmann (Berlin 1913) 36; dazu Peter Beckmann, Verlust des Himmels; ders., Der frühe Beckmann, in: Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge. Hrsg. von H. M. Frhr. v. Erffa u. E. Göpel (München 1962) 23 f. u. 95 f. (Im folgenden zitiert: Blick auf B.); Peter Beckmann, Max Beckmann (Nürnberg 1955) 14; G. Rombold, Passion und Beckmann, in: Christl. Kunstblätter (Linz 1967) H. 4, 105.

durch die Darstellung dieser Welt mit seinen Mitteln das zerrissene Band neu knüpfen, das Verlorene wiedergewinnen, die Identität wiederherstellen?“¹².

Damit ist die Frage nach der Erlösung im Sinne Max Beckmanns gestellt: Die paradiesische Einheit der Geschlechter, die zerrissen ist, und die Bindung an einen metaphysischen Raum soll im Bild ansichtig gemacht werden.

Unter der Intensität der Erfahrungen zergehen jedoch für eine Zeit die christlich-konventionellen Motive. Die Realität selbst tritt an ihre Stelle und wird zum Geheimnis. Träger dieser Mysterien aber ist in den Bildern des Malers der Raum.

Reportage als Symbol

Es wirkt eigenartig, wie sich im Verlauf des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts die Perspektive in den Bildern Beckmanns verschiebt. Schon im „Untergang der Titanic“ (1912) liegt der Horizont sehr hoch. Alles wird von oben gesehen. Die Übermacht eines Raums, der sich von jedem Naturalismus und dem Zuschauer emanzipiert hat, wird sichtbar. Die Perspektiven schieben die Figuren gegeneinander. Die Wände fallen über den Menschen zusammen. Eingeengt in die Kammern der Angst werden die Gestalten kantig. Eine „Gotik“, die mit dem Stil des Maschinenzeitalters zusammengeht, läßt die „Apparat gewordenen Fratzen“ (Meier-Graefe) ihr Gesicht verlieren. Den Höhepunkt dieser Gestaltungsweise bietet das Bild „Die Nacht“ (1918/19, Abb. 2)¹³.

In dieser „Nacht“ versuchen ein junger Mann und eine junge Frau zusammenzukommen. Aber ihre Vereinigung wird von andern gehindert. Beide, halbausgezogen, werden aufgehängt – sie an den Händen, er am Hals. Beide scheinen sich trotz der Folter in ihr Schicksal zu ergeben. Sie öffnet die Hände nach oben, er öffnet seine Rechte nach unten. So könnte man das Thema des Bildes mit der uralten Ballade von den beiden Königs-kindern vergleichen, die einander nicht finden konnten, weil das Wasser zu tief war.

Dieses Suchen und Einander-nicht-finden-Können von Mann und Frau ist ein Leitmotiv der Werke Beckmanns. In den Triptychen „Blinde Kuh“ und „Die Versuchung des hl. Antonius“ ist es unmittelbar zu fassen. Mann und Frau wollen zueinander, aber aus irgendwelchen Gründen kommt dieses Treffen in vielen Darstellungen Beckmanns nicht zustande. Die geöffneten Trichter des Grammophons, der Trompeten und Posaunen, die Stöcke, die geschlossenen Fächer und der Drachen wiederholen in „allegorischen Wappenzeichen“ die Not der Geschlechter¹⁴. So scheint der Künstler im Bild der „Nacht“ einer tragischen Unfähigkeit des Mannes zur Begegnung mit der Frau Aus-

¹² Dr. P. Beckmann in P. S. u. P. B. 121.

¹³ Günter Busch, Max Beckmann (München 1960) 54; Peter Selz, Max Beckmann. With contributions by Harold Joachim and Perry T. Rathbone (Ausstellungskatalog New York, Boston, Chicago 1964/65), 32, weist auf die Vorgänge der Revolutionszeit hin und erinnert an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht.

¹⁴ Arnim Kesser, Das mythologische Element im Werke Max Beckmanns (1958) in: Blick auf B. 29.

druck verliehen zu haben. Und wie Dostojewskis Iwan Karamasow, der zwar an Gott glaubt, aber ihm die Eintrittskarte in dieses furchtbare Leben zurückgeben will, erklärt Beckmann: „Mit der Demut vor Gott ist es vorbei. Meine Religion ist Hochmut vor Gott. Trotz gegen Gott. Trotz, daß er uns geschaffen hat, daß wir uns nicht lieben können. Ich werfe in meinen Bildern Gott alles vor, was er falsch gemacht hat“¹⁵.

