

DIETRICH SCHUBERT

Max Beckmanns Liebespaar in der *Messingstadt* Ein Traum von 1944*

»Noch halte ich den Kopf hoch wie ein Ertrinkender, – einmal müssen doch die schwarzen Wellen des Nichts über mir zusammenschlagen ...« (M. B. 19. 3. 1944)

I.

Mitten in den entscheidenden Kämpfen gegen Ende des 2. Weltkriegs zwischen den Alliierten und den Faschisten, die Europa im Würgegriff hielten – also zwischen dem Herbst 1944 und dem Frühjahr 1945 –, malte Max Beckmann auf eine Leinwand von 115 × 150 cm sein großes Werk *Messingstadt* (Abb. 1). Es ist das melancholische Bild eines Menschenpaares, von besonderer Schönheit der Malerei. Auf den ersten Blick wird man durch dieses Gemälde kaum an faschistische Diktatur, Emigration, Zerstörung, Menschenmord, Judenverfolgung und Krieg erinnert, eher im Gegenteil: Das Bild erscheint gleichsam wie eine Insel von merkwürdiger Glückseligkeit – wenn auch voller Melancholie – innerhalb der Wirklichkeit des blutigen Wahns von Nationalismus und Rassismus in Europa.

Beckmann lebte damals in Amsterdam, wohin er 1937 vor den Nazis emigriert war, deren Kulturpolitik er freilich zunächst abwartend beobachtet hatte. Erst die Eröffnung der »Entarteten-Kunst«-Schau vom Juli 1937 in München veranlaßte ihn dann das »Reich« zu verlassen, nachdem er bereits 1933 seines Lehramtes in der Frankfurter Städelschule enthoben worden war.¹ Beckmann war freilich – das muß gesagt werden – nicht in dem Maße gefährdet wie die von den

Nazis sogenannten »Novemberverbrecher« und »jüdisch-bolschewistischen« Künstler wie Grosz, Feininger, Heartfield oder Ernst Toller, Heinrich Mann und Walter Hasenclever, da Beckmann weder Sozialist noch Kommunist oder jüdischer Herkunft war. Sein im Jahre 1927 entstandener Text *Der Künstler im Staat*, der den Künstlern eine quasi übermenschliche Führer-Rolle zuwies, war realpolitisch gänzlich unbestimmt gewesen.²

Um *Messingstadt* zu verstehen, gilt es, nicht nur den historischen, sondern auch den individual-psychologischen Kontext zu erforschen, die persönliche Lage Beckmanns, die Stimmung seines »Selbst« in Holland, um die Situation des Malers zu begreifen, aus der heraus das Werk entstand. Ab etwa Dezember 1943 datiert die Arbeit an dem Gemälde.³

Am 19. 3. 1944 notiert Beckmann im Tagebuch – in Fortsetzung des eingangs wiedergegebenen Zitats: »Nun ich bin darauf gefaßt, wieder ein Nichts zu werden, trotzdem ich mir so große Mühe gegeben habe, ein »ICH« zu werden.« Unter dem 24. Januar 1944 lesen wir: »Munch ... ist gestorben ... Er hat tüchtig lange ausgehalten ... Wann komme ich?«

Zwischen Hoffnung und Verzweiflung, Ahnungen und Ängsten, Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben,⁴ entsteht das Werk, das der Maler auch »Traum« nannte und »Goldenes

* Der hier abgedruckte Aufsatz wurde als Vortrag gehalten an der Hochschule der Künste Leipzig im Januar 1995, auf Einladung von Prof. Dr. Christoph Türcke, sowie an der Universität München 1995 und im Kunsthistorischen Colloquium der Universität Bonn im Sommer 1999.

1 Vgl. zur Biographie Doris Schmidt, in: *Beckmann – Retrospektive Katalog*, hrg. v. Carla Schulz-Hoffmann, München/Berlin/Los Angeles 1984, 459.

2 Max Beckmann, *Der Künstler im Staat*, in: *Europäische Revue*, 3, 1927, 288–291.

3 Das Gemälde trägt die No. 668 bei Erhard Göpel, *Beckmann Euvre-Verzeichnis*, Bd. I, Bern 1976, 402. Max Beckmann, *Tagebücher 1940–1950*, hrg. v. Mathilde Beckmann/Erhard Göpel, München 1955, 1979, 64.

4 Zu Verneinung und Bejahung des Willens zum Leben vgl. Georg Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche*, Leipzig 1907, 1–18.

Horn«. Am 3. Juli notiert Beckmann, der zunächst, wie viele Künstler vor 1914, unter Nietzsches Vitalismus-Impulsen agierte,⁵ seit etwa 1920 durch das tiefgreifende Kriegserlebnis aber mehr und mehr ein Leser und ›Schüler‹ Schopenhauers wurde: »Zuviel Schopenhauer gelesen.« Und am 10. Juli 1944: »Vergeblich beim Masseur. Dann wie verrückt an Messingstadt, glaube fertig.« Sieben Tage später dann: »Bis zur Ohnmacht nochmals an Messingstadt«. Die Arbeit zog sich bis zum 30. Juli 1944 hin. Nach Vollendung verkaufte Beckmann das Gemälde im März 1945 an Helmuth Lütjens, der den Maler in diesen Monaten, wie Göpel und Frommel, oft besuchte und unterstützte.⁶

Im Folgenden widme ich mich der näheren Darlegung des geistigen Kontexts und der Frage nach der Deutung des Werkes, zunächst in einer Beschreibung und schließlich in der Sichtung synchroner Selbstporträts sowie im besonderen weiterer ›Geschlechter-Bilder‹ der späteren 30er und der 40er Jahre.

Im Querformat hat Beckmann ein lagerndes Menschenpaar leicht aufsichtig auf einer braunen Chaiselongue dargestellt (Abb. 1). Die ruhige Szene ist durch zahlreiche symbolische Formen verfremdet, welche man als eine Art visuelles Bedeutungsnetz verstehen kann, also ein Formenetz, das Sinn und Bedeutung stiftet. Bevor das ›Lesen‹,⁷ d. h. – da es sich nicht um einen literarischen Text handelt – das Sehen der Komposition links unten beginnen könnte, fällt der Blick auf die beiden schräg stehenden, brutal wirkenden Waffen, ein angelehntes Schwert und eine grüne Doppellanze, die einer Harpune gleicht. Ersteres

überragt die nackten Leiber der Liebenden gerade über ihre Hälse und überschneidet besonders die hellhäutige Frau zwischen Kinn und Brüsten auf nahezu verletzende Weise. Die Lanze durchzieht das gesamte Format, und die Spitzen lenken uns auf die orientalisch wirkende Szenerie einer Stadtkulisse mit Halbmond-Türmen und Kuppeltor, spitzen und runden Teilen, die in Variationen von Ocker, Rotbraun, Orange und Chromgelb gemalt sind. Kehrt unser Blick nach links vorn zurück, so erkennt er den nach unten lagernden Mann über der gebogenen Sofa-Schräge, die in Schwarz eine kopf- und türartige Form bildet. Der Blick geht nun hinauf zu dem roten Vorhang mit Weißhöhlungen und zur Bildmitte zu den Köpfen und den streng parallel liegenden Leibern: der Mann in ockerfarbenem Inkarnat, das junge Weib als das Lockende mit (europäisch) heller Haut und Haar, einen Blütenstrauß über Bauch und Genital haltend; die Beine übereinander, so daß sich eine stark plastisch aufgewölbte Form ergibt. Ihre Hand ist das Zentrum der Komposition. Demgegenüber ist das linke Bein des Mannes dergestalt abgewinkelt, daß Beckmann eine entsprechende plastische Form nach unten entwickeln konnte. Das Gesäß des Mannes umfängt ein gelbroter Stoff.

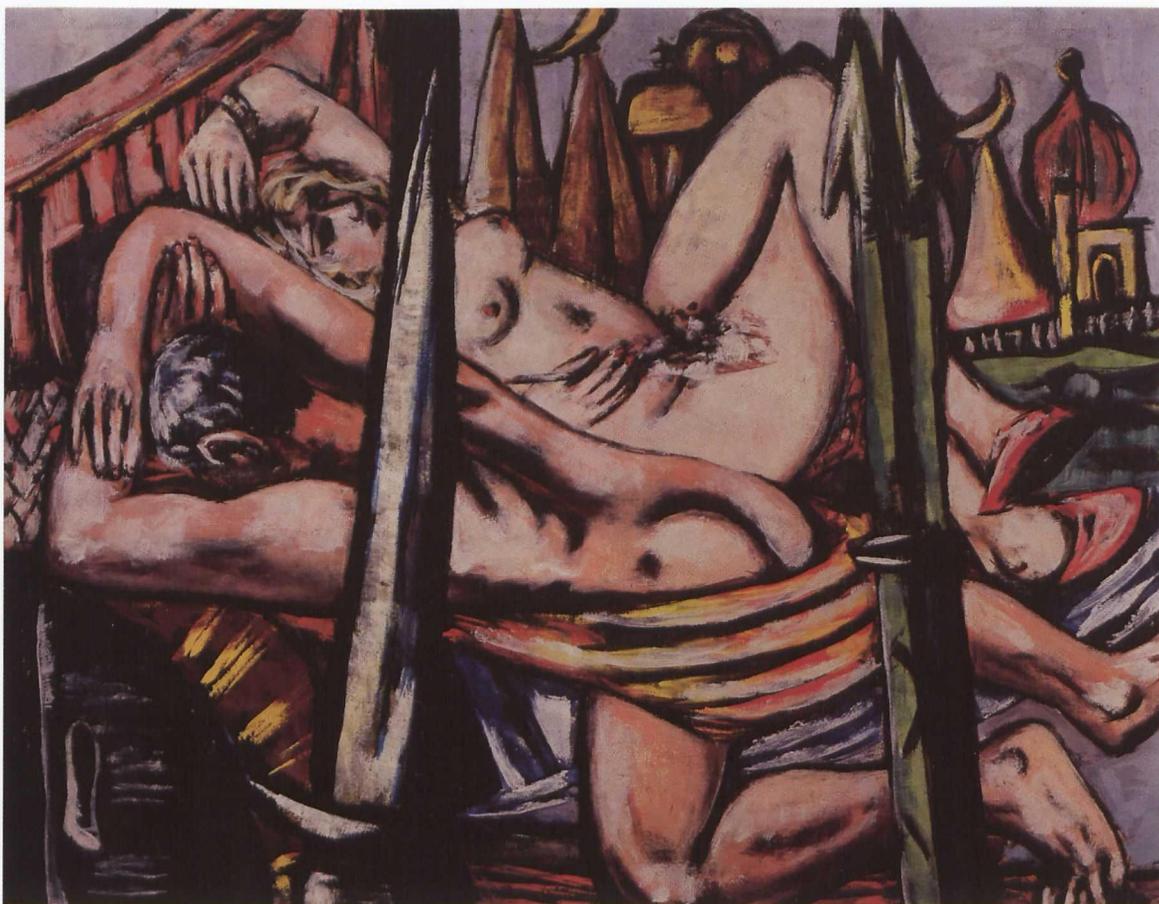
Das Antlitz der Frau ist dem Himmel zugewandt; ihr Ausdruck changiert zwischen Lust und sanftem Schmerz, während der Mann sein Gesicht im Zustand zwischen Erschöpfung und Schlaf abwendet. Zusammen mit den gelbbraunen Mustern des Sofas ergibt sich links unten eine geheimnisvolle Komposition, als ob der schlummernde Mann dem ›Kopf‹ bzw. der Tür

5 Vgl. Ernst-G. Güse, *Beckmann – das Frühwerk*, Bern 1977; Dietrich Schubert, *Beckmann – Auferstehung und Erscheinung der Toten*, Worms 1985; Karin von Maur, *Beckmann-Meisterwerke*, Ausst.-Kat. Stuttgart 1994, 60, 64, 76f.

6 Dazu Göpels Vorwort zu den Tagebüchern 1940–1950 und andere Schriften desselben.

7 Unter dem Druck der Semiotik und der Ikonologie wurde in der Kunstgeschichte seit etwa 1961 (Ernst H. Gombrich, *How to read a painting*) einem ›linguistic turn‹ nachgegeben und häufig von ›lesen‹ eines Bildwerkes oder der ›Lesbarkeit der Bilder‹ geredet – ange-

sichts bildender Kunst (›visual arts‹), die eben visualisiert, die vor allem *Darstellung* und *Anschaung* ist, nicht Text, also visuelle Repräsentation bzw. primär Form-Gestalt (Kurt Bauch, *Kunst als Form*, 1962). Ich halte den Ausdruck ›lesen‹ schon sprachlich und auch methodologisch für verfehlt; dazu vgl. Horst Bredekamp (Götterdämmerung, in: *Kritische Berichte* 14, 1986, Heft 4, 47–48), der ein sensibleres Auge und eine genauere Form-Analyse forderte. Ferner Oskar Batschmann, *Bild – Text: Problematische Beziehungen*, in: *Kunstgeschichte – aber wie?*, Berlin 1989, 27ff.; *Der Text des Bildes*, hrg. von Wolfgang Kemp, München



1. Max Beckmann, *Messingstadt*, 1944. Saarbrücken, Saarlandmuseum

in der schwarzen Form in Richtung Erdtiefe lauschen würde.

