

"Ich spaziere an der Peripherie des Lebens"

Max Beckmann - Exil in Amsterdam

Max Beckmann (1884 – 1950) gilt als der wohl bedeutendste deutsche Maler des 20. Jahrhunderts. Eine Ausstellung in der Pinakothek der Moderne in München – sie ist noch bis Ende 2008 zu sehen – zeigt Werke, die er in seiner Exilszeit in Amsterdam schuf. Er war 1937 vor den Nationalsozialisten geflüchtet und hielt sich nach dem Krieg noch zwei Jahre in den Niederlanden auf. Die letzten drei Lebensjahre ist er in Amerika gewesen und 1950 in New York gestorben: deutschen Boden hat er nicht mehr betreten. In Amsterdam, zwischen 1937 und 1947, entstand rund ein Drittel seines Gesamtwerks. Frau Professor Carla Schulz-Hoffmann, stellvertretende Generaldirektorin der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, erläuterte in einem Abendvortrag am 25. September 2007 mit dem Titel „Max-Beckmann. Exil in Amsterdam“ diese Schaffensperiode Beckmanns an Hand von Werken des Künstlers. „zur debatte“ veröffentlicht eine gekürzte und überarbeitete Fassung des Vortrags.

Carla Schulz-Hoffmann



*Prof. Dr. Carla Schulz-Hoffmann,
stellvertretende Generaldirektorin der
Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*

Das zentrale Thema von Max Beckmann war die Darstellung der Realität. Er war der Überzeugung, die Realität sei so unreal, dass es keiner Kapriolen bedürfe, um Abstraktion sie in ihrer Vielfalt zu erfassen. Dank der ausschließlichen Konzentration auf die Realität in all ihren Höhen und Tiefen, so die Hoffnung, könne es vielleicht gelingen, Fragen zu zeitlosen Problemen neu, eventuell präziser zu formulieren.