Es ist also nicht die „Nacht“ in der florentinischen Medicikapelle von Michelangelo, die in dieser Darstellung ihre Renaissance erfährt¹⁶. Beckmann träumt die Nachtgesichte Goyas, Füßlis und Munchs zu Ende. Durch die Darstellung seiner „Nacht“ befreit er sich jedoch von ihrer Dämonie. „Wir wollen uns der gegebenen Formen freuen“, schreibt er an eine Malerin. „Das ist schon genug, um das Leid der Welt zu vergessen oder zu gestalten. Der Wille zur Gestalt trägt auf alle Fälle einen Teil der Erlösung in sich, die Sie suchen. Der Weg ist hart und das Ziel endlos, – aber es ist ein Weg.“¹⁷.

Tatsächlich besitzt die Gestaltung religiösen Rang. In der Bibel ist nicht nur Schöpfung Formung. Selbst die Erlösung wird als Neuformung und Prägung verstanden. Der Berg wird durch die Wolke verhängt und fruchtbar. Und die Unterwelt wird durch den Altarstein zugedeckt und in Grenzen gehalten. In der theologischen Tradition des Mittelalters gibt es sogar Denker, die glaubten, die Trennung des einen Menschen in zwei Geschlechter sei eine Folge der Ursünde Adams. Die Disharmonie von Mann und Frau außerhalb des Paradieses – ihre große Traurigkeit nach der Sünde – gilt allgemein als Folge der Urschuld. So zeigt die große Kreidezeichnung der „Nacht“ (1928) von Max Beckmann diese „getrennte Einheit“ des Menschenpaares fast nach Art der Erschaffung Evas in manchen mittelalterlichen Bibeln¹⁸. Im Bild der „Nacht“ (1917) wird die Reportage eines „Einbruchs“ zum Symbol der Unerlöstheit der Geschlechter. „Der Wille zur Transzendenz“ ist deshalb für Max Beckmann die „einzig mögliche Lösung, aber kaum für den Staat. Auch nicht nötig, da jede Staatsform nur den Konfliktstoff bietet, den die Persönlichkeit immer wieder neu für sich zu lösen hat. Es gibt also keine Allgemeinlösung, sondern nur eine individuelle Erlösung“¹⁹. Aus diesem Grund steht wohl auch der Mensch als Porträt und als Selbstporträt im Mittelpunkt der Malerei des Künstlers²⁰.

„Der Träger der Welt“

Zu den eigenartigsten Vorgängen der Kunstgeschichte gehört die Trennung der menschlichen Gestalt vom Grund, die wir seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beobachten. Der Realismus und Impressionismus gibt den Menschen unabhängig von

¹⁵ Buchh. 102.

¹⁶ Georg Kaulen, Die Tageszeiten des Michelangelo (München 1968).

¹⁷ P. S. – P. B. 42.

¹⁸ Hugo Buchthal und Francis Wormald, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem (Oxford 1957) Pl. 82/83.

¹⁹ P. S. – P. B. 113 f.

²⁰ Gotthard Jedlicka, Max Beckmann in seinen Selbstbildnissen (1959) in: Blick auf B. 111 f.

dem kosmischen Gefüge des mythischen Weltbilds der Vergangenheit. Der Mensch ist nur mehr ein gesehener Ausschnitt der Welt. So aufgefaßt steht der Mensch heute mehr denn je isoliert in einem Kollektiv. Bedrängt von der Masse und dem Material wird er von allen Seiten beobachtet und analysiert. Deshalb versucht er sich unkenntlich zu machen und im Anonymen unterzutauchen. Er verliert den Wirklichkeitsgrund der Persönlichkeit. So entsteht das Problem der Identität, die Frage nach der Übereinstimmung mit sich selbst, die die gegenwärtige Geistesgeschichte prägt. Die Alten haben das Problem durch den Begriff der Persona, das ist die Maske, durch die man spricht, angedeutet. Beckmann sagt: „Da wir immer noch nicht wissen, was das Ich wirklich ist, dieses Ego, das dich und mich, jeden in seiner Art bildet, müssen wir tiefer und tiefer in seiner Entdeckung vordringen. Denn das Ich ist das größte und verschleiertste Geheimnis der Welt“²¹.