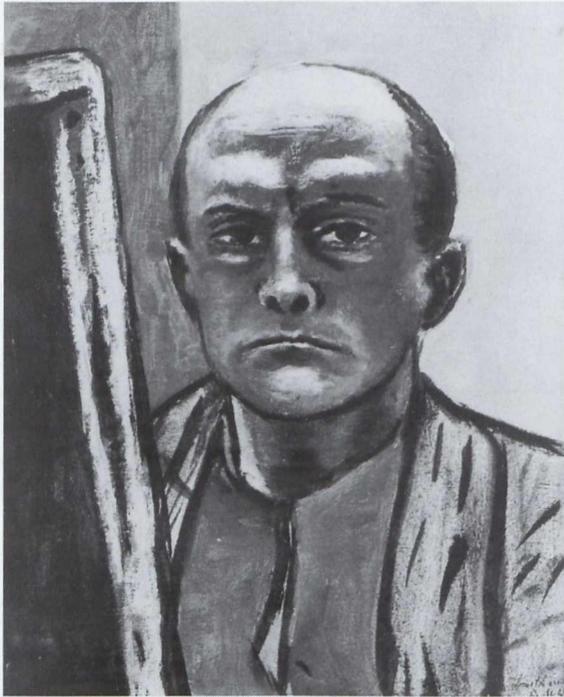
Im Unterschied zu der erstarrten traumhaften Stadt ist der Habitus der beiden Menschen nicht orientalisches. Es handelt sich nicht um maghrebi-

nische Menschen; daran ändern auch die roten Pantoffeln des Weibes nichts. Erkennt man die Waffen als dem Manne als dem potentiellen »Krieger« (Quappi Beckmann)⁸ zugehörig, kann keineswegs von einer »Situation der Gefangen-

1989; *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, hrg. v. Andreas Beyer, Berlin 1992; insbesondere David Summers, Conditions and conventions: on the disanalogy of art and language, in: *The Language of Art History*, Cambridge 1991, 181–212. – *Sehen* (und Verstehen) ist für anschauliche Gebilde, also für eine sinnliche Form-Gestalt die angemessene Form der Wahrnehmung. Gelesen wird ein Text in der Dichtung oder der Philosophie, ein Gemälde oder eine Skulptur führt seine Erscheinung nonverbal und simultan und dazu oft unvermittelt (plötzlich) als psychisches Erlebnis vor. Zur jüngeren Diskussion

besonders William J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn* (Artforum 1992), dt. in: *Privileg Blick – Kritik der visuellen Kultur*, hrg. von Christian Kragava, Berlin 1997, 15–40; Horst Bredekamp, Claude Lévi-Strauss und Erwin Panofsky, Wort-, Bild- und Ellipsenfragen, in: *Kritische Berichte*, 26, Heft 2, 1998, 5–15; ders., Einbildungen, in: *Kritische Berichte*, 28, Heft 1, 2000, bes. 35.

⁸ Briefliche Mitteilung von Mathilde Q. Beckmann an die Herausgeber des Beckmann-Kataloges München/Berlin 1984, 290, Max Beckmann Retrospektive.



2. Max Beckmann, *Selbstbildnis an Staffelei*, 1945.
Detroit, Art Institute

schaft« und der »Einkerkerung« die Rede sein, wie das Cornelia Stabenow 1984 sehen wollte.⁹

Was bislang noch nicht erprobt wurde, wäre die Zuordnung der pfeilartigen Lanzen zur Frau – womit eine Analogie zu den Waffen der Amazonen in Beckmanns Bild von 1911 entstünde.

⁹ Cornelia Stabenow, in *Beckmann* (wie Anm. 1), 290.

¹⁰ Zur Thematik der Frau-Mann-Beziehungen in Beckmanns Œuvre hat Christian Lenz schon 1971 einen Beitrag publiziert (Mann und Frau im Werk Beckmanns, in: *Städel-Jahrbuch*, 3, 1971, 213–237), der jedoch die komplexen Geschlechter-Paare und ihre typologische Ausformung in den Triptychen nur teils berücksichtigte; dafür wurde bereits von ihm der *Reise auf Fischen* eine treffende Einschätzung gewidmet, die auf die Stelle in Beckmanns *Drei Briefe an eine Malerin* (1948) rekurrierte. Zu diesem Bild hat Lenz später noch erweitert Stellung genommen, nachdem es von Stuttgart gekauft worden war und Karin von Maur ihm 1992 das Heft der Kulturstiftung widmete (siehe unten). Lenz übergibt jedoch 1971 eine Reihe von signifikanten Werken, die zur Typologie der Frau oder des Mannes beitragen bzw. die Spannung der

Aber das ist eine Frage der Deutung, die in ihrer Komplexität erst nach Sichtung der anderen Geschlechter-Bilder der 30er und 40er Jahre¹⁰ und der seelischen Verfassung des Malers 1944 erfolgen kann.

Das Primäre an der Erscheinung der anschaulichen Gestalt der zwei Leiber scheint mir zu sein, daß sie wie komplementäre Hälften einer Figuration wirken, ganz so, als ob sich das ursprünglich einheitliche Menschenwesen »Anthropos« (im Sinne von Platons Bericht in *Symposion* und im Sinne der Gnosis)¹¹ zerlegt habe in zwei Teile der gegengeschlechtlichen Existenz, Frau und Mann wie zwei Seiten einer Münze, einer Gesamtgestalt, eines Wesens, einer sinnlichen Konkretion, die sich – so Beckmann im Tagebuch am 28. 10. 1945 – »in männlich und weiblich teilte«. Und seither sucht jedes in Liebe (Eros) zueinander, wieder aus zweien Eins zu werden, bzw. sich mit seiner anderen Hälfte zu vereinen.¹²

II.

Beckmann malte in der Zeit von *Messingstadt* und danach aufschlußreiche Selbstporträts. Freilich fällt an ihnen sofort auf, daß sie eigentlich nicht jene Zerrissenheit aufweisen, an der Beckmann, zwischen Hoffnungen und Todesangst, um 1944/45 litt: von Juni bis August 1942 entstand das Bild mit den buddhahaft verschränkten

Geschlechter und ihre unterschiedlichen Situationen verbildlichen: so behandelte er weder *Messingstadt* noch das Bild des *Verlorenen Sohnes* (1949, Hannover), das vier Frauen unterschiedlicher Art zeigt, noch den linken Flügel des Triptychons *Akrobaten* (1939), noch *Venus und Mars* (1939) usf. Besondere Beachtung verdient auch der rechte Flügel von *Abfahrt* (1932/33), über den sich Beckmann 1937 zu Lily von Schnitzler erklärte (Brief L. von Schnitzlers Juni 1955 an Alfred H. Barr, in: Peter Selz, *Beckmann*, New York 1964, 56–58; Gert Schiff, in: *M. B. – die Triptychen*, hrg. v. Klaus Gallwitz, Städel 1981, 64). Lenz hat ihn jüngst in der Debatte mit Karin von Maur in neuer Sicht einbezogen: die zentrale Frauengestalt im Flügel sei Naila, Beckmanns ehemalige Geliebte von 1923 (Christian Lenz, *Reise auf dem Fisch*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5./6. März 1994).

Armen und der angeschnittenen runden Form hinter dem fast kahlen Schädel; im Tagebuch 27. Juni 1942 als *Selbstporträt mit Ringeltür* bezeichnet (Nachlaß der Witwe, New York, Leihgabe in der Nationalgalerie Berlin).¹³ Oder meinte diese Notiz das in Privatbesitz befindliche Bild in Schwarzviolett mit der sorgenvollen Geste?¹⁴

Weniger im Habitus des denkenden Menschen zwischen europäischem Sein und indischer Erleuchtungs-Idee, sondern vielmehr als konzentriert schaffender Maler an der Staffelei (wie Rembrandt in seinem Louvre-Selbstporträt), gab sich Beckmann sodann 1945 (Abb. 2).¹⁵ Das rembrandt'sche Prinzip des von oben einfallenden Lichts läßt die Farben in erstaunlichen Zwischentönen von Oliv, Braun und Silber aufblitzen. Der Ausdruck der Gesichtshälften ist unterschiedlich, die rechte Seite ist düsterer als die hellere linke. Das Licht, das am Schädel gleißelt, entspricht metaphorisch dem Willen und Wunsche der Erleuchtung, die sich aber nicht einstellt. Der Mund zeigt wieder Brutalität und Härte gegenüber den Phänomenen des sog. ›Welttheaters‹, eine Metapher, die der Maler von Jean Paul übernahm.

Das dritte, für unseren Zeitraum besonders bedeutsame Selbstporträt, das 1944 in Amsterdam entstand (Abb. 3),¹⁶ ist dagegen von einer erschreckenden Düsternis, die besonders Antlitz und Augen betrifft, die in den anderen Selbst-



3. Max Beckmann, *Selbstporträt in Schwarz*, 1944. München, Staatsgalerie Moderner Kunst

11 Vgl. für die gnostische Lehre der ehem. Einheit und Teilung des ›Anthropos‹ Hans Leisegang, *Die Gnosis*, Leipzig 1924; Friedhelm W. Fischer, *Beckmann – Symbol und Weltbild*, München 1972, 87 und 151; Karl Arndt, Beckmanns Selbstbildnis mit Plastik, in: *ARS AURO PRIOR – Festschrift für Jan Bialostocki*, Warschau 1981, 719–728; Margot Clark, Beckmanns Vorstellung des metaphysischen Selbst, in: *Max Beckmann Frankfurt 1915–1933*, Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1983, 37; Knut Soigné, Das Mann- und Frau-Verhältnis und das Fischsymbol, in: *Kritische Berichte*, 12, Heft 4, 1984, 42–63.
12 Zu Platons Bericht des Mythos, Zeus habe die Menschenwesen in zwei Hälften gespalten (*Symposion*) vgl. Christoph Türcke, *Sexus und Geist*, Frankfurt am Main 1991, 66.
13 Tagebücher (wie Anm. 3), 36; – Max Beckmann, *Sicht-*

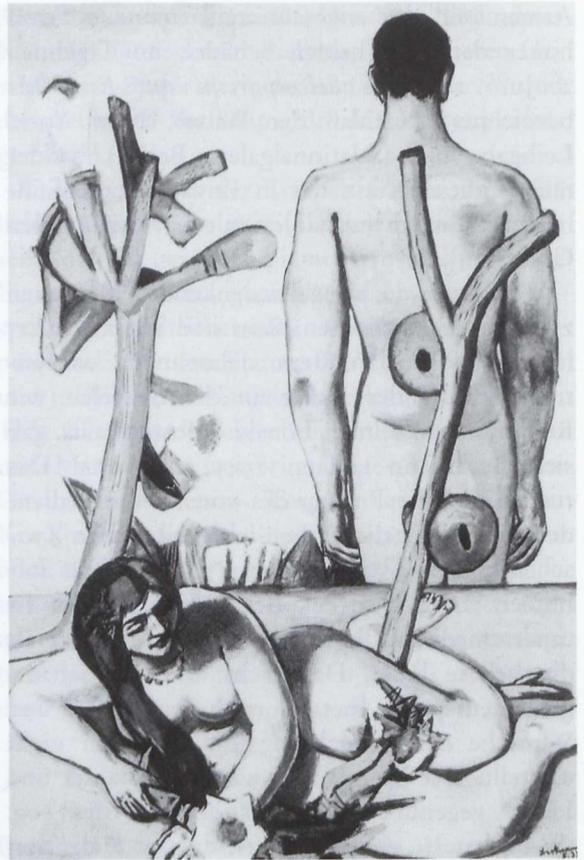
bares und Unsichtbares, hrg. v. Peter Beckmann und Peter Selz, Stuttgart 1965, 31.
14 *Max Beckmann – seine Themen, seine Zeit*, hrg. v. Günter Busch, Ausst.-Kat. Bremen 1984, Kat.no. 9.
15 Hildegard Zenser, Zu den Selbstbildnissen, in: *Beckmann* (wie Anm. 8), 55. Völlig unbegreiflich meinte die Autorin, Beckmanns späte Selbstbildnisse seien »längst ohne die ehemals psychologisierende Auffassung«. Was anderes sollte es aber sein, wenn Beckmann immer wieder seine innere und äußere Verfaßtheit bannt? Vgl. ferner *Max Beckmann – Selbstbildnisse*, hrg. v. Uwe M. Schneede und Carla Schulz-Hoffmann, Ausst.-Kat. Hamburg/München 1993 und meine Besprechung in: *Kritische Berichte*, 21, Heft 3, 1993, 91–97. Arndt (wie Anm. 11), 719f.
16 *Max Beckmann* (wie Anm. 8), no. 101 (C. Stabenow); *Selbstbildnisse* (wie Anm. 15), no. 24.

bildnissen ja ein Leuchten zeigen. Dazu kommt das fahle Licht: eine vom Schicksal gezeichnete Gestalt, die selbst ihrerseits erbarmungslos wirkt, schaut uns eiskalt an. Aber es ist eine indirekte Kälte, die auch ihr selbst eigen ist – als Teil des Ganzen, zwischen Dunkel und Hell, Tod und Leben. (Ich komme auf das Bild später noch bezüglich *Messingstadt* zurück.)