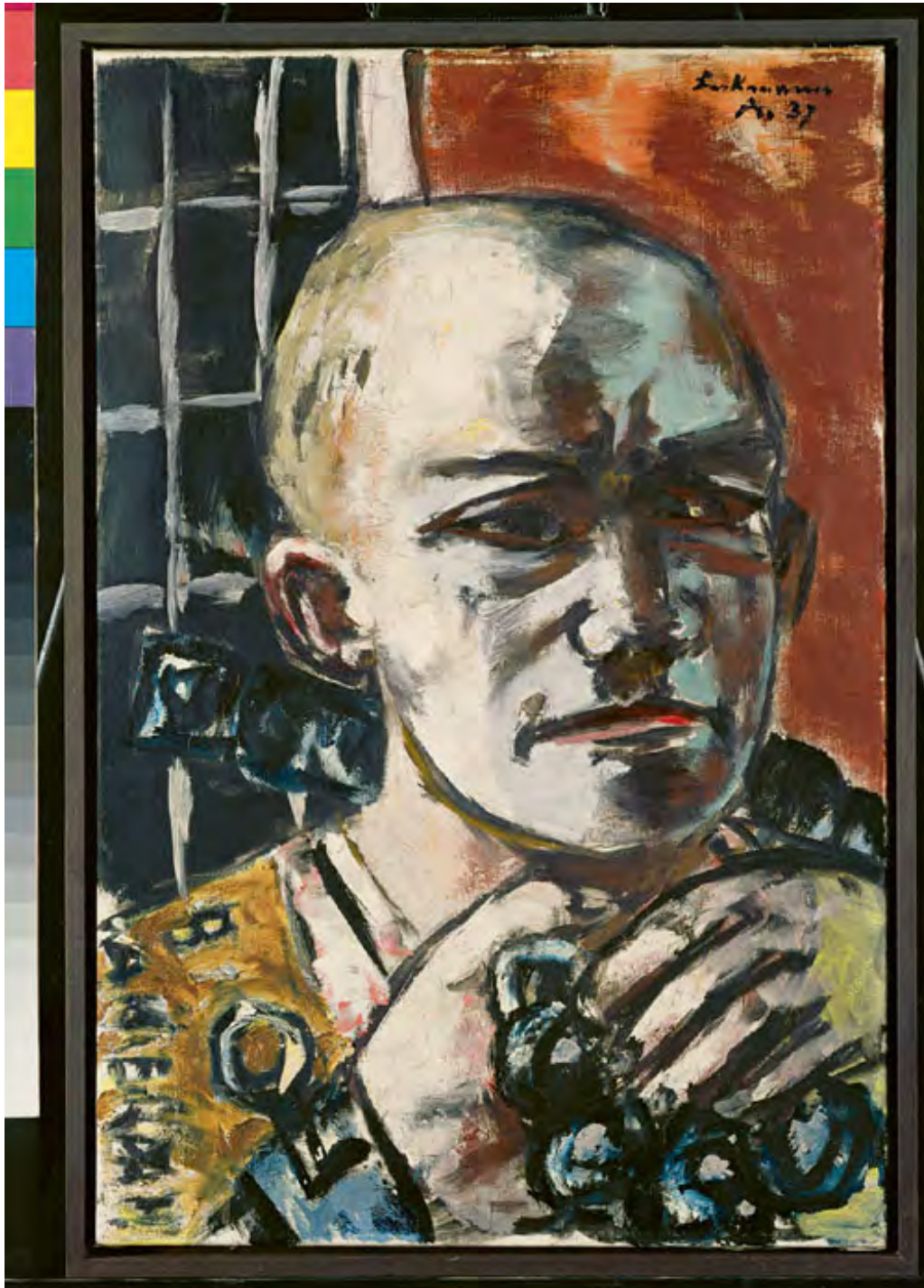
Ich will versuchen das Besondere der zehn Jahre in Amsterdam klarer zu umreißen. Dafür ist es wichtig, sich der Situation vorher zu erinnern, das heißt: welche Rolle hat Max Beckmann vorher gespielt. Bereits 1932, die Lage in Deutschland hatte sich schon deutlich zugespitzt, äußerte sich Max Beckmann mit dem für ihn typischen verhaltenen Zynismus: „So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum, und man befindet sich am wohlsten auf der Insel seiner Seele.“ Beckmann war in dieser Zeit längst ein anerkannter, hochgeschätzter Künstler und auf vielen wichtigen nationalen und internationalen Ausstellungen vertreten, wie zum Beispiel auf der Biennale 1926 in Venedig. Er hatte eine Professur an der Städel-Schule in Frankfurt, er war gesellschaftlich anerkannt, wurde hofiert und war gut im Kunsthandel vertreten.

Als umso schmerzlicher muss Max Beckmann deshalb die zunehmenden Angriffe der Nationalsozialisten erlebt haben, die bereits 1933 bedrohliche Ausmaße erreichten. Schon ab der ersten Jahreshälfte 1933 wurden Werke von Beckmann in diffamierenden Gruppenausstellungen in Mannheim, Karlsruhe, Stuttgart, Dresden, München und anderen deutschen Städten unter so reißerischen Etiketten wie „Kulturbolschewismus“, „Kunst im Dienste der Zersetzung“, oder „Schreckenskammer“ gezeigt. Bereits zum 15. April 1933, Beckmann war schon im Januar wegen der zunehmenden Angriffe von Frankfurt in die weltläufigere und zugleich anonymere Metropole Berlin umgezogen, wurde ihm an der Städel-Schule gekündigt.

Aus einer der verbotenen Ausstellungen, einer monographischen Beckmann-Schau im Erfurter Museum, die kurz vor der Eröffnung geplatzt war, erwarb der junge jüdische Schriftsteller Stephan Lackner, später einer der bedeutendsten Sammler des Künstlers, sein erstes Bild. Den großen Eindruck, den die verfemten Bilder im Depot auf ihn machten, schildert Lackner in seinen Lebenserinnerungen wie folgt: „Aus dem finsternen Raum stürmte eine neue Welt stolzer freier Menschenwesen auf uns ein. War Beckmann so unabhängig vom Zeitgeschehen, dass er jetzt die beißend-ironische Kritik vergessen und den Ursymbolen nachsinnen konnte?