Erst die großen Bahnbrecher des Expressionismus und Kubismus, Vincent van Gogh und Paul Cézanne, bemühten sich wieder, das Bild des Menschen – sein Porträt – in umfassende und den Menschen übersteigende Koordinaten einzuordnen und so das Mysterium der Persönlichkeit ansichtig zu machen. Diese Beziehung zu einem transzendenten Ordnungsgefüge baut Max Beckmann weiter aus. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß seine Koordinaten subjektiver Natur sind. Beckmann, der ein philosophierender Maler und ein malender Philosoph ist, baut auf den Fundamenten von Arthur Schopenhauer auf. Schon mit 22 Jahren begann der Künstler die Werke des Philosophen zu lesen und einen letzten Eintrag über „Arthur“ finden wir an seinem 65. Geburtstag im Tagebuch²².

Für Schopenhauer, der die „Welt als Wille und Vorstellung“ sieht, bildet das Individuum oder die Person das Fundament des Seins: „Dasjenige, was Alles erkennt und von Keinem erkannt wird, ist das Subjekt. Es ist sonach der Träger der Welt“²³. Diese Auffassung des Menschen und besonders des Künstlers als „Träger der Welt“ kommt vor allem in Beckmanns „Selbstbildnis mit der Glaskugel“ (1936) zum Ausdruck (Abb. 4). Günter Busch führt uns in den Gehalt des Werks ein: „Er hat eine Glaskugel zur Hand genommen und hält sie bedeutsam und feierlich vor der Brust wie die Heiligen von einst ihre Attribute des Leidens und der Erkenntnis. Ein Magier und ein Bajazzo ist er, der aus der Glaskugel die Zukunft liest, der aus unheimlich umschatteten Augen sich und uns dem Furchtbaren gegenüber sieht.“²⁴

Tatsächlich wirkt gerade dieses Selbstbildnis durch seine tiefliegenden Augen wie eine Maske, als wäre das Gesicht selbst nur Fassade eines tieferen Seins. Betrachtet man das „Selbstbildnis mit der Kugel“ unter dem philosophischen Vorzeichen eines „Trägers der

²¹ P. S. – P. B. 30.

²² P. S. – P. B. 96, Tagebücher 302 f.

²³ Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke. Hrsg. v. J. Frauenstädt (Leipzig² 1891) Bd. II, 5 (Im folgenden zitiert: Schopenhauer). Vergl. dazu Th. M. Knox, *Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer* (London 1958); *Schopenhauer-Jahrbuch* (Frankfurt 1949 ff.).

²⁴ G. Busch a. a. O. 31. – Die Gestalt mit der „Kugel“ trifft man oft im Werk Beckmanns.

Welt“, so ergibt sich fast von selbst der Vergleich mit dem Bild der mittelalterlichen *Maestas*, die den *Orbis* trägt. Beckmanns Selbstporträt mit der Glaskugel ähnelt einem säkularisierten Pantokrator. Die Welt wird nach Schopenhauer und Beckmann eigentlich erst durch den Künstler vorgestellt. Künstler sein heißt, die leeren Horizonte des Seins durch Imagination bevölkern und damit Welt konstituieren²⁵: „Natur ist ein wundervolles Chaos, und unsere Aufgabe und Pflicht ist es, dieses Chaos zu ordnen und ... zu vollenden“²⁶. Schopenhauer drückt dieselben Gedanken mit einem Zitat der Upanischaden aus: „Alle diese Geschöpfe im Ganzen bin ich, und außer mir gibt es kein anderes Seiendes“²⁷. Der Künstler hat die Aufgabe, die Welt als Wille, die aus dem Gegensatz von Lust und Leid, Trieb und Tod besteht, in der Welt der Vorstellung, im Kunstwerk, mit sich zu versöhnen²⁸. So besteht das Wesen der Malerei in einer Art Selbstaufhebung oder Erlösung, „welche besonders das Thema der Christlichen Malerei ist“²⁹. „Von solcher Erkenntnis geht, wie die Kunst, so auch die Philosophie aus, ja, wie wir in diesem Buche finden werden, auch diejenige Stimmung des Gemütes, welche allein zur wahren Heiligkeit und zur Erlösung der Welt führt“³⁰. Diese philosophische Problematik wird auch in den Werken Beckmanns – vor allem in der geistigen Architektur seiner Triptychen – sichtbar.

„Im Anfang war das Wort ...“

Zu den größten Werken des Malers gehört das Triptychon der „Versuchung des Heiligen Antonius“ (1936/37, Abb. 5). Dieses Dreifachbild zeigt in den Flügeln zwei vergleichbar grausame Szenen. Links erscheint eine junge Frau an einen Mastbaum gebunden, hinter der ein dunkler Charon seinen Kahn wegbewegt. Im Vordergrund hält ein Hotelboy – in der Linken einen Teller mit einer Krone – mit seiner Rechten einen Menschen, der wie ein Tier auf Händen und Füßen läuft, am Zügel.