Bei der Beschäftigung mit der Kunst Beckmanns wird zunehmend deutlich, daß zahlreiche Sujets nur maskiert sind, ja, auch die Titel Masken bilden, und im Grunde eine Variation auf das große Beckmann-Thema der Geschlechter-Spannungen und -Rollen darstellen, so etwa *Trapez* (1923), *Luftakrobaten* (1928), *Apachentanz* (1938) oder *Traum von Monte Carlo* (1939–43).¹⁷

Dies gilt auch und besonders für viele Partien der Triptychen, wie den rechten Flügel von *Departure* (1933), die Mitte und den linken Flügel von *Akrobaten* (1939), für das gesamte Triptychon *Versuchung* (1937) ohnehin, ja auch für *Blindman's Buff* (1945) und besonders für das *Karneval-Triptychon* (Amsterdam 1943). Ich greife hier nur wenige exemplarische Bilder heraus, zudem nur aus den zehn Jahren zwischen 1932 und 1943, um zu dem Gemälde *Messingstadt* hinzuleiten.

Im Juni 1933 erwarb Stephan Lackner aus dem Depot des Museums Erfurt,¹⁸ wo eine Ausstellung des Malers von der örtlichen NSDAP unterbunden worden war, das Gemälde von *Eva und Adam* unter dem Titel *Mann und Frau* (Abb. 4). Unter anderen äußerten sich Lackner, Fischer, Gosebruch und die Autorinnen des



4. Max Beckmann, *Eva und Adam*, 1932.
USA, Privatbesitz

Münchener Kataloges von 1984 über das Bild.¹⁹ Der Gehalt scheint deutlich: die Frau wird von Beckmann naturhaft gesehen, wie eine Katze der Erde zugeordnet. Ein Schwänzchen an ihren Füßen erinnert – etwas plakativ – an den biblischen Sündenfall, d. h. an die Schlange. Den Mann sieht Beckmann, ausgehend von seiner eigenen hoch-

17 Vgl. Lenz (wie Anm. 10), 226; »Frau und Mann«/ *Adam und Eva* von 1932 wurde von Lenz nicht behandelt, dafür die Radierung *Adam und Eva* von 1917; Joachim Heusinger von Waldegg, *Beckmann – Pierette und Clown, 1925*, Kunsthalle Mannheim 1980, 25; Heinz Jatho, *Max Beckmann – Schauspieler-Triptychon*, Frankfurt am Main 1989.

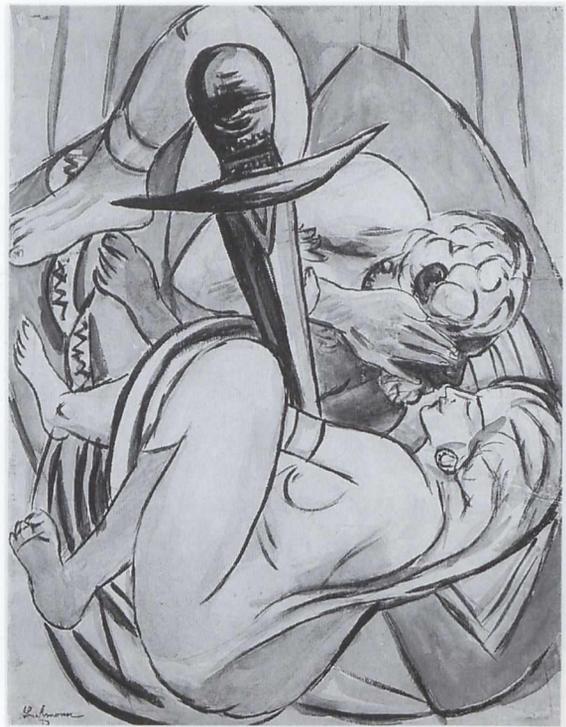
18 Stephan Lackner, *Ich erinnere mich gut an Beckmann*, Mainz 1967, 22; *Max Beckmann und Thüringen Weimar 1900 – Erfurt 1937*, hrg. v. Hans-D. Mück, Stuttgart/Frankfurt am Main, 1997, 60.

19 Fischer (wie Anm. 11), 91f.; Stephan Lackner, *Max Beckmann*, New York/Köln 1978, 98; Carla Schulz-Hoffmann und Cornelia Stabenow, in: *Beckmann* (wie Anm. 8), no. 64; Martin Gosebruch, *Mythos ohne Götterwelt* (Vorträge zum 100. Geburtstag), Esslingen 1984, 12, der hier von »latenter Feindschaft« zwischen Mann und Frau sprach; *Beckmann Gemälde 1905–1950*, hrg. v. Klaus Gallwitz, Ausst.-Kat. Frankfurt/Leipzig 1990/91, no. 47.

20 Diese Sicht der Geschlechter entspricht im Grunde der älteren von Georg Simmel, der der Frau das Le-

gespannten Selbstbewußtheit, gleichsam als staturarisches Wesen, ohne Schmuck, ohne Attribut, aufgerichtet und bereit die Ferne zu suchen²⁰ – während die lagernde Frau Poesie und Schönheit in Form der Blüten verwaltet und als in sich Ruhende wiedergegeben ist, vor einem links aufragenden knospenden Baum, dessen phallische Form zum Manne weist. Der Mann aber ist der »Grenzüberschreiter«, und er hat seinen Leib – wie Gosebruch schrieb – »in die Tiefe des Raumes hinein abgewandt. Von der vorher mit der Frau erlebten Begegnung will er nichts mehr wissen. Stolz ist er auf seine Größe und Absolutheit [...]«. Zugleich jedoch läßt der Maler die vegetabilen Motive unbestimmt zwischen Realität und Sexual-Symbolik. Negativ wirkt der dem Manne nachgeordnete, tote Baum mit merkwürdigen Früchten wie (weibliche) Brüste. Derartige metamorphotische Prozesse gehören zum Stilwillen Beckmanns.

Ähnlich unproblematisch sehen wir in eigenwilliger Aufsicht die *Geschwister* (Abb. 5), die in scheinbar gleichberechtigter Haltung auf rotem, königlichem Kissen lagernd, wieder eine gemeinsame Konfiguration bilden und der gegenseitigen Versuchung ausgesetzt sind. Die Zwillinge Sieglinde und Siegmund (nach Richard Wagners *Walküre*) bilden eine einheitliche Gestalt, ihre Gesichter und Glieder ergänzen sich, scheinen zu einer Einheit finden zu wollen. Während Cornelia Stabenow in dem brutal gemalten Schwert ein Phallus-Symbol erkennen wollte²¹ – was ich für eine ikonographische »idée fixe« halte –, dürfte es sich vielmehr um das Symbol für das Inzest-Tabu handeln, das die *Geschwister* schließlich trennen muß.



5. Max Beckmann, *Geschwister*, Aquarell 1933. Privatbesitz

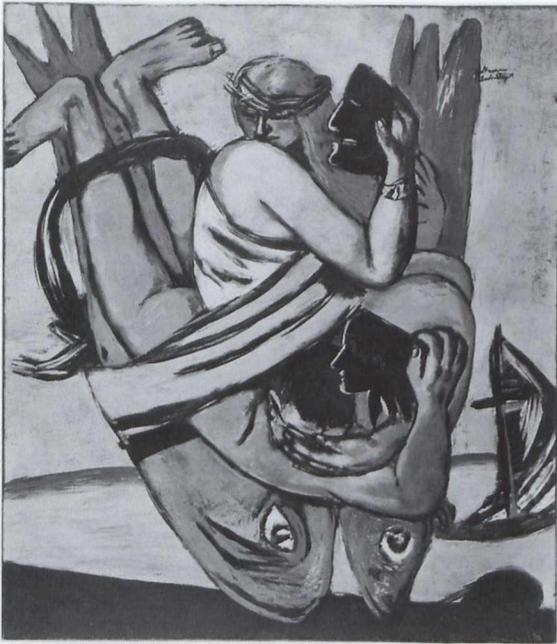
Wesentlich problematischer stellt sich – wie auch die Literatur zeigt – das im folgenden Jahr realisierte Gemälde eines Menschenpaares auf zwei Fischen durch die Lüfte fliegend dar: *Reise auf Fischen* (Abb. 6). Jüngst entzündete sich an diesem Meisterwerk eine aufschlußreiche Kontroverse zwischen Karin von Maur und Christian Lenz, die hier nicht ausgebreitet werden kann.²² Die Argumente von Lenz überzeugen mich *en bloc* jedoch stärker, in einigen Details bleiben aber noch Fragen offen.

bensprinzip des SEINS zuordnete, dem Mann das des WERDENS und ihn als »Grenzen-Durchbrecher« betitelte (Weibliche Kultur, und: Das Relative und Absolute im Geschlechterproblem, beide in: *Philosophische Kultur*, 1911, Leipzig 1919, 58 und 287; beide wieder abgedruckt in Georg Simmel, *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*, hrsg. v. Heinz Jürgen Dahme, Frankfurt am Main 1985, 159 und 200).

²¹ Lackner (wie Anm.19), 104; Cornelia Stabenow, in: *Beckmann* (wie Anm.8), no. 69; Stephan Lackner,

Max Beckmann, München 1983, 62, sieht das Schwert auch als Symbol »für das Tabu der Geschwisterliebe«; vgl. auch Soiné (wie Anm. 11), 56.

²² Lenz (wie Anm. 10), 217f.; Lackner (wie Anm.19), 106; Stabenow, in: *Beckmann* (wie Anm.8), no. 70; Karin von Maur, *Beckmann – Reise auf dem Fisch*, Kulturstiftung der Länder Patrimonia 58/ Berlin 1992; Christian Lenz, *Reise auf dem Fisch*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5.16. März 1994; Karin von Maur, *Reise auf dem Fisch – eine Erwiderung*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16. April 1994.



6. Max Beckmann, *Reise auf Fischen*, 1934.
Stuttgart, Staatsgalerie



7. Max Beckmann, *Reise auf Fischen*, 1934.
Stuttgart, Staatsgalerie. Detail aus Abb. 6

Durch eine graue, bleierne Luft, über einem Stück See bzw. Meer geht die Sturzfahrt des Paares auf einem braunvioletten und auf einem blau-grauen Fisch in die Tiefe, die – nicht jenseits, sondern diesseits – durch eine schwarze Zone symbolisiert ist. Während die Frau mit hellem Inkarnat und dunkelblondem Haar zuoberst hockt und angstlos ruhig in die Tiefe schaut, verdeckt der braunhäutige Mann seine Augen vor Entsetzen mit einer Hand. Er ist auf den großen Fisch gebunden, von der Frau überlagert und zusätzlich durch ein Tuch mit ihr verbunden.

»Das Bild handelt von dem Absturz aneinander Gefesselter«, schrieb Alfred Neumeyer. In der Komposition erkannte er das Hinab durch die Schräge der Tuch-Konturen als Hinauf ausgeglichen, bei aller Gefahr des Absturzes sah er in der Bild-Gestalt »eine Figur«. Auch Lackner hat in einer treffenden Wendung geschrieben: »Der Bildaufbau hat die Einprägsamkeit einer Spielkarte«, der Autor sah als Gehalt eine »unheimliche Fahrt ins Verderben«. ²³

Das fahle graue Licht ist tatsächlich am Original bestimmend für den Gesamteindruck. Was die Blick-Führung betrifft, ist eine Dreiheit zu sehen: die Augen der Menschen sind nicht psychisch vermittelnd; die übergroßen Augen der Fische aber, Symbole für Seele und Eros, ziehen die Blicke der Betrachter auf sich und somit nach unten. Weiter stellen die schwarzen Masken zentrale Motive des existentiellen Sinns dar. Jede Gestalt hält die Maske des Anderen: die Frau

²³ Alfred Neumeyer, Beckmann – Reise auf dem Fisch 1934, in: ders., *Glanz des Schönen – Gespräche mit Bildern*, Heidelberg 1959, 111–112; Lackner (wie Anm. 21), 62; Dietrich Schubert, Max Beckmanns Strand- und Meeres-Gemälde bis zur Emigration 1937, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, 1997, 90–114.