Hier schaute ein Mann durch den Wirrwarr, der den Fernschimmer der Hoffnung am Horizont wahrnahm. Und diese aufregende, diese unglaublich wichtige Kunst sollte verboten sein?“

In dieser charakteristischen Aussage artikuliert sich ein beklemmendes Missverständnis jener Jahre, das vielen erst später schmerzlich bewusst werden sollte. Trotz unübersehbarer Warnsignale und deutlicher Attacken gegen alle nicht-regimekonformen Personengruppen hoffte man zunächst wohl, sich irgendwie doch mit dieser neuen Zeit arrangieren zu können und von den Machthabern als gute Deutsche anerkannt zu werden: eine Wunschvorstellung, die von einer damals allenthalben zu beobachtenden latent nationalistischen Haltung gespeist wurde. So war etwa schon die Einrichtung des Kronprinzenpalais deutlich von dem Bemühen geprägt, ich zitiere, „einen Brückenschlag zu nationalrevolutionären Ideologien zu erreichen, indem man die zutiefst deutsche Wesensart der zeitgenössischen bildenden Kunst betonte.“



Das Selbstporträt „Der Befreite“ entstand 1937. Es ist eines der ersten Werke Beckmanns, das in Amsterdam entstand (Privatbesitz)

Zwar konnte in den kommenden drei Jahren noch eine eher unverfängliche, reduzierte Auswahl moderner Werke im Kronprinzenpalais gezeigt werden. Aber am 30. Oktober 1936, kurz nach dem Ende der Olympischen Sommerspiele, die Weltoffenheit und Internationalität vortäuschen sollten, wurde die Nationalgalerie geschlossen. 1934, zum 50. Geburtstag Beck-

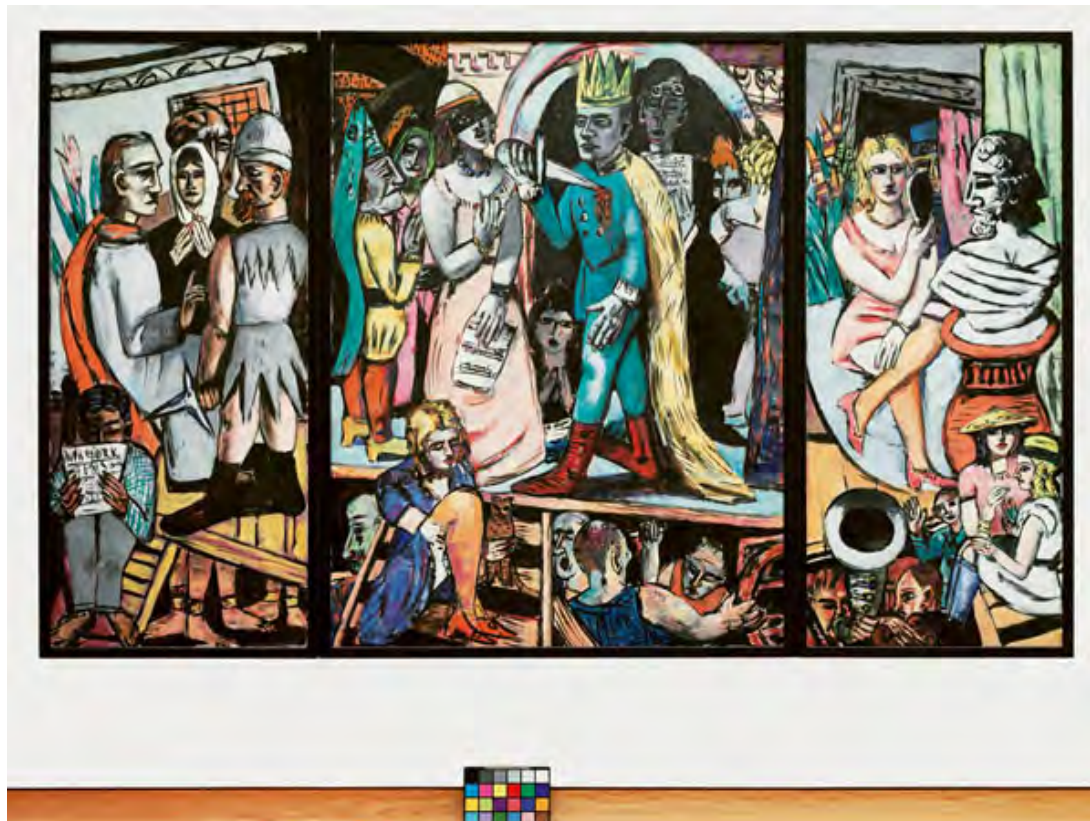
manns, erschien lediglich ein einziger Aufsatz von Erhard Göpel, dem späteren Verfasser des Werkkataloges. Göpel stellt heraus, Beckmann versuche, das ihn umgebende Chaos zu gestalten, und fährt fort: „Der Gefahr des Nachkriegs, des Abgleitens ins Gesetzlose, ist Beckmann mit seiner ganzen, inzwischen gewachsenen Gestaltungskraft entgegengetreten, indem er das Chaos gestaltend sichtbar macht. Wenn der Sechziger auf 1934 zurückblicken wird, so zweifeln wir nicht, dass wieder das Heute für das Morgen gestaltet wurde, denn leidenschaftsvoll folgt der Künstler den Ereignissen und dem sich zeigenden Neuen.“