²⁵ Schopenhauer II (Welt als Wille und Vorstellung) 210, 219, 230; VI, 448 (Parerga und Paralipomena, Zur Metaphysik des Schönen und der Ästhetik). Vergl. dazu Kurt Badt, Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheiten bildender Kunst, in: Badt, Kunsttheoretische Versuche (Köln 1968) 29–37. K. Badt beschreibt dort – ohne Schopenhauer oder Beckmann ausdrücklich zu nennen – des Künstlers Weg „vom Ich zum Selbst“. Tagebücher, 9, 10, 73, 82, 128. Die psychologische Seite des Problems finden wir bei C. G. Jung, Der Mensch und seine Symbole (mit M. L. Franz, J. L. Henderson, J. Jacobi und A. Jaffé) (Olten u. Freiburg 1968).

²⁶ Buchh. 13.

²⁷ Schopenhauer II (Welt als Wille und Vorstellung) 213, 243.

²⁸ Schopenhauer II, 315, 120 Schmerz und Wollust = Wille; 324 f. Zeugung und Tod bei Schiwa durch Lingam u. Totenkopf symbolisiert. Antike Sarkophage mit „wollüstigen Gruppen“. Bei Beckmann insinuieren einige Fischsymbole, Masken und Mischwesen dieses Korrelat von Zeugung und Tod. Man denke auch an Oannes und Dagon (Fischgott und Erzeuger: P. S. – P. B., 24; Flaubert, 122).

²⁹ Schopenhauer II, 251, 316.

³⁰ Schopenhauer II, 316.

In der mittleren Tafel sitzt der gefesselte Antonius wie ein Künstler vor einer Staffelei, die jedoch einen Spiegel trägt. Eine vitale Frau – das „Modell“ – schaut mit einer Lotosblüte oder Seerose in der Hand bildauswärts. Im Hintergrund erhebt sich – getrennt durch eine Flammenlinie – stahlblau eine zweigestaltige, vielbrüstige Frau wie ein heidnisches Kultbild. Man deutet das Werk nach einer „indischen Legende“ des Antonius. Schwierig wird diese Deutung durch das aufgeschlagene Buch, das in der Mitte unten offen liegt, und in dem wir den Beginn des Johannesevangeliums lesen: „IM ANFANG WAR DAS WORT“. Links am Rand des Trichters steht „SATURN“³¹.

Auf dieses Triptychon haben die Philosophie Schopenhauers und die Dichtung Flauberts ebenso eingewirkt wie jüdisch-christliche Vorstellungen.

„Lese wieder mal Tentation von Flaubert“. „Q.(uappi) im Konzert – ich in der Temptation (Flaubert)“ schreibt Beckmann 1948 in sein Tagebuch³². Sein Exemplar dieser Dichtung enthält den Eintrag: „Von Simolin im Juni 1935, Beckmann – bestellt auf meinen Wunsch. Fehler des Buches: Geringe Gestaltung des Antonius, viel Wisserei und doch nicht genug. – Keine Stellungnahme, daher nur unvollkommenes Nachschlagebuch“³³. Diese Dokumente bestätigen, daß Beckmann von Flaubert angeregt wurde, daß aber sein Bild eine eigene Schöpfung darstellt. Er benutzte „Vokabeln“ aus dem „Lexikon“ Flauberts. Gegen das Pandämonium des Franzosen wirken die grausamen Motive des „brutalen“ Beckmann maßvoll. Trotzdem bleibt Flaubert eine großartige Dichtung. Der Einsiedler wird dort in immer neuen Visionen mit den intellektuellen und moralischen Problemen aller Zeiten konfrontiert, bis er sich schließlich – sehr modern – mit der Malerei identisch fühlt. In dieser höchsten Not geht die Sonne mit dem Bild Christi auf und die Nacht der Versuchungen ist beendet³⁴.