²⁴ Weder Stabenow, noch Lenz oder von Maur gingen der Frage nach, ob Beckmann eine literarische Anregung für die Masken umwandelte. Eine Analogie gibt es in einem Strindberg-Text von 1907, den Karl Kraus in der »Fackel« abdruckte, der den Kontext von »Doppelgänger« und »Maskenspiel« thematisierte (*Fackel*, IX., Heft 236, 18. Nov. 1907).

²⁵ Karin von Maur, *Beckmann – Meisterwerke 1907–1950*, Ausst.-Kat. Stuttgart 1994, 112, no. 26. – Ihre These, daß *Reise auf Fischen* (es handelt sich um zwei Fische!) das angesichts der Bedrohung durch die Na-

eindeutig die Maske mit der Physiognomie Beckmanns; bei der Maske, die der Mann hält, verhält es sich mit der Deutung schwieriger. Denn bislang wurde in der Frau und der weiblichen Maske stets das Antlitz von Quappi, der Ehefrau des Malers, vermutet; unlängst noch von Karin von Maur.

Nun hat Christian Lenz, mit guten Gründen, die sich aus Werk und Biographie herleiten (1934 malt Beckmann ein großes Porträt seiner ehemaligen Liebe, Frau Hildegard Melms, der geliebten ›Naila‹ aus dem Jahre 1923), dargelegt, daß es sich bei der Frau um eben jene Naila handeln muß. Die Gründe scheinen zwingend, und es wäre nur verständlich, wenn Beckmann hier den ›Sturzflug‹ mit Naila festhält. Allein deren rotbraunes, tizianrotes Haar hat nicht ins Bild gefunden; jedoch erweist sich der Farbton unter dem Dunkelblond als ein rötlicher. Vielleicht hat Beckmann es später nochmals übermalt, um die offene Anspielung zu verbergen bzw. abzumildern.

Die Maske, die der Mann hält (Abb. 7), müßte daher das Antlitz von Naila zeigen.²⁴ Tatsächlich ähnelt die Maske auch nicht derjenigen Frau, die der Maler (nachdem Naila sich offenbar am 10. April 1923 von ihm getrennt hatte) im September 1925 heiratete, Mathilde von Kaulbach. Das macht das Gemälde hinsichtlich der Geschlechterpsychologie so komplex, ja enigmatisch.

Legt man das schwarze Maskenprofil der *Reise auf Fischen* neben das Profilporträt, das Beckmann 1923 von der begehrten Naila als Radie-



8. Max Beckmann, *Profilbildnis Naila*, Radierung 1923. Privatbesitz

rung schuf (Abb. 8), so sind die Züge nahezu identisch.²⁵ Dazu kommt erklärend der weniger bekannte *Holzstock* Beckmanns von circa 1923/24 (von dem es leider keine Abzüge gibt, Abb. 9) mit der *Reise auf einem Fisch/Voyage*,²⁶ der zweifelsfrei das Antlitz Nailas, insbesondere ihre Frisur, zeigt. In diesem Holzschnitt mit den drei Sternen, welche der Künstler auch auf den

zis schicksalhafte Aneinander-Gekettetsein des Malers und seiner 20 Jahre jüngeren Frau Quappi anschaulich macht, ist nicht überzeugend; außerdem war Beckmann um 1934 nicht bedroht. Auch der *Holzstock* aus dem Nachlaß (im Katalog Abb. auf 115) sollte in die Mitte der 20er Jahre datiert werden; dort erkennt man sehr gut das Bildnis der expansiven Züge Nailas und den schweren Schädel des Machos Beckmann, und beide halten nicht ihre Masken, sondern Totenschädel. Der *Holzstock* zeigt, daß es letztlich – in Beckmanns Sicht – um die Gefahr des todgeweihten EROS ging, um Thanatos aus Eros. Er muß mit dem Gemälde von 1934 zusammen verstanden werden. – Zum todgeweihten Eros vgl. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, 1955, 2. dt. Ausgabe *Triebstruktur und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1971, 219f.; Igor Caruso, *Die Trennung der Liebenden*, Salzburg 1968.

26 Die Datierung dieses Holzstockes durch Karin von Maur (wie Anm. 22), 21, auf 1948/49 ist abwegig, diejenige von Lenz auf 1923/24 (in *Neue Zürcher Zeitung* vom 5./6.3.1994) ist m.E. überzeugend. Die Köpfe von Naila und Beckmann sind darauf zweifelsfrei zu sehen. Den Schmerz über die Trennung durch Naila hat Beckmann in den Bildern zu *Fanferlieschen* des Clemens von Brentano (Berlin 1924 publiziert) verarbeitet bzw. abregiert: Blatt 8 *Das Begräbnis* gibt das Datum 10.4.1923, das im übrigen auch auf der Radierung *Tamerlan* von 1923 bereits steht (dazu Christian Lenz, Max Beckmanns Illustrationen zu *Fanferlieschen Schönefüßchen* von Brentano, in: *Bild und Schrift in der Romantik*, hrg. v. Gerhard Neumann und Günter Oesterle, Würzburg 1999, 447–456).



9. Max Beckmann, Holzstock *Reise auf dem Fisch/Voyage*, um 1923/24.
Nachlaß Max Beckmann

Naila-Holzschnitt von 1923 links neben ihren Namen am Kopf setzte (später abgesägt, Hofmaier 282),²⁷ ist alles deutlicher: Naila hockt mit gespreizten Beinen auf Beckmann, der auf dem aggressiv wirkenden Fisch über dessen großem Maul lagert; sein Profil steht in Höhe der Vagina der begehrten Frau, die ihn abwies. Die Masken sind nicht physiognomisch genau, aber zwischen dem Schädel des Malers und den Haaren Nailas ist genügend differenziert.

Stelle sich der Maler zehn Jahre später im Gemälde von 1934 in einer Vision des drohenden Sturzes zwischen *zwei* Frauen dar, zwei ver-

schiedenen Frauen-Typen, nämlich der gefährlicheren, expansiven Naila und der fügsameren, sich anpassenden Quappi? Für diese Unterscheidung in eine *starke* und eine *schwache* Frau wäre auf Beckmanns eigenen Brief an Mathilde ›Quappi‹ Kaulbach vom 3. Juli 1925, vor beider Heirat im September, zu verweisen (siehe unten).

Unbestimmtheit ist sicher ein künstlerisches Wirkungsmoment,²⁸ doch kann der Sinngehalt des Gemäldes von 1934 *Reise auf Fischen* nur als ein logischer verstanden werden, wenn wir Naila als die gedachte bzw. gemeinte bestimmen. Dann ist das Bild eine retrospektive Vision des eigenen Geschicks des Malers mit Naila, hätte er sich für eine Partnerschaft in starker Erotik, ja Sexualität entschieden. Er konnte sich jedoch nicht entscheiden, weil Naila ihn im April 1923 abwies. Und Beckmann suchte sich 1925 die fügsamere Mathilde-Quappi als Lebenspartnerin, die ihn nicht herausforderte.

Starke Erotik und Sexualität der Geschlechter als bewußtlose Vereinigung betonte – nach literarischer Anregung für den 15-Blatt-Zyklus durch *Albertine* von Christian Krogh – in einem ähnlichen Sujet die Radierung des Leipziger Symbolisten Max Klinger, Blatt 4 in Opus VIII *Ein Leben* von 1884 mit dem Titel *Verführung* (Abb. 10),²⁹ in der ein sich erregt küssendes Paar auf Fischen in die Wassertiefen taucht. Ohne Zweifel kannte Beckmann diese Radierung, aber während Klinger in einer Bilderfolge narrativ und gleichsam naturalistisch vorgehen kann, verdichtet Beckmann in einem geistig-poetischen Gemälde die Konkretheit der einzelnen Szenen und transzendiert die Eindeutigkeit bei Klinger auf eine komplexere Ebene von biographisch-existentialer Allgemeinheit und mythischer Vision.

Die Bildtradition für ein *Liebespaar auf Fischen* ist älter als Lenz und Karin von Maur

27 Siehe Katalog Beckmann: *Welttheater – das graphische Werk*, München 1993, no. 112.

28 Methodisch folge ich hier der Prämisse, die Wolfgang Iser gab: *Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Die Appellstruktur der Texte, in: *Rezeptionsästhetik*, hrg. v. Rainer Warning, München 1975, 228–252).

29 *Max Klinger 1857–1920*, hrg. v. Dieter Gleisberg und Karl-Heinz Mehnert, Städel Frankfurt/M. 1992, no. 77–78. Im Kontext von Beckmanns *Reise auf Fischen* vgl. Lenz (wie Anm. 10), 218, und Maur (wie Anm. 25), 112.

30 Vgl. dazu Anm. 25; Marcuse (wie Anm. 25), 219f.



10. Max Klinger, *Verführung*, Zeichnung zur Radierung 1884. Privatbesitz Hamburg

dachten: Schon ein florentinisches Relief in Marmor aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb. 11) zeigt ein sich küssendes Paar in erotischer Einheit auf Delphinen in die Tiefe strudelnd. Beckmann könnte diese Skulptur in Florenz gesehen haben.

Die Hingabe an den starken Eros und die körperliche Leidenschaft einer attraktiven, tizian-



11. Relief, italienisch, 16. Jh., *Liebespaar auf Delphinen*. Florenz, Bargello

roten Frau erkannte der Maler im Rückblick 1934 auf seine Stellung zwischen Naila und Quappi (der Mann zwischen zwei Frauen – ein Thema auch des Expressionismus, wie Kirchner zeigte) als eine Gefahr des Sturzes ins Dunkle, ins Ungewisse, als eine Traum-Vision, die keine harmonische Zukunft bereitet für ein vollkommenes Eins-Seins von Zweiheit und Einheit: zwei Leiber, zwei Seelen, getauschte Antlitze (Masken) im Schwarz als dem Symbol der Transformation und des Todes, darin die gegenseitige Anverwandlung bezeichnend – letztlich eine tödliche, irreversible Schicksals-Einheit zwischen Eros und Thanatos.³⁰

Beckmann ging einen anderen Weg mit einer anderen Frau, er erinnert sich jedoch traumhaft.

Wiederum viele Jahre später erscheint ihm jene gefährliche Liebe zur tizianroten Naila in einem milderen, poetischen Lichte. Denn in den *Drei Briefen an eine Malerin* (1948, Columbia-University Lecture) erfahren wir von der mnemonischen Vision des Malers: »Und der Rausch ist schön – nicht wahr, meine Freundin? ... Ließen dich nicht träumen die weiten Meere in heißen Nächten, in denen wir brennende Funken waren, weit über dem Meer und den Sternen auf dem fliegenden Fisch. – Herrlich war deine *M a s k e* des schwarzen Feuers, in dem dein langes Haar brannte, und du glaubtest endlich – endlich den Gott in den Armen zu halten, der dich *e r l ö s e n* würde aus Armut und Sehnsucht! – Dann kam das andere, das kalte Feuer – der Ruhm. Nie wieder, sagtest du – nie wieder soll mich mein Wille versklaven an einen anderen, – jetzt will ich allein sein, – allein mit mir und meinem Willen zur Macht – zum Ruhm. – ... Du Traum meines Selbst in Dir – Du Spiegel meiner Seele.«³¹

Abgesehen von diesem späten Nietzsche-Ferment (trotz allem schopenhauerschen Pessimismus blieb dies immer: Kunstschaffen als Lebenssteigerung und der Wille zur Erlösung durch Kunst-Schaffen als eine Form der »Macht«,³² der Wille zum Ruhm als eine Weise der Macht) fällt hier deutlich das *Motiv des Verzichts* auf.

Offenbar suchte die Frau (Naila) Erlösung durch unbedingte Liebe in (primär) erotischer Einheit. Beckmann jedoch fühlte seine saturnisch-männliche Einsamkeit und scheute das leidenschaftliche, körperlich orientierte Einssein,

das verzehrt, und suchte *seine* Erlösung durch das Primat des Kunst-Schaffens und die Traumwelt seiner Kunst und deren Ruhm. Dazu fügt sich, daß er, als er in dunkler Nacht seine Werke schaute, von einem dämonischen »Kampf der selbstgeborenen Götter gegen ihren Erfinder« schrieb (Tagebuch 19. Oktober 1943).

Zu Reinhard Piper bemerkte Beckmann: »Das einzige, was noch möglich ist, ist die Kunst«, was die Nietzschesche Suprematie des Kunst-Schaffens als letzte »Lebenssteigerung« in Beckmanns Lebensgefühl belegt. Diese Nietzsche-Vorstellung hatte Beckmann derart verinnerlicht, daß sie ihm im Brief an Stephan Lackner aus Amsterdam vom 22. Mai 1939 gleichsam aus der Feder floß: »Bin hier intensiv an der Arbeit an dem letzten großen Triptychon III, das wird eine dolle Geschichte und giebt mir wieder weiter intensives Leben und *Lebenssteigerung*«.