Die Situation spitzte sich aber beängstigend schnell dramatisch zu und ließ Beckmann bei nüchterner Betrachtung kaum noch Spielraum für einen gangbaren Ausweg. Im November 1936 verordnete Joseph Goebbels endgültig ein allgemeines Verbot der freien Kunstkritik. Die Konfiszierung der Moderne in allen öffentlichen Museen wurde systematisch vorangetrieben. Max Beckmann war in Berlin an der Vollendung des Bildes „Versuchung“ beschäftigt, als er im Radio die Hetzrede über die Moderne Kunst von Adolf Hitler hörte, die dieser am 18. Juli 1937 zur Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst hielt. Damit war Max Beckmann endgültig klar, dass er nicht mehr in diesem Land bleiben konnte. Er hatte Mal- und

Arbeitsverbot; er hatte keine Möglichkeiten mehr, seine Kunstwerke zu verkaufen. Aber viel schlimmer war für ihn die große Sorge, dass die geliebte deutsche Kultur, Grundlage seines Denkens und Schaffens, unter diesem Regime dem Ende entgegengehen würde.

Am 19. Juli 1937 wurde dann die Ausstellung „Entartete Kunst“ im Münchner Hofgartengelände eröffnet, das in der Nähe des neuen Hauses der Deutschen Kunst liegt. Wenige Stunden vorher war Beckmann mit seiner Frau Quappi im Zug nach Amsterdam gereist.

Das Triptychon „Versuchung“ zeigt noch mal den Kosmos seines Denkens und Fühlens, in dem sich sein mythologisches Weltbild auf eine ungeheuer reiche Weise manifestiert. Ich will kurz auf dieses Schlüsselwort eingehen, um deutlicher herausarbeiten zu können, dass sich die Bilder nachher in Amsterdam tatsächlich nochmals ändern. Sie werden nicht nur nervöser im Strich und weisen viel mehr Schwärzen auf, sondern sie werden oft auch noch komplizierter, verbauter, schwieriger in der formalen Entschlüsselung.