Der „Antonius“ Beckmanns ist zunächst Inbegriff des „Trägers der Welt“ von Schopenhauer. Er sitzt „beim Licht eines hinter ihm brennenden Feuers“ ... „in einer finsternen Höhle ... fest gebunden“ und sieht in den „Schattenbildern“ „die ewigen Ideen“³⁵. „Von der Plattform ragt eine weiße Steinsäule auf ... und du selbst stehst auf der ehrwürdigsten Stelle der Erde“³⁶. Beckmanns Säule trägt eine Krone als Kapitell und ist in der Diagonale schwarz und weiß gefaßt. „Eros und Nicht-mehr-sein-Wollen, alle diese Dinge bestürmen mich (Beckmann-Antonius) wie Tugend und Verbrechen, Schwarz und Weiß. – Ja: Schwarz und Weiß, das sind die beiden Elemente, mit denen ich zu tun habe ... Ich kann nicht anders, als mich in beidem zu realisieren.

³¹ Stephan Lackner, Max Beckmann: Die neun Triptychen (Berlin 1965); ders., Ich erinnere mich gut an Max Beckmann (Mainz 1967) 69; Gert Schiff, Max Beckmann: Die Ikonographie der Triptychen, in: Festschrift Hans Kauffmann (Berlin 1969) 1 f.

³² Tagebücher 238.

³³ P. S. – P. B. 110.

³⁴ Gustave Flaubert, Die Versuchung des heiligen Antonius (Frankfurt 1966; im folgenden zitiert: Flaubert).

³⁵ Schopenhauer II, 202; vergl. auch V, 39 Fragmente zur Geschichte der Philosophie u. P. S. – P. B. 96.

³⁶ Flaubert 123 f.

Nur in beidem, Schwarz und Weiß, sehe ich Gott als eine Einheit, wie er es sich als großes, ewig wechselndes Welttheater immer wieder neu gestaltet“³⁷.

Was sich bei Flaubert an dieser „ehrwürdigen Stelle der Erde“ zuträgt, könnte man die „Verwandlungen der Ammonaria“ nennen³⁸. Ammonaria begegnet dem Eremiten zunächst mit seiner Mutter als zweite Schwester oder Jugendfreundin³⁹. Dann erkennt Antonius sie in Alexandrien als Martyrerin wieder. Sie ist nackt zwischen zwei Soldaten an eine Säule gefesselt⁴⁰. Wenn Antonius sich in der Wüste geißelt, fühlt er sich mit ihr an die gleiche Säule gefesselt und weiß seine Seele mit ihr im Schmerz vereint⁴¹. Gegen Ende der Dichtung tritt wiederum eine „honigblonde“ Ammonaria zusammen mit seiner Mutter auf: „Lebe doch, genieße doch! Salomon preist die Lust!“ So wünscht es diesmal Ammonaria. Doch beide Gestalten – Mutter und Ammonaria – entpuppen sich jetzt als „Tod“ und „Wollust“⁴².

Ähnlich wie bei Flaubert erscheint auch bei Beckmann die Frau als „Traum der Seele“. Im linken Flügel ist sie am Mastbaum gefesselt, im rechten steht sie im Käfig. Lust und Leid charakterisieren beide Figuren. In der Mitte sitzt sie kraftvoll dem Mann gegenüber. Die gekrönte Säule in Schwarz und Weiß ragt zwischen den beiden Gestalten auf. Wie man mit G. Schiff die rechte Frau im Käfig als „Königin von Saba“ bezeichnen könnte, denn der Vogel „Simorg-anka“, der „Bote des Herzens“, der wie die Sehnsucht fliegt, begleitet die traurige Frau, so vermag man die Frau in der Mitte der Lotosblüte wegen als „Isis“ und des Spiegels im Hintergrund halber „Venus“ nennen. Tatsächlich gilt von allen weiblichen Gestalten Beckmanns das, was Flaubert von der Königin von Saba sagt: „Ich bin keine Frau, ich bin eine Welt“⁴³.

Im Hintergrund der Mitteltafel steigt wie das dämonische Gegenbild zur lichtvollen Frau mit der Lotosblüte die „große Mutter“ – Diana von Ephesus –, die ihre Brüste ausdrückt, auf⁴⁴. Ähnlich wie Attis und Kybele wird sie zwiegestaltig gegeben und vom Antonius Flauberts mit einer Pieta verglichen⁴⁵.

Zwei weitere Paare bereichern die Flügel des Triptychons: Die gepanzerte Figur mit Schwert und Ungeheuer links und der Hotelboy – mit dem auf allen vieren laufenden Menschen – rechts. Bei Flaubert trägt nur eine Gestalt eine Krone in der Hand. Es ist der persische Lichtgott Ormuzd⁴⁶. Als sein dämonisches weibliches Gegenstück gilt (auch nach Schopenhauer und Flaubert) die persische Gottheit Ahriman⁴⁷. Auf „allen

³⁷ P. S. – P. B. 24.