Im 3. Brief an eine Malerin lesen wir darüber, »... das Leid der Welt zu vergessen oder zu gestalten. – Der Wille zur *G E S T A L T* trägt auf alle Fälle einen Teil der Erlösung in sich ...« Und im Tagebuch am 12. Februar 1947 vermerkt er: »Das einzige Mittel, um der Misere und dem Elend der Welt zu entgehen, ist der Rausch der Kunst« – auch dies ein klarer Nachhall Nietzsches.

Vergleichsweise weniger rätselhaft erscheint der linke Flügel der 1939 in Amsterdam gemalten *Akrobaten*,³³ wo im Mittelteil drei Protagonisten als Eva/Frau, Adam/Mann und Transvestit (als ein selbsternannter Seher mit Glaskugel) agieren.

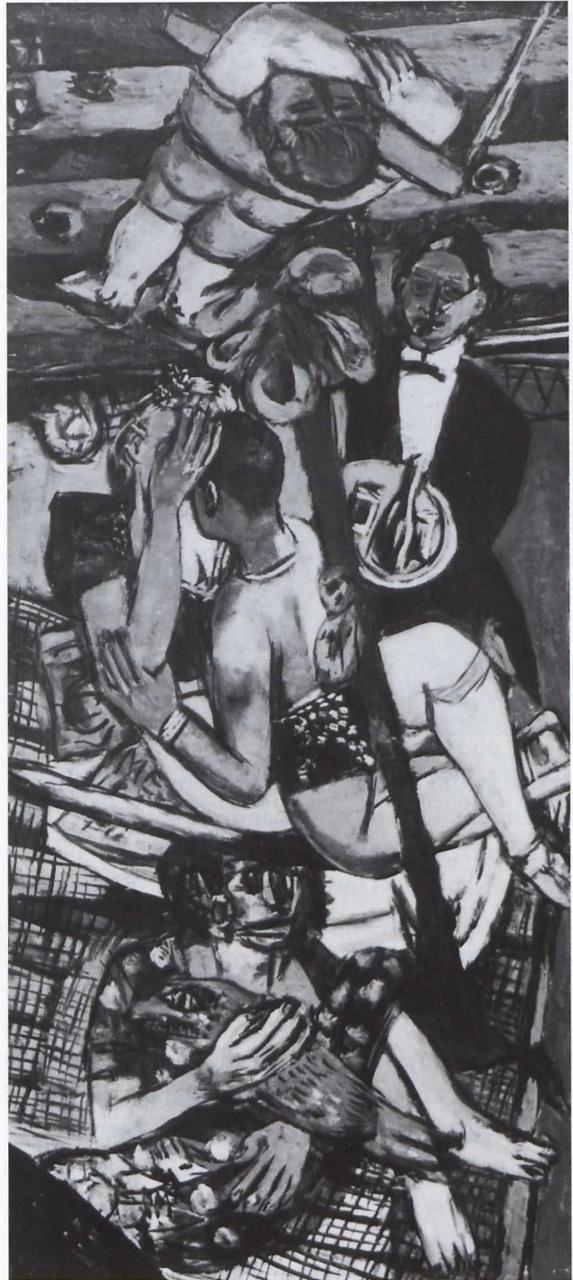
31 Max Beckmann, *Drei Briefe*, Columbia Univ. 1948, abgedruckt in: *Sichtbares und Unsichtbares*, (wie Anm. 13), Stuttgart 1965, 40.

32 Auch im Brief an Lackner vom 29. I. 1938 erscheint plötzlich eine Nietzsche-Idee präsent, *Leben* = »Kampf um geistige Machtströmungen«. Zentral hier Nietzsches Vorstellung Kunstschaffen = Wille zu Macht, bzw. eine Form der Erlösung, Kunst als Lebenssteigerung bzw. größtes Stimulans des Lebens (für den Schaffenden, nicht den Kunsthistoriker), als letztlich einzige Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens, »als das Antichristliche, Antibuddhistische, das Antinihilistische par excellence« (Giorgio Colli, Mazzino Montinari: Nietzsche KGW, VIII, Bd. 3, Berlin 1972, 319). Dieser Text war be-

kannt – auch Beckmann – da er schon 1908 in der Nachlaß-Textauswahl des sog. *Willens zur Macht*, hrg. v. Peter Gast und Elisabeth Förster, unter No. 853 stand. Zu Nietzsches Begriff des Kunstschaffens als Teil des Vitalismus, das Schaffen als lebensbejahende und lebenssteigernde Arbeit (als letzte metaphysische Tätigkeit innerhalb des sich ausbreitenden Nihilismus), weshalb im Grunde ein »*L'art pour l'art*« gänzlich unsinnig bzw. das »Gequak kaltgestellter Frösche« ist, vgl. Volker Gerhardt, »*Artisten-Metaphysik*«, in: *Zur Aktualität Nietzsches*, Bd. I, 1984, 81–91; ders. in: *Nietzsche-Studien*, 13, 1984, 374–393; Dietrich Schubert, *Auferstehung*, Worms 1985, 165; Helmut Pfotenhauer, *Die Kunst als Physiologie – Nietzsches ästhetische Theorie*, Stuttgart 1985; Die-

Letzterer leitet mit seinem Blick und Habitus sowie dem figürlichen Rätsel auf seiner Glas-kugel zum linken Teil über, wo nun tatsächlich Akrobaten des Lebens und der Liebe in Form zweier Paare turnen (Abb. 12) – in Vereinigung und in Trennungslagen. Der frustrierten, einsamen Frau mit dem häßlichen roten Fisch unten im Netz entspricht der Akrobat-Mann am Trapez, der sich traumhaft emporschwingt. Dazwischen lagert das uns interessierende Liebespaar. Es ist in einem für Beckmann seltenen Zustand der Innigkeit gezeigt, quasi im Einssein von Leibern und Seelen, die eine Figur aus Rundungen, Dreiecken und Köpfen bilden: der gefühlvolle verschmelzende Kuß, das heißt der brennende Höhepunkt des Gleichklangs, wird jedoch vom Maler als gefährvoll und instabil bezeichnet, dergestalt, daß die Liebenden auf einem hängenden Seil über der Tiefe schwanken, von dem sie jeden Moment herabstürzen könnten.

Schon 1921 hatte Beckmann in der Radierung *Seiltänzer* (Abb. 13), in der Serie »Jahrmarkt« Blatt 8, ein Menschenpaar in Balance über dem Abgrund gezeigt, wobei er einen Probeabzug für Minna Tube betitelte *Unser beider Selbstbildnis*, also explizit private Bezüge oder Konstellationen einflocht.³⁴ Im Triptychon-Flügel von 1939 befinden sich beide nicht in Annäherung, sondern in psychisch-physischer Harmonie, die sie über dem Netz ausbalancieren: »In der wirklichen Liebe ist es die Seele, die die Körper umhüllt«, notierte Nietzsche 1886 in *Jenseits von Gut und*



12. Max Beckmann, Linker Flügel *Akrobaten*, 1939. Saint Louis Art Museum

trich Schubert, Nietzsches Blick auf Delacroix als Künstler-Typus, in: *Nietzsche Forschung* (Jahrbuch) Bd. 4, hrsg. v. Volker Gerhardt, Berlin 1998, 227–242, hier 241; ferner Christoph Türcke, »Der tolle Mensch«, Frankfurt am Main 1989, 53 (Nietzsches Metaphernsystem).

³³ Zu *Akrobaten* (Saint Louis Art Museum) vgl. Charles S. Kessler, *Max Beckmann's Triptychs*, Cambridge/Mass. 1970; *Beckmann* (wie Anm.1), no. 89; Maur (wie Anm. 25), no. 35; Reinhard Spieler, *Max Beckmann – Bildwelt und Weltbild in den Triptychen* (Diss. München), Köln 1998, 140ff.

³⁴ *Seiltänzer* Bl. 8 von »Jahrmarkt«, 1921, vgl. Friedhelm W. Fischer (Hg.), *Beckmann – das druckgraphische Werk*, Kunsthau Zürich 1976, 15–26; James Hofmai-

er, *Max Beckmann Catalogue raisonné of his prints*, I/II, Bern 1990, no. 198 A; Dietrich Schubert, Besprechung der Ausstellung in Hamburg: Selbstbildnisse, 1993, in: *Kritische Berichte*, 3, 1993, 91; *Beckmann – Weltbild und Existenz*, Druckgraphik, hrsg. v. Adolf Smitmans, Städt. Galerie Albstadt 1994, no. 93.



13. Max Beckmann, Radierung *Seiltänzer*, 1921.
Privatbesitz

Böse, und zwar als das züchtigste Wort, das er kenne (wohl aus seiner Lektüre von Stendhal?).³⁵ Zweifellos kannte Beckmann die Passagen über den Antagonismus der Geschlechter in Nietzsches Kapitel »Unsere Tugenden« dieses Buches.³⁶ (Ich komme darauf zurück.)

Ogleich mehrere Jahre dazwischen liegen, stelle ich aufgrund innerer Verwandtschaften die beiden Hauptwerke Beckmanns, zwei Varianten auf die historischen und mythischen Geschlechter-Rollen zusammen: 1939 entsteht *Venus und Mars* (Slg. Frau Quappi Beckmann, New York) und 1943 *Kalypso besänftigt Odysseus* (Abb. 14).

35 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig 1887, no. 142. Die Herkunft des Zitats konnte ich bislang nicht klären – wohl von Stendhal?

36 Daß Beckmann Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* mit der Idee des »freien Geistes«, der individuellen »Moral«, der Europa-Idee (die Passage über Delacroix no. 256) usf. kannte, ist belegt schon für den Jungen – 1903 (*Frühe Tagebücher*, hrg. v. Doris Schmidt, München 1985, 12). – Auch für seine Vorliebe für Karneval, Fastnacht, Varieté u.a. Maskierungen konnte er von Nietzsche die Richtung erfahren: »Alles was tief ist, liebt die Maske« (Nietzsche [wie Anm. 35], no. 40). Zur Maske bei Nietzsche vgl. Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, Milano 1974; ferner

Ist im ersteren Werk der massige, helle Leib der Venus bildbestimmend – während der als Krieger verkleidete Mann quasi nur als Beifigur, als Beigeschlecht fungiert, das harte Kinn in seinem Machismo unter dem Kriegerhelm zeigend –, so scheint die Harmonie der Geschlechter im Hamburger Bilde die Leiber umfassender zu betreffen. Jedoch ist eine Harmonie der Seelen und der Willen bereits gebrochen. Zwar umschmeichelt die schöne hellhäutige Nymphe Kalypso den Helden Odysseus bereits seit Jahren, aber die Zeit der Trennung der Liebenden scheint zu nahen. »Ihr Blick taucht in sein Antlitz das jedoch bereits in [...] unzugängliche Fernen verloren ist.«³⁷ Der Blick des Mannes/Kriegers, dessen Kopf dem Maler wegen des Bartes wenig ähnelt, verliert sich in diese Ferne, und die Sanftheiten der Schlange links und der Hände der Frau mit rotbraunem Haar vermögen nur die leibliche Präsenz zu vergewissern, jedoch nicht mehr das Einssein als Menschenpaar in dauernder Liebe. Im übrigen hat Beckmann hier dem edlen Profil der Kalypso (Abb. 15), was bisher nicht gesehen wurde, ganz deutlich und unverhüllt die Züge von Naila verliehen – nicht im Sinne eines individuellen Porträts, vielmehr als, wenn auch eindeutig bestimmbarer, Frauen-Typus.

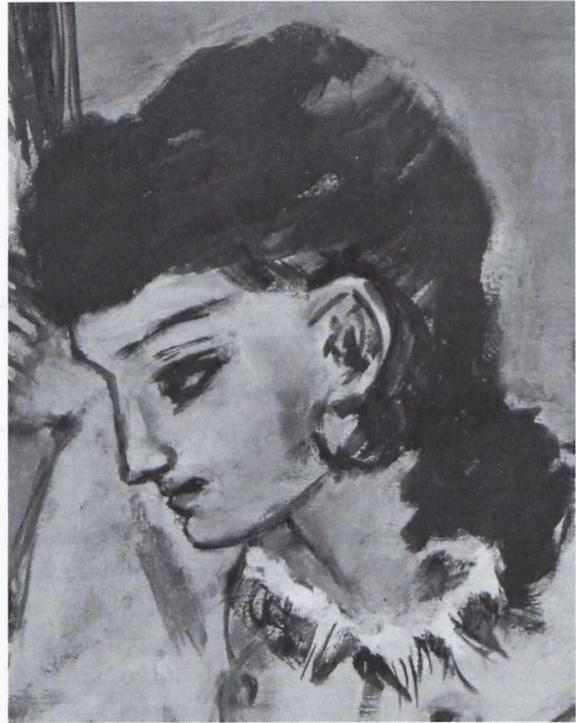
Im Bildnis gut vergleichbar ist Naila vor allem natürlich in der Radierung ihres Profil-Porträts (Abb. 8), aber auch in den anderen graphischen Darstellungen aus dem Jahre 1923. Auch erscheint sie in szenischen Zusammenhängen in Beckmanns Radierungen von 1923 – so in der Karnevalsszene *Kasbek*, in der Welttheater-Szene

Walter Gebhard, *Nietzsches Totalismus*, Berlin/ New York 1983, 113 f.