Das „Schauspieler-Triptychon“ stammt aus den Kriegsjahren 1941/42. Der Betrachter kann kaum noch den Überblick behalten (Copyright: Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, MA)

Zwei Beispiele für die erste Zeit in Amsterdam, die den ganzen Kosmos von Beckmanns Denken in diesen Jahren anreißen, sind die Bilder „Der Befreite“ und „Der König“, beide von 1937, das eine ein direktes, das andere ein indirektes Selbstbildnis. Beckmann gilt bekanntlich als einer der größten Selbstbildnis-Maler; immer wieder hat er sich selbst im Spiegel seiner Werke zur Diskussion und auch zur Disposition gestellt. Die Bezeichnung „Der Befreite“ wirkt fast wie Hohn, wenn man sich dieses Bild ansieht. Der Künstler hat zwar äußerlich die Fesseln gesprengt, das heißt, er ist der unmittelbaren Verfolgung durch die Nationalsozialisten entflohen. Aber er ist dennoch in Fesseln. Er ist von einer grünlich-gelblichen Farbe, wirkt krank, ungesund. Die Malerei, der Pinselduktus ist fahrig, und er befindet sich in einem vergitterten Raum. Und außerhalb dieses Käfigs ist nur schwarze Nacht, die genauso wenig einladend ist wie das Innere, in dem er gefangen ist.

Die Hoffnung auf Freiheit scheint so entfernt, dass sie nur noch als Vision auf seiner Schulter erkennbar wird: Da steht, kaum lesbar, „Amerika“. Dieser Versuch, die Schwierigkeiten der Zeit im eigenen Selbstbildnis zu fassen und damit den Problemen dieser Zeit, die auch zwi-

schen tatsächlichen Extremen changierten und hin und her gingen, in der eigenen Person dingfest zu machen, ist bezeichnend für Beckmann.

Das wird auch im „König“ deutlich, einem Bild, das schon 1932 in Berlin fertig gestellt, dann aber 1937 in Amsterdam entschieden übermalt wurde. Beckmann hat das Bild sehr viel stärker verschattet, der Pinselduktus ist fahriger und die Figur ist stärker von außen abgeschottet. Der Arm der jungen Frau vorne war zunächst nicht vor dem Oberschenkel des Königs, sondern dahinter. Jetzt versucht sie, den König zu schützen. Die Frau im Hintergrund hat ein ganz schwarzes Profil erhalten und ihre Hand ist zu einem Abwehrgestus nach außen gewandt. Aber viel entscheidender ist, dass die Augen des

Königs geschwärzt wurden, dass sie wie dunkle Höhlen wirken. Der Künstler versucht, sich einen Schutz zu bilden, indem er sich selber einschwärzt und dem Außen nicht mehr die Möglichkeit gibt, ihn zu erkennen, indem er sich völlig auf sich selber zurückzieht.

Dann fällt noch die Verbindung der Darstellung als König mit der Krone auf der einen Seite und als Harlekin auf der anderen Seite auf: Die Kleidung des Harlekin ist ja etwas, was in der Kunst des 20. Jahrhunderts immer wieder eine Rolle spielt. Das findet man bei Picasso, bei Ernst Ludwig Kirchner und bis in die heutige Malerei bei Lüpertz: Es ist der Gedanke, dass der Künstler auf der einen Seite als Wissender der König ist. Er ist derjenige, der eigentlich die moralischen Kategorien geben könnte, wenn man ihm nur zuhören würde. Aber er wird von der Gesellschaft oft als Narr, als Unterhalter angesehen. Den hört man sich an, wenn es einem gut geht, aber ansonsten ist er der Clown.

Kommen wir zu einem dritten Gemälde. Ein Vergleich des „Versuchungs-Triptychons“ von 1937 und des „Schauspieler-Triptychons“ von 1941/42 zeigt, wie stark sich doch bei aller thematischen Nähe die Beckmann-Werke in der Amsterdamer Zeit verändert haben. Man hat bei dem „Versuchungs-Triptychon“ den Eindruck, die Gegenstände sind großformatig gefasst, relativ deutlich und klar zu erkennen, wohingegen im „Schauspieler-Triptychon“ die Organisation der Bildbühne absolut undurchschaubar wird. Man kann eigentlich nicht mehr sagen, wie der Aufbau ist. Man hat überhaupt keine Möglichkeit, den Figuren in diesem Bild-Ambiente noch genügend Raum zu geben. Das ist etwas, was Beckmann sicher von der expressionistischen Simultanbühne übernommen hat, wo man tatsächlich verschiedene Elemente eines Bühnenstückes in verschiedenen Ebenen gezeigt hat.