³⁸ Anregung aus den Aufzeichnungen v. Dr. E. Göpel.

³⁹ Flaubert 6.

⁴⁰ Flaubert 8.

⁴¹ Flaubert 33.

⁴² Flaubert 172 f.

⁴³ Flaubert 41.

⁴⁴ Flaubert 128.

⁴⁵ Flaubert 133.

⁴⁶ Flaubert 126.

⁴⁷ Flaubert 127; Schopenhauer II, 235; vergl. dazu RGG II 169 u. III 1702: Ormuzd = „weiser Herr“, höchster und einziger Gott, Ahriman = weiblicher Satan, Oberhaupt aller höllischen Mächte, Widersacher des hl. Geistes. „Während Ahuramazda und Heiliger Geist (spenta mainyu) im Namen des ersteren (Ormuzd) verschmelzen, wird der böse Geist als Ahriman sehr bald zum Namen des Gegengott selbst . . .“. Auch in der Mitteltafel von Beckmanns „Departure“ steht dem „König“ nach G. Busch (a. a. O. 75) „ein Riesenweib“ gegenüber. Wir dürfen hinzufügen, daß es „Vogelbeine“ besitzt, d. h. eine „Sirene“ ist der „Ahriman“ der antiken Mythologie.

vieren“ läuft der Eremit der Dichtung wie das „stumpfe Vieh“⁴⁸. Das Wesen mit langen Haaren und männlichen Gesichtszügen bei Beckmann wird vom „Hotelboy-Ormuzd“ an der Kandare gehalten.

Links steht „Minerva ohne Lanze“ im Helm⁴⁹, die dem hl. Geist vergleichbar ist⁵⁰. „Unter ihrem Visier blicken die funkelnden blaugrünen Augen aufmerksam in die Ferne“⁵¹. Die Göttin, die durchaus die weibliche Form der göttlichen Weisheit (Ahura-Mazda = Ormuzd = Weisheit) hat, tötet „Ahriman“, dessen Leib ohne Kopf von Augen übersät (= Erkenntnis), jedoch mit einem Schwanz versehen sich im Abgrund befindet. So stehen in der strahlenden Gottheit mit Schwert und im Hotelboy mit Lichtkrone Frau und Mann einander als Sieger über den dämonischen Tiernmenschen gegenüber. Stephan Lackner charakterisiert also sehr treffend die archetypischen Gegensätze der Bildwelt des Triptychons mit einem Wort des Malers selbst: „Das Ganze ist eine ungeheure Selbstbespiegelung. Aufgemacht, um sich – den ‚Atman‘ – ‚das Selbst‘ immer 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 Kandare geschleift zu werden“⁵².

Grundlegend für das Bild und die Kunst Beckmanns ist ferner seine Auffassung von Zeit und Raum: „Zeit ist eine Erfindung des Menschen, Raum ist der Palast der Götter“⁵³. Der Gott der Zeit ist Saturn, von dem die Inschrift im Bild berichtet. Nach dem Credo des Antonius von Flaubert ertönt eine Stimme: „Wir haben es gewußt! Die Götter müssen zugrunde gehen. Saturn hat Uranus, Jupiter Saturn verstümmelt. Und auch er wird vernichtet werden. Jeder zu seiner Zeit: das ist das Schicksal“⁵⁴.

Beim Blasen der Trompete des Einäugigen links vollzieht sich vor Antonius das Werk des Saturn: das Kommen, Gehen und Vergehen der Götter. Die „große Mutter“ versinkt in blauem Schatten, „Venus anadyomene“ taucht auf. Doch die religiöse Struktur der Gottheiten aller Religionen – die „ewige Idee“ – bleibt. Seit Ur in Chaldäa, wo nach Flaubert „die Säule“ stand, über Golgatha bis zum Restaurant Kempinski in Berlin (dessen Aufschrift der Hotelboy auf seiner Mütze trägt), ist sie dieselbe. Aus dem „großen Welttheater“, aus Platons Höhle, in der kaleidoskopartig die Bilder an uns vorüberhuschen, gibt es kein Entrinnen. Eingeschlossen in die „lebendige Ikonostase“ – im Raum – verharret Beckmann der Eremit: „Du kannst die Dinge nur durch deinen Geist erfassen. Er verzerrt wie ein konkaver Spiegel; und dir ist kein Mittel gegeben, die Wahrheit zu prüfen“⁵⁵. „Es gibt keinen Grund . . . die Ausdehnung ist beschlossen in Gott; und Gott ist nicht Teil eines beliebig großen Raumes, sondern die Unendlichkeit“⁵⁶.