37 Günter Busch, *Beckmann – eine Einführung* (1960), München/Zürich 1989, 125–127; mit Buschs Sicht des Gemäldes stimme ich ganz überein. Angesichts von *Kalypso und Odysseus* schrieb Busch, Beckmann »malt Paradigmata des Lebens. Er malt sie für sich und für alle Menschen.« Siehe auch Reinhard Spieler, *Max Beckmann: Bildwelt und Weltbild*, 1998, 128, erkannte auch nicht die Ähnlichkeit der Kalypso mit Naila, behauptet sie dagegen für die blonde Sitzende auf der Treppe des Mittelbildes *Schauspieler* 1941/42, was m.E. nicht zutrifft. Man muß die graphischen Porträts von Naila aus den 20er Jahren heranziehen.



14. Max Beckmann, *Kalypso und Odysseus*, 1943.
Hamburg, Kunsthalle



15. Max Beckmann, *Kalypso und Odysseus*, 1943.
Hamburg, Kunsthalle. Detail von Abb. 14

Der Vorhang hebt sich, in der autobiographischen Hotel-Barszene *Tamerlan* (mit dem Datum 10. 4. 23 vorn links)³⁸ und *Traum/Totenklage* von 1923. Viele Jahre später malte Beckmann das verborgene Bildnis Nailas im rechten Flügel des *Abfahrt-Triptychons* in Person der weiß gekleideten Frau, der in der Nacht des Hotels der Leichnam ihres ehemaligen Geliebten (mit der Rückenwun-

de) angebunden ist. Hier erinnern die Stiegen im Hintergrund noch an die ganz ähnlichen Treppen von 1923 in der Radierung *Tamerlan*, in welcher Beckmann die entscheidend negative Konfrontation mit Naila am 10. April 1923, offenbar dem Tag des Bruches, dargestellt hatte.

Darüberhinaus malte Beckmann 1934 nach einer neuerlichen Begegnung das große Porträt

Im übrigen gerät der Vergleich der diversen Frauen bei Spieler auf 142 leider etwas diffus.

³⁸ Auch in den acht Blättern zu Brentanos *Fanferlieschen* erscheint mehrmals Naila, besonders unter dem Datum 10. 4. 1923, dem Tag im *Tamerlan*, sitzt sie im Blatt 8 bei Sonnenuntergang neben dem Sarg des Königs Jerum, in *Beckmann* (wie Anm. 1), no. 288 nicht entschlüsselt; vgl. zu Naila schon *Beckmann zum 100. Geburtstag*, hrg. v. Dieter Gleisberg und Eugen Blume, Ausst.-Kat. Leipzig Museum der bildenden Künste 1984, no. 151, 158, 161, 162–166. Max Beckmann, *Briefe*, hrg. v. Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese, Bd. I: 1899–1925, München 1993, 493 (vgl. oben Anm. 26). Christian

Lenz erkennt Naila auch im rechten Flügel des Triptychons *Abfahrt* in der Frauengestalt mit der Lampe, die einen verwundeten Mann schleppt; dies wäre ein Hinweis darauf, daß Naila Beckmann verletzte. Somit wäre ein ganzer Komplex von Werken, die die Naila-Geschichte reflektieren, zu erörtern (siehe Lenz, in: *Neue Zürcher Zeitung* 5./6. März 1994 und ders. in: *Bild und Schrift in der Romantik*, 1999, 454 und jüngst: Anmerkungen zu *Abfahrt*, in: *Beckmann Aufsätze* (Hefte des Beckmann Archivs, Bd. 6), Jahrgabe des Freundeskreises, München 2002, 66.

Nailas im Pelzmantel (ehem. Slg. Buchheim, heute Privat Schweiz); 1935 sitzt sie im Kreis des Gemäldes *Grosses Frauenbild*. Auch die mondäne Rotbraune mit der Herzkarte im gefährlichen *Traum von Monte Carlo* (Stuttgart Staatsgalerie) ähnelt ihr wieder, freilich etwas überspitzt bzw. karikiert, gleichsam zur mondänen Barlöwin verändert.

Daß Beckmann an diesem berücksichtigenden Gemälde von Kalypso und Odysseus »mit viel Melancholie« malte (Tagebuch vom 1. Juni 1943), wäre erklärungsbedürftig,³⁹ offenbar war es der Gedanke an die verlorene Geliebte Naila, der ihn wieder beschäftigte, sogar zuweilen bedrückte, als Vision erschien, zugleich aber auch die Angst vor einem möglichen Hochflug und folgendem Absturz, wie in *Reise auf den Fischen* evozierte.

III.

Die geistig-psychische Lage Beckmanns 1943/44, als das Gemälde *Messingstadt – Traum* entstand, ist eine der Zerrissenheit. Es wird methodisch notwendig, hier wiederum ein Selbstporträt einzubeziehen. Als der Maler im Dezember 1943 an dem Werk arbeitet, notiert er in seinem Tagebuch am 27. Dezember: »Selbstporträt mit Arm über der Lehne fertig gemacht ... Deprimé« (vgl. Abb. 3). Und am Ende des Jahres: »Dunkel ist das Leben – (dunkel) ist der Tod.« (Zitat aus Li Tai-Peh, *Lied von der Erde*).⁴⁰

Im Januar 1944 stirbt Edvard Munch, und Beckmann fragt sich: »Wann komme ich?« Öfter begegnet die Metapher eines »Vorhangs«, einer »Wand«, die den Lebenden von der Einsicht in die Gesetze der menschlichen Existenz trennt (31. Juli 1944) und wegen des körperlichen Da-

seins in »Unfreiheit des Willens« zwingt (4. Juli 1946). In dieser Deprimiertheit malt Beckmann »wie verrückt an ... Messingstadt«. Gleichzeitig, seit 1942, las er Jean Pauls *Selina*, dessen Untertitel lautet »Über die Unsterblichkeit der Seele«, besonders die 4. Abt. »Verhältnis von Leib und Geist«: »Was ist der Leib? – der eigentliche Kernmensch oder nur der Scheinmensch? Ist er das Gewächshaus, der Treibkasten der Seele oder das Gewächs selber, wovon uns außen nur die Rinde erscheint? – oder bloß der hölzerne Bienenstock, worin die Psyche ihre Brut und ihren Honig macht [...] Ist er die Puppe [...] im Winter des hiesigen Daseins, welche der Tod für die Psyche zersprengt für eine wärmere Jahreszeit?«⁴¹

Genau diese Fragen rissen Beckmann hin und her zwischen »tiefen Depressionen« und »wildem Selbstgefühl« (27. September 1945). Während er *Messingstadt* ausführt, notiert er am 19. März 1944 folgende Reflexion: »Noch halte ich den Kopf hoch wie ein Ertrinkender, – einmal müssen doch die schwarzen Wellen des Nichts über mir zusammenschlagen. – Nun ich bin darauf gefaßt, wieder ein Nichts zu werden – trotzdem ich mir so große Mühe gegeben habe, ein »ICH« zu werden. – Mein Gott, wie oft werden wir dieses furchtbare Martyrium noch über uns ergehen lassen müssen, bis endlich ... die ewige Bewußtseins Klarheit über uns kommt?!«

Zwischen Ängsten vor dem Nichts, der Idee der Reinkarnation und der Bejahung des sinnlichen Lebens mit »äußersten Räuschen der Empfindung« (25. 8. 1945) malt Beckmann *Messingstadt*. Das Bild wäre m. E. mißverstanden, wenn es als »Gefangenschaft in Schrecken« gedeutet wür-

39 *Tagebücher* (wie Anm. 3), 52; Lenz (wie Anm. 10), 226. – Viel später, am 8. August 1947 hatte Beckmann wieder eine Vision dieses Bildes, »traumhafte Schönheit«, während er wegen der Amerika-Reise unentschieden schwankte.

40 *Tagebücher* (wie Anm. 3), 65; es handelt sich dabei um den Refrain des »Trinklieds vom Jammer der Erde« des chinesischen Dichters LI-TAI-PEH – übersetzt von Hans Bethge, dem Freund Lehndorfs – das Gustav Mahler vertonte.

41 Jean Paul, *Werke*, hrsg. v. Norbert Miller, 6. Bd., München 1963, 1172. Zu Jean Paul und Beckmann vgl. den Beitrag von Joan M. Wolk, *Symbole der Unsterblichkeit und Liebe*, in: *Katalog Beckmann in Frankfurt 1915–1933*, Frankfurt am Main 1983, 51–57.

42 Dies ist – wie oben gesagt – die abwegige Sicht von Cornelia Stabenow in *Beckmann* (wie Anm. 1), 290.

43 Jean Paul: »Das helle Bewußtsein des Ich« – ausgewählte Briefe, hrsg. v. V. U. Müller, Neuwied 1982; vgl.

de.⁴² Im Gegensatz zu dem Gemälde von 1947 mit dem *Käfig und Windmühle*, einer düsteren Vision von Gefangenschaft und Ausgeliefertsein der Geschlechter, mit Dämonen, die sie stumm steuern, hat *Messingstadt* bezüglich Frau und Mann einen anderen Sinn-Gehalt, anschaulich in einer andersartigen künstlerischen Form-Gestalt. Die blasse schöne Frau schaut zum Himmel. Der Mann ist erschöpft, ruht nach unten auf der Liege, das Gesicht zur Erde gewandt. Hier ist nicht das Erschrecken vor der Tiefe visualisiert wie in *Reise auf den Fischen* mit dem drohenden Absturz über dem Meer. Der Mann sieht erschöpft in sein Inneres, während sie über sich hinaus blickt. Ein zweites, kleines Schwert bzw. ein Dolch (wie im Triptychon *Schauspieler* 1941/42), nun in Blau, steht versteckt und ist auf sein Herz gerichtet. Vergeblich streben im oberen Bildteil die Hände der beiden Menschen zueinander. Melancholie hat beide erfaßt: das Gefühl der Nicht-Dauer von Liebeseinheit und -harmonie lähmt sie. Die Leiber sind zwar parallel, liegen eng beieinander, aber wie schon Jean Paul wußte: Eine Nähe der Körper induziert eine Ferne der Seelen, und eine Ferne der Körper ergibt eine Nähe der Seelen.⁴³ Die schwarze Form links unten, eine Art Tor, verweist auf ein Fremdes, einen verschlossenen Bereich der Dämonen oder des unbekanntes Todes, oder, wenn man sie flach sieht, auf eine Art Schild mit einem Griff.

Nicht düster dagegen wirkt die Stadt im Hintergrund, die eher eine prächtig sinnliche Kulisse bildet, während die starrenden Waffen vorn die Liebenden zu bedrohen scheinen – so wie Beckmann sich während des Krieges in Amsterdam bedroht fühlte und auch mit dem gewaltsamen Kriegstod rechnete. Die Waffen wirken wie ein Gitter im vorderen Plan. Sie scheinen nicht den

Figuren beigeordnete Attribute, es sei denn der Mann wäre als »Krieger« zu verstehen, seine beiden Waffen als Attribute eines »Mars«. Innerhalb der Fläche der Bildgestalt trennen die Waffen die Köpfe vom Rumpf der Figuren solcherart, als wolle Beckmann damit die Trennung des irrationalen Bereichs von Leib/Genitalien vom rationalen Bereich der Gedanken und Vernunft anschaulich machen.

Die Stadtkulisse und der neben *Traum* geläufige Titel verweisen nach Göpel, der dem Bild 1958 einen kurzen Beitrag widmete,⁴⁴ auf die 567.–574. Nacht der arabischen *1001 Nächte* – dort die Geschichte der Messingstadt. Während Jean Pauls *Selina* hier erstmals auf das Gemälde bezogen wird, war der Hinweis von Göpel schon länger eine Deutungshilfe. Doch es gibt – dies sei betont – kein Liebespaar in *Messingstadt*. Dafür gibt es Dämonen, die in Flaschen aus Messing gebannt sind und zwei Türme aus andalusischem Metall, die wie Feuer glänzen. Die Illustrationen von Rudolf Schlichter halten sich eng an die Texte.⁴⁵ Als die Araber zur Stadt kamen, erwies sie sich als uneinnehmbar. Männer, die die Mauern überstiegen, stürzten mit Jauchzen in die Tiefe – einem Phantombild folgend – und wurden zertrümmert. Wie sich zeigte, sahen sie zehn Jungfrauen, »schön wie Monde«, die ihnen zuwinkten, so daß sich die Männer wie in einem Magnetismus zu ihnen hinabstürzten.