Nur ist es bei Beckmann so, dass die einzelnen Elemente gar keinen eigenen Lebensraum mehr haben. Das deutlichste Beispiel bei diesem Bild findet sich im linken unteren Teil, bei

den Füßen. Wenn man versucht, diese Füße irgendwo weiterzuverfolgen und zu schauen, wo die entsprechenden Körper sind, findet sich keine Möglichkeit, eben diese Körper weiterzuentwickeln. Dies ist wieder der Versuch Beckmanns, eine Welt zu zeigen, die aus so disparaten Möglichkeiten und Facetten entsteht und sich bildet, dass der einzelne keinen Überblick erreichen könnte, auch wenn er sich noch so sehr Mühe geben würde.

Natürlich gibt es auch hier bestimmte Formen, die bei Beckmann immer wieder auftauchen, aber auch sehr unterschiedlich interpretiert werden können. Da ist zum Beispiel auf der rechten Seite die janusköpfige Figur, die positiv und negativ aneinandergesetzt ist. Auf der linken Seite eine Figur, die aussieht wie der lehrende Christus, der mit dem Finger seine Jünger unterrichtet, der aber wahrscheinlich nicht mehr und nicht weniger ist als der Regisseur, der die Theatertruppe unterrichtet. Sehr auffallend ist, dass Beckmann immer wieder versucht, durch farbliche Kompositionen verschiedene Verbindungen herzustellen. Da fällt besonders auf, dass der ekelhafte Zwerg im Mittelteil links und der König in der Mitte durch die Farbgebung ganz deutlich aufeinander bezogen sind. Einmal hat der eine einen roten Mantel an, der andere einen gelben, und so sind die Farben zwar identisch, werden aber immer wieder auf die einzelnen Bekleidungsstücke verschoben.

Es gibt auch – man muss das mit aller Vorsicht sagen – den Versuch einer Deutung, der aus meiner Sicht hier sehr weiterführend ist: Beckmann hatte bei seinen vielfältigen literarischen Kenntnissen ein Buch, das ihn besonders fasziniert hat, den „Titan“ von Jean Paul. Es gibt von ihm den Ausspruch, dass er, als er einmal besonders verzweifelt war, gesagt hat: „Ich wünschte, ich säße auf dem Mars und läse den ‚Titan‘.“ Im „Titan“ gibt es die Figur des Roquairol, die Beckmann besonders gefesselt hat: der zerrissene Held, der zwischen Gut und Böse, zwischen Extremen hin- und herschwankt. Dieser Roquairol begeht am Ende des Romans in einem eigentlich fingierten Bühnenstück – er soll auf einer Landpartie, wo zur Unterhaltung ein Bühnenstück aufgeführt wurde – die Hauptrolle spielen und sich auf offener Bühne vermeintlich erstechen. Doch dieser Roquairol hat sich dann wirklich auf der Bühne erstochen.

Dies scheint in diesem Bild Beckmanns seinen Niederschlag gefunden zu haben, denn dieser im Gesicht wirklich grün aussehende König, der sich mit dem Dolch selber ersticht, erweckt den Eindruck, dass die Bühnenfigur bei Beckmann eine reale Figur geworden ist. Es zeigt die extreme Zerrissenheit, unter der der Mensch tatsächlich gefangen ist und die in diesem Bild nur noch den Ausweg des Selbstmordes offen ließ.