⁴⁸ Flaubert 32.

⁴⁹ Flaubert 144.

⁵⁰ Flaubert 92

⁵¹ Flaubert 139.

⁵² St. Lackner, M. B. Die neun Triptychen, a. a. O. 9; Tagebücher 127 f.

⁵³ P. S. – P. B. 36.

⁵⁴ Flaubert 142.

⁵⁵ Flaubert 168; Schopenhauer II, 210, 327 (Spiegel).

⁵⁶ Flaubert 165.



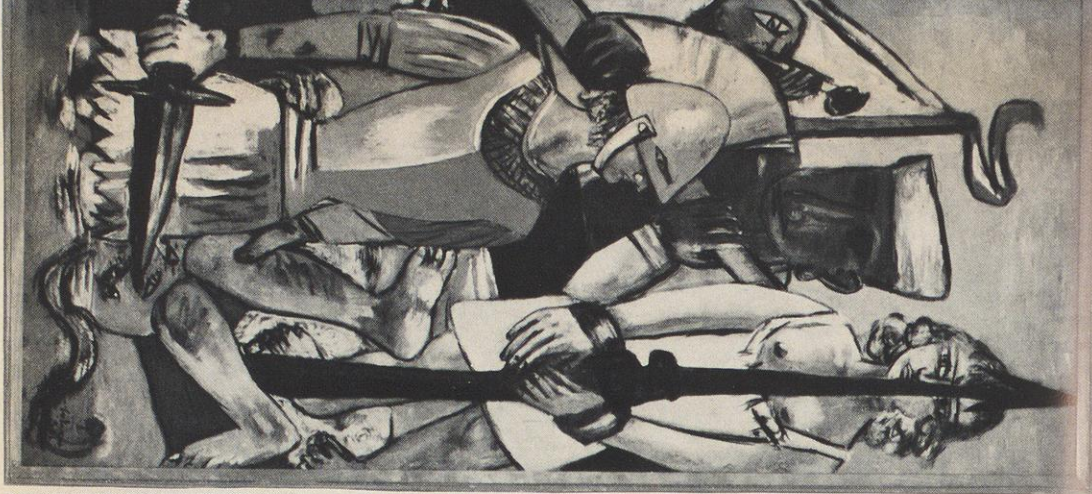


Abb. 2: Die Nacht (1918/19). Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Abb. 3: Adam und Eva (1917).

Abb. 4: Selbstbildnis mit Glaskugel (1936). Privatbesitz.





Die Identifizierung des Raums mit Gott ist kein Gedanke der modernen Philosophie. Sie stammt, wie Clemens von Alexandrien berichtet, von Moses⁵⁷. Die jüdische Überlieferung trägt ihn über Philo von Alexandrien bis in die Kabbala⁵⁸. Es ist das „En-Sof“, von dem wir lesen „alles ist in ihm und er ist in allem“⁵⁹. Die mittelalterliche Kunst gab Christus als den Herrn des Kreises, das ist des Raums, der von Gott umfaßt wird. Schopenhauer erklärt das Erhabene an den Gewölben der Peterskirche. Um des Nichts unseres eigenen Leibes innezuwerden, braucht es „die Begrenzung nach allen Dimensionen“⁶⁰. Es sind also nicht nur „Angstkammern“, „Wurmgehäuse“ und „Kabinen während des Sturms“, die Beckmann darstellt, sondern eine uralte Erfahrung der religiösen Menschheit wird in ihm lebendig: Die „Gnade des Raums, die alles Kreatürliche einschließt“⁶¹. „Raum-Raum-Raum und nochmals Raum – die unendliche Gottheit, die uns umgibt und in der wir selbst sind. Das suche ich zu gestalten durch Malerei“⁶². „Dann verdichten sich die Formen zu Dingen, die mir verständlich erscheinen in der großen Leere und Ungewißheit des Raums, die ich Gott nenne. Der konstruktive Rhythmus der Kabbala hilft mir manchmal dabei“⁶³.