Nichts davon gibt es in Beckmanns Gemälde. Hauptmotiv der Dichtung der »Nächte« aber sind die 7 Tafeln mit Texten, die an die Vergänglichkeit des Daseins gemahnen, jeweils gerichtet an die Söhne Adams.

So sagt die 6. Tafel: »Glaube nicht, daß die Sicherheit dich ewig beglückt; denn schon ist dir das Siegel des Todes aufs Haupt gedrückt. Wo

dazu auch August Strindberg, Mann und Weib – Luftspiegelungen, in: *Die Fackel*, hrsg. v. Karl Kraus, IX, Heft 236, 18. Nov. 1907, 10.

⁴⁴ Erhard Göpel, Die Messingstadt von Max Beckmann, in: *Saarbrücker Hefte*, 8, 1958, 7 – ein gänzlich allgemeiner Text. – Peter H. Feist, Max Beckmanns Bilder, in: *Bildende Kunst*, Berlin/Ost 1966, 140, wollte gar die Kuppeln von *Moskau* behaupten! Siegfried Gohr

datierte *Messingstadt* fälschlich ins Jahr 1945 (Ausst.-Kat. Beckmann, Kunsthalle Köln 1984, 197).

⁴⁵ *Tausendundeine Nacht*, mit Illustrationen von Rudolf Schlichter, hrsg. v. Günter Metken, Berlin 1993, 105–107 (dank freundlichem Hinweis von Olaf Peters, Bonn, 1999).

sind deine Eltern, wo sind deine Brüder geblieben, wo deine Freunde und deine Lieben?»

Die 7. Tafel prophezeit: »O Sohn Adams, laß dich nicht täuschen durch deine Tage mit ihren Lustbarkeiten ... Wisse, der Tod wird dich bald packen ... Du vergeudest die Freude deiner Lebenszeit ...«⁴⁶

Diese Vanitas-Mahnungen mögen gut zu Beckmanns depressiver Stimmung um 1944 gepaßt haben, sofern er jene Passagen aus *1001 Nächte* gelesen hatte. In seiner nachgelassenen Bibliothek befindet sich das Buch jedoch nicht.⁴⁷

Gleichsam als Folie, vor der die Arbeit an dem Gemälde fortschritt, wäre der Vergänglichkeits-Gedanke dieser Texte treffend und verwies auf die Melancholie der Liebenden. Für die realisierte Bild-Gestalt ist der Text aber m.E. nicht bindend – im Gegenteil. Ich wage die These, daß Beckmann sich der Metapher »Messingstadt« nur wie einer Maske bediente, um den eigentlichen Sinngehalt zu kaschieren. Diese Methode der Maskierung von Figuren, Kompositionen, Porträts usw. ist ja überhaupt kennzeichnend für Beckmanns bildnerischen Prozeß, das Sichtbare mit dem Unsichtbaren zu amalgamieren, d.h. letztlich auch den »Schein« und das Sein zu verknüpfen.

Ein Blick auf die Illustrationen von Rudolf Schlichter zum Buch *die Messingstadt*, und wie er darin die schönen Jungfrauen darstellte, verdeutlicht das über Beckmanns Vision des Liebespaars Gesagte: Schlichter zeigt nackte Frauen als Fata Morgana, auf die sich einer der Soldaten von der breiten Mauer im Vordergrund zu stürzen sucht; im Hintergrund die Stadtkulisse (Abb. 16).

46 *Erzählungen aus 1001 Nächten* – vollständige Ausgabe in 6 Bänden, nach Ausgabe Calcutta 1839, hrg. v. Enno Littmann, Wiesbaden 1953, Bd. IV, 239.

47 Peter Beckmann und Joachim Schaffer, *Die Bibliothek Max Beckmanns*, Worms 1992; natürlich kann er dies Buch weiterverschenkt haben, z.B. an den Sohn Peter. – Ich treffe mich mit Göpel in der generellen Sicht, daß der arabische Text zur *Messingstadt* nicht den Schlüssel zu dem Werk liefert.

48 Dies ist im Sinne von Nietzsches tiefem, existentialistischen Kunstbegriff verstanden: Kunstschaffen als »größtes Stimulans des Lebens«, – vgl. sog. »Wille zur

Wir dürfen den Text zur *Messingstadt* nur als äußeren Anlaß für Beckmann nehmen; lediglich die roten Pantoffeln der Frau bilden eine arabische Anspielung, die im übrigen nicht an Edouard Manets *Olympia* erinnert (die ockerfarbene Schuhe mit Absätzen trägt), sondern an Quappis rote Hausschuhe, die Beckmann auch in deren lagerndem Akt mit Hund 1927 malte (heute Museum Wiesbaden). Die Vorstellung einer käuflichen »Odaliske« würde die innere Logik des Beckmann-Bildes m.E. zerstören.

Der zweite Titel *Traum* führt bereits näher an den Gehalt des Bildes. Es ist ein Traum Beckmanns – von der Harmonie der Geschlechter, d.h. des geteilten Menschen in seiner sinnlichen, geschlechtlichen Existenz. Folglich stellt sich Jean Pauls Frage: Ist der Leib der Kernmensch oder nur der Scheinmensch? Ist Harmonie der Liebenden von Dauer oder jäh zerstörbar – durch äußeren Tod oder durch inneren Egoismus einer Person?

Mit diesen Fragen und Beckmanns philosophischen Notizen im Tagebuch der Kriegsjahre 1944/45 gilt es das Werk zu umkreisen, freilich immer streng an der anschaulichen Formgestalt der Malerei orientiert. Jean Paul und die *1001 Nächte* können nur Reflexe dieser künstlerischen Formgestalt sein, die Beckmann »wie verrückt« und »bis zur Ohnmacht« packen, realisieren wollte: seine künstlerischen Werke als seine »höhere« Wirklichkeit; Kunstschaffen als Lebenssteigerung.⁴⁸

Welcher Moment im Zusammensein der Geschlechter ist gezeigt?

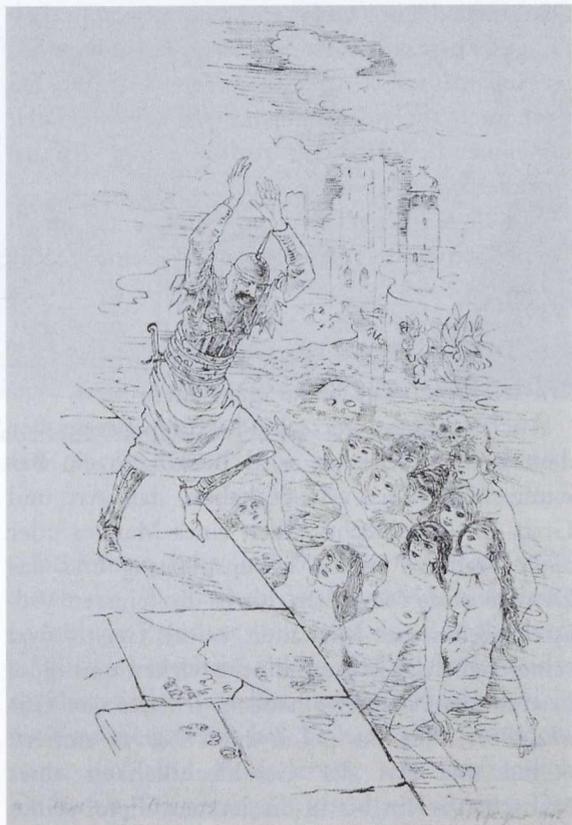
Macht«, hrg. v. Peter Gast/E. Förster-Nietzsche, Leipzig 1908, No. 853 (siehe oben besonders Anm. 32); Dietrich Schubert, *Beckmann – Auferstehung* (wie Anm. 5), 1985, 113f. und Anm. 49.

49 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 1887, no. 238: »Sich im Grundproblem »Mann und Weib« zu vergreifen, hier den abgründlichsten Antagonismus und die Notwendigkeit einer ewig-feindlichen Spannung zu leugnen [...] das ist ein typisches Zeichen von Flachköpfigkeit [...]«. Und im Aphorismus no. 239 schrieb Nietzsche: »Das, was am Weibe Respekt und oft genug Furcht einflößt, ist seine Natur,

Sie haben sich bereits auseinander gelegt, die Leidenschaft seelischer und leiblich-sexueller Vereinigung ist verstrichen. Der transitorische Moment entspricht mehr der Nicht-Einheit als dem Traum vom Eins-Sein, d.h. es dominieren Ruhe, Erschöpfung und Sinnen ins Ferne und Schlaf? Dazu kommt die (fragliche) Bedrohung durch die überdeutlichen Waffen. Denn diese lassen sich auch weniger als jeweils einer Figur zugeordnete Attribute deuten, sondern möglicherweise gleichsam als eine Art Gitter im Vordergrund. So gesehen entsprächen sie der Bedrohung, die der Maler in Amsterdam – seiner ›Messingstadt‹ – für sich selbst spürte. Am 20. Juni 1944 schrieb er: »Vergeblich sucht man ein Gefühl von Sicherheit zu konstatieren – es ist vergeblich ...«

Die tiefe Einheit der Geschlechter ist entweder ein Drahtseilakt oder ein vorübergehender Zustand – das eine entspricht dem anderen. Beckmann ist hier Pessimist, aber nicht geprägt von Schopenhauer, sondern in der Sicht auf Mann und Frau von Nietzsche. Nietzsche hatte das Grundproblem Mann und Weib als eine ewige Spannung, ja als »abgründigen Antagonismus« charakterisiert (in *Jenseits von Gut und Böse*, Aphor. no. 238).⁴⁹ Beckmann ist ohne Zweifel nachhaltig von dieser Sicht beeinflusst worden; Nietzsches Schrift kannte er schließlich und besaß sie in einer Taschenbuchausgabe bereits seit 1903.⁵⁰

Die zweite Ehe mit Quappi war sein Weg, Ruhe für sein ›Selbst‹ und für seine Kunst zu finden, ohne verzehrende Leidenschaften (wie sie mit Naila herrschten) und vor allem ohne Gefahr



16. Rudolf Schlichter, Illustration zu *Messingstadt*, 1942

eines Absturzes – also folglich mit einer ihm ergebenen Frau, nicht mit einer ihn durch eigene Stärke und Erotik herausfordernden, emanzipierten Frau. Welche Rolle er seiner zukünftigen Quappi zudachte, geht aus dem Brief vom 3. Juli 1925 hervor:⁵¹ »Nun werden wir zusammen träumen [...] Das ist mein neuer Versuch, die

die ›natürlicher‹ ist als die des Mannes, seine echte, raubtierhafte, listige Geschmeidigkeit, seine Tigerkrallen unter dem Handschuh, seine Naivität im Egoismus, seine Unerziehbarkeit und innerliche Wildheit; das Unfaßliche, Weite, Schweifende seiner Begierden und Tugenden.« Was Mitleiden mache, ist, »daß es leidender, verletzbarer, liebebedürftiger und zur Enttäuschung verurteilter« erscheint als der Mann. »Furcht und Mitleiden: mit diesen Gefühlen stand bisher der Mann vor dem Weibe, immer mit einem Fuße schon in der Tragödie, welche zerreißt, indem sie entzückt. – Wie ? und damit soll es nun ein Ende

haben? Und die Entzauberung des Weibes ist im Werke ? Die Verlangweiligung des Weibes kommt langsam herauf ?«

⁵⁰ In der 1993 edierten Bibliothek Beckmanns (siehe Anm. 47) hat Peter Beckmann nur die Zarathustrausgabe von 1906 auf S. 46 gelistet; aber Max Beckmann hatte länger schon eine kleine Ausgabe von *Jenseits von Gut und Böse*, die er neben Spinoza, Pascals *Gedanken* und Schopenhauers *Nachlaß* seit 1903 besaß und las (*Frühe Tagebücher*, hrg. v. Doris Schmidt, München/Zürich 1985, 18). Zudem hat schon der junge Beckmann viel Heinrich Heine gelesen.

Dämonen, die uns umlauern, zu betrügen [...] ob Du glücklich sein wirst, ein Dir selbst unbewußter Teil meines Wesens zu werden oder ob Du Dich auch zur individualistischen Persönlichkeit mit eignen Bedürfnissen, Instinkten und Urteilen ausreifen wirst – Nichts ist dir verwehrt [...]

M a c h t über mich wirst Du stets nur durch Deine Schwäche, niemals durch Deine Stärke haben.«

Und er nannte ihre Zweisamkeit ein »herrliches Theater«, »traumhaft wird es vorbeiziehen. Wir selbst sind Zuschauer und Akteure«.

Auch aus den Nietzsche-Lektüren bereits vor dem Ersten Weltkrieg wird Beckmann ein Bewußtsein darüber erlangt haben, daß Art und Grad der Geschlechtlichkeit eines Mannes oder einer Frau bis in die Lebensplanung und das Denken eines Menschen, bis in die feinsten Verästelungen seiner Mentalität, seines Geistes und seiner Lebensgestaltung hinein wirken und diese bestimmen. Nietzsche hatte in *Jenseits von Gut und Böse* 1886 im 4. Teil unter No. 75 notiert: »Grad und Art der Geschlechtlichkeit eines Menschen reicht bis in die letzten Gipfel seines Geistes hinauf«, worüber noch Th. W. Adorno in seinen *Minima Moralia* meditierte.⁵²

Einen Antagonismus der Geschlechter durch Schwächen und Stärken und ihr Ungleichgewicht hatte damals auch schmerzlich der italienische Dichter Cesare Pavese empfunden. Es ist aus Gründen historischer Gleichzeitigkeit, d.h. der Methode des synchronen Schnitts, und wegen der grundsätzlichen Fragestellung nach den Spannungen zwischen Frau und Mann und ihrer visionären Einheit naheliegend, hier auf Pavese hinzuweisen; er schrieb Oktober 1940 in seinem Tagebuch: »Typologie der Frauen: solche, die

ausbeuten, und solche, die sich ausbeuten lassen. Typologie der Männer: solche, die den ersten Typ lieben und solche, die den zweiten lieben. Beide ... bestätigen die Unmöglichkeit menschlicher Gemeinschaft. Es gibt Sklaven und Herren; es gibt keine einander Gleichen.«⁵³

Woher jener Antagonismus der Geschlechter rührte, den Beckmann bei Nietzsches Lektüre erfuhr, ist für Nietzsche erklärlich gewesen, in *Jenseits von Gut und Böse* No. 131 konstatierte er: »Die Geschlechter t ä u s c h e n sich übereinander: das macht, sie ehren und lieben im Grunde nur sich selbst (oder ihr eignes Ideal ...) So will der Mann das Weib friedlich, – aber gerade das Weib ist wesentlich unfriedlich, gleich der Katze.« Und in seinem *Ecce Homo* von 1888 hatte Nietzsche innerhalb des Naturzustandes des Kampfes zwischen den Geschlechtern für das Weib »bei weitem den ersten Rang« konstatiert.⁵⁴ Die Instinkte der Frau seien stärker als die des Mannes. Daß die Geschlechter im Grunde tatsächlich einem Ideal verhaftet bleiben, das narzistisch determiniert ist, dies haben Sigmund Freud und später Igor Caruso dargelegt.⁵⁵

Die Melancholie, die in Beckmanns Gemälde die Schönheit der Szene überlagert, resultiert nicht etwa nur aus den sperrigen Waffen; sie resultiert auch aus dem Moment der Stellung der Geschlechter zueinander: ein Beisammensein und darin doch ein Erleben von Geteiltsein, freilich in einer gewissen Harmonie, ohne jene Fremdheit und Abwendung des Mannes wie im Gemälde von 1932 *Adam und Eva*.

Beckmann hat auch dem nachgesonnen, freilich hinsichtlich seines Zwiespaltes zwischen Bejahung und Verneinung des sinnlich-leiblichen Lebens, d.h., ob die »endgültige Erlösung von

51 Max Beckmann – Briefe, hrg. v. Klaus Gallwitz u.a., Bd. I, 1899–1925, München/Zürich 1993, no. 309 Zitat 322.

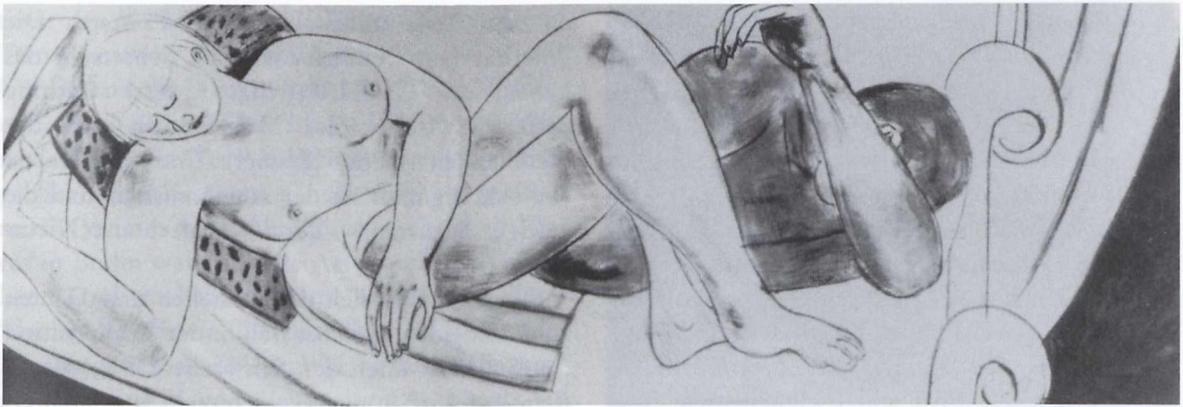
52 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt am Main 1951, no. 79.

53 Cesare Pavese, *Das Handwerk des Lebens, Tagebuch 1935–1950* (Hamburg 1962), Ausgabe München 1963, 158 (15. Oktober 1940).

54 Friedrich Nietzsche, *Jenseits*, 1887, no. 131;– Nietzsche, *Ecce Homo*, 1888, Abs. 5 »Warum ich so gute

Bücher schreibe«; dazu D. Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, Dresden/Worms 1990, 169 zur Problematik des prototypischen Liebespaares; Barbara Eschenburg, *Der Kampf der Geschlechter – der neue Mythos in der Kunst 1850–1930*, München/Köln 1995.

55 Igor Caruso, *Die Trennung der Liebenden – eine Phänomenologie des Todes*, Bern/Stuttgart 1968, 134–146 »ICH-IDEAL«. – Sigmund Freud, *Trieb- und Triebchicksale* (1915), in: ders., *Gesammelte*



17. Max Beckmann: *Die Nacht*, Frau und Mann in Hell-Dunkel, Kreide, 65 × 187 cm, 1928.
Hannover, Sprengel-Museum (aus Slg. Garve)

der Kandare des Lebens« möglich sei, wenn er am 28. Oktober 1945 notierte: »... daß der Trick sich in männlich und weiblich zu teilen, ein wirklich fabelhaftes und fast nicht erlöschendes Reizmittel ist, um immer wieder an die Candare geschleift zu werden ...«

Die 1928 entstandene große Zeichnung *Nacht* (Abb. 17) zeigte bereits etwas von diesem Gedanken, und zwar Frau und Mann in Hell und Dunkel unlöslich in einer Form-Gestalt, aber als zwei Teile und Pole überlagert und gleichsam verkettet, d.h., das menschliche Wesen Anthropos mit seinen beiden Polen ergibt in dieser großen Zeichnung eine lagernde, quasi auseinandergfaltete Konfiguration.⁵⁶ Gewiß hat sich Beckmann bei dieser Imagination an das ähnlich komponierte Gemälde von Piero di Cosimo *Mars und Venus schlafend* (um 1510, Nationalgalerie Berlin) erinnert, in welchem der Mann schlummert und die Frau gelassen zum Himmel blickt.

Beckmann fuhr im Oktober 1945 fort: »Ob durch das Auslöschen der Sinneseindrücke eine endgültige Erlösung [im Sinne des Buddhismus] möglich ist, erscheint mir [...] zweifelhaft, da das absolute Selbst ja selbst diese Verkleidungen in die Empirie gewählt hat. Es kann sich also höchstens um eine Veränderung und hoffentlich höhere Steigerung [...] in einem anderen Dasein handeln.«⁵⁷

Aber wie Beckmann, als er 60 Jahre alt wurde, doch an der Leiblichkeit litt, erweist das Tagebuch am 4. Juli 1946: »Der kalte Zorn herrscht in meiner Seele. Soll man denn nie von dieser ewig scheußlichen, vegetativen Körperlichkeit loskommen ...« »Protest und Verachtung« will der Maler gegen »die unbekanntes Gesetze« und »gegen die geilen Lockmittel« des Lebens forcieren.

Soweit die Gedanken Beckmanns in seiner zerrissenen Existenz zwischen Faszination am kreativen Furor der Sinne (schließlich war er primär

Werke Bd. X, 231, der auto-erotische Ursprung der Liebeswahl; Heinz Kohut, *Narzißmus*, Frankfurt/M. 1973; Janine Chasseguet-Smirgel, *L'ideal du Moi*, in: *Revue Française Psychoanalytique*, Juni 1973 (deutsche Ausgabe München 1987).

⁵⁶ Schwarze Kreide 65 × 187 cm Privatsammlung; Kat. 133 in: *Der Zeichner und Grafiker Max Beckmann*, hrg. v. Uwe M. Schneede, KV Hamburg 1979; Ausst.-Kat. *Max Beckmann – Aquarelle und Zeichnungen 1903–1950*, hg. v. Ulrich Weisner und Klaus

Gallwitz, Bielefeld/Tübingen/Frankfurt am Main 1977/78, Nr. 123; Ausst.-Kat. (wie Anm. 8) München/Berlin 1984, no. 174; Ausst.-Kat. *Beckmann, un peintre dans l'histoire*, Paris 2002, 238.

⁵⁷ *Tagebücher* (wie Anm. 3), 127f. – Das folgende Zitat von 1946 (4. Juli) ebd. 156–157; *Max Beckmann – Sichtbares und Unsichtbares*, 1965, 82f.; Fischer (wie Anm. 19) 1972, 87; Margot Clark, in: *Max Beckmann – Frankfurt 1915–1933*, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1983, 40.

Augenmensch) und Leib-Verachtung. Dieser Konflikt saß tief, und er ist einer der Gründe für die Sicht auf die Geschlechter als Antagonisten im Sinne von Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse*. Die ambivalente Mischung aus Faszination und Getrenntsein, aus Liebes-Magnetismus und drohender Trennung der Liebenden leuchtet aus dem Bilde *Messingstadt – Traum* auf. Im Grunde zeigt Beckmann den Moment der postcoitalen Traurigkeit (Melancholie), die Mann und Frau häufig empfinden können. Im *Zarathustra* las Beckmann: »Alle Lust will Ewigkeit, tiefe tiefe Ewigkeit«. Aber gerade diese bleibt ein Traum, denn die Lust unterliegt vor allem dem Vergehen.

Darauf rekurrierte auch Pavese, als er am 21. Oktober 1940 notierte: »Weil ja das, was ein Mensch in den Lüsten sucht, ein Unendliches ist, und da niemand je auf (diese) Hoffnung verzichten würde ... darum eben geschieht es, daß alle Lüste im Ekel enden. Der Ekel ist eine Erfindung der Natur, um uns mit Gewalt von ihnen zu lösen.«⁵⁸

Der lebenssteigernde Rausch der Vereinigung der Liebenden ist abgeklungen. Was Beckmann zeigt, ist die innere und die äußere Bedrohung des Paares, bzw. ihre (nur scheinbare) Einheit. Sollte dabei die Frau wiederum – wie in *Reise auf Fischen* – die Ahnende sein? Die Zukunft bleibt immer ungewiß.

Das ist m.E. der tiefere Gehalt des Gemäldes: das Changieren zwischen der Sehnsucht nach Vereinigung und dem Unendlichen in den Liebeslüsten einerseits und der herben Realität der folgenden Traurigkeit und Ungewißheit andererseits, bzw. dem folgenden Gefühl der Trennung in zwei Geschlechts-Leiber des »Anthropos«,

in zwei Teile unterschiedlicher Existenz. Die Polarität von weiblich-männlich beherrscht das Leben; die Grundrelativität unserer Gattung besteht zwischen der Männlichkeit und der Weiblichkeit (Georg Simmel). Und eingegraben wie eine Signatur ist der Antagonismus und die »ewige Spannung« der Geschlechter (Nietzsche).⁵⁹

Einen Appell, sich im Verstehen und Deuten zu entscheiden, welcher Teil in der Komposition der Stärkere oder der Schwächere ist (wie in *Reise auf Fischen*), vermag ich nicht aus der Bildgestalt abzuleiten. Zwar lauscht der Mann ins *Dunkel*, ja er befragt quasi das Geheimnis der Existenz in seiner der Erde zugewandten Melancholie (damit ist er wieder »Grenzen-Überschreiter«), und die *helle* Frau richtet ihr Antlitz sehend nach oben mit einer leisen Trauer nur. Aber dergestalt verkörpern sie in ihrer Teilung »Schwarz« und »Weiß« – wie schon in der Zeichnung *Nacht