„Der König“ heißt dieses Gemälde Beckmanns. 1932 gemalt, überarbeitete es der Künstler 1937 in Amsterdam (Copyright: Saint Louis Art Museum, Bequest of Morton D. May)

Die vorgestellten Lebensbilder versuchen Realität in all ihrer Vielschichtigkeit zu fassen. Schon am 21. Juli 1938, in seiner berühmten Rede „Über meine Malerei“, versuchte Beckmann, die Grundlagen dieses Ansatzes zusammenzufassen. Er sagte: „Worauf es mir in meiner Arbeit vor allem ankommt, ist die Idealität, die sich hinter der scheinbaren Realität befindet. Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität zu erfassen und diese Realität in Malerei zu übersetzen. Das Unsichtbare sichtbar machen durch Realität; dann verdichten sich die Formen zu Dingen, die mir verständlich erscheinen in der großen Leere und Ungewissheit des Raumes, den ich Gott nenne. Ein Selbst zu werden, ist immer der Drang aller noch wesenlosen Seelen. Dieses Selbst suche ich im Leben und in meiner Malerei.“

Beckmann wollte eben eine möglichst präzise Übertragung der Realität in eine gültige optische Form erreichen, die zwar ihre Zeit reflektiert, jedoch von da aus zu allgemeingültigen Aussagen gelangt. Er vertrat damit eine Gottfried Benn vergleichbare Haltung, die dieser apodiktisch in einem 1930 unter dem Motto „Können Dichter die Welt ändern?“ gesendeten Rundfunkdialog vortrug. So betonte Benn: „Kunstwerke sind phänomenal historisch unwirksam, praktisch folgenlos. Das ist ihre Größe.“

In einer weiteren, auf den ersten Blick vielleicht missverständlichen Passage, die auf die Frage eingeht, ob der Dichter den Jammer der Welt unbeteiligt registriert, heißt es: „Ich zögere nicht einen Augenblick: Ja, da sieht der Dichter zu. Nicht der, der die Zivilisationslektüre verfasst und für den Abend die geistigen Vorwände für die Kulissenverschiebungen, der beim Bankett neben dem Minister sitzt, die Nelke im Frack und fünf Weingläser am Gedeck: der unterschreibt Aufrufe gegen die Notstände der Zeit. Aber der sieht zu, der weiß, dass der schuldlose Jammer der Welt niemals durch Fürsorgemaßnahmen behoben, niemals durch materielle Verbesserungen überwunden werden kann.“



Die Referentin diskutierte mit den Besuchern. Akademiedirektor Dr. Florian Schuller moderierte das Gespräch.

Gerade in dieser Abstinenz, was die unmittelbare Reaktion auf die eigene Zeit betrifft, liegt für Benn wie auch für Max Beckmann die Chance, über die Bedingungen der Realität hinauszugehen und sie in ein tieferes, hinter der Oberfläche der Wirklichkeit liegendes existenzielles Grauen zu bannen. Dennoch bleibt darin die eigene Lebenswirklichkeit präsent, zu der es trotz allem gilt, Stellung zu beziehen. Max Beckmann hat dies mit seiner Emigration entschieden bewiesen. Das Deutschland, das ihm Heimat war, so die bittere Erkenntnis, existierte nicht mehr, und auf die Frage seiner Frau Quappi, ob er Heimweh empfinde, hat er geantwortet, nein, er sei entsetzt über das, was sich in Deutschland ereignete; er habe auch das Gefühl von Heimweh verloren und begraben. „Wo immer ich arbeiten kann und Freunde finde, da bin ich zuhause“.

Kann sich Widerstand, Kritik an realen Verhältnissen in letzter Konsequenz nur über diesen von Beckmann beschriebenen extrem subjektiven Selbstfindungs- und Selbstbehauptungsprozess artikulieren? Der konkrete historische Anlass, also der Nationalsozialismus, versinkt er nicht im Nebel einer trotz aller Fakten fast abstrakten Geschichtsschreibung, wenn er sich nicht in ebenso allgemeinen wie spezifischen Bildern mitteilt, die das dokumentierte Ereignis auch in seiner überzeitlichen, existenziellen Dimension lebendig und damit nachvollziehbar

machen? Insofern trifft der Protest in Beckmanns Werk, gerade weil er allgemein formuliert ist, uns nach wie vor bis ins Mark, rüttelt uns wach. Was könnte Kunst mehr erreichen?