Einmal nur – am Pfingstfest – fiel „bei offenem Fenster“ „der Ewige, dein Gott, der ein Feuer ist“ auf die Apostel⁶⁴. Bei Beckmann ist das Fenster geschlossen. Für uns vollzieht sich Erlösung im Glauben, im Wort: IM ANFANG WAR DAS WORT. Nicht im „Ergreifen des Lebens“ (G. Schiff) wird in diesem Triptychon dem Antonius Erlösung, sondern im „Begreifen“, in der Erkenntnis. Nach der Kabbala geschieht das „Sefiroth“ (das Zählen oder Benennen) im „Reschith“ – im ersten Schöpfungswort⁶⁵. Nach Schopenhauer ist es die Sanskritformel „Mahavakya“ (= das große Wort), die uns verstehen läßt „Tat twan asi“ – „dieses Lebende bist du“⁶⁶. Nach Jakob Böhme geht es um die „signatura rerum“ – die Bezeichnung der Dinge. Der Dichter Eichendorff schrieb in seiner „Wünschelrute“: „Schläft ein Lied in allen Dingen, die da träumen fort und fort. Und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort“. Die Theologie der Kirche weiß, daß im Logos nicht nur die Welt geschaffen, sondern auch erlöst wurde. Selbst die Vereinigung der Geschlechter ist nach der Bibel ein Akt des Erkennens: „Der Mensch aber hatte sein Weib Eva erkannt“ (Gen 4, 1).

So bemüht sich auch der Antonius von Beckmann durch das Wort, das im Anfang war, Erlösung zu finden. Er will mit Schopenhauer die Gegensätze des Willens, Lust und Leid, Trieb und Tod in einer Welt der Vorstellung überwinden. Für den Maler objektiviert sich das Wort in der Gestaltung der Antinomien des menschlichen Daseins. Der Logos wird Bild; denn „Gestaltung ist Erlösung“.

⁵⁷ Clemens von Alexandrien, Strommata V, 73, 1: BKV IV, 182.

⁵⁸ Philo von Alexandrien, De somniis I, 63: Werke VI (Berlin 1962) 186, dazu Anm. 1; Enc. Judaica IX, 694.

⁵⁹ Enc. Judaica IX, 699. – Gershom Scholem, Zur Kabbala und ihrer Symbolik (Zürich 1960) 138, 148.

⁶⁰ Schopenhauer II, 243.

⁶¹ Peter Beckmann, Der frühe Beckmann, in: Blick auf B. 99.

⁶² P. S. – P. B. 22.

⁶³ Ebd. 24.

⁶⁴ Flaubert 94.

⁶⁵ G. Scholem, a. a. O. 135 u. 138.

⁶⁶ Schopenhauer II, 259.

Die letzte Erlösung aber sieht auch Beckmann nicht im Malen allein, sondern in der „Abfahrt“. Der Charon in der „Versuchung des Antonius“ gleicht dem Fährmann in dem Mittelbild des Triptychons „Departure“ (1933–35). Es ist der Maler selbst, der „den Tod als letzten Übergang zu großartig Neuem“ auffaßt⁶⁷. Als man Xisuthros fragte, wohin er sein Schiff lenken sollte, antwortete ihm Chronos: „Zu den Göttern“, und begann zu beten, auf daß sich noch alles zum Guten für die Menschheit wenden möge. Beckmann fügte in diesem Bericht des Buches „Atlantis“ von Donelly dem Befehl des Chronos, „Zu den Göttern“, hinzu: „Mein Traum“⁶⁸. Noch am 16. 12. 1950 schrieb der Maler an seinen Sohn: „... in ‚Dodona‘ sehen wir uns wieder“⁶⁹. Er faßte das „Weinen des Todes“ nicht pessimistisch auf – hier hat er Schopenhauer überwunden –, sondern als Überfahrt in ein größeres Heiligtum.

Nach diesen kurzen Hinweisen können wir Beckmann kaum als einen christlichen Maler im überkommenen Sinn bezeichnen. Aber wir dürfen bei ihm von einem „anonymen Christentum“ konfessionell nicht determinierter Art sprechen; denn er beschließt schon 1918 seine „Schöpferische Konfession“ mit den Worten: „... meine verrückte Hoffnung: Einen Turm zu bauen, in dem die Menschen all ihre Wut und Verzweiflung, all ihre arme Hoffnung, Freude und wilde Sehnsucht ausschreien können. Eine neue Kirche... Vielleicht hilft mir die Zeit“⁷⁰.

⁶⁷ P. S. – P. B. 118. Vergl. ebd. Farbtafel 12: „Selbstbildnis mit weißer Mütze“. Diese Mütze hat die gleiche Form wie die der Fährmänner.

⁶⁸ P. S. – P. B. 112.

⁶⁹ Budh. 160. – „Dodona“ = Heiligtum des höchsten griechischen Gottes Zeus.

⁷⁰ In: Kasimir Edschmid, Schöpferische Konfession (Berlin 1918, ³1920) 66 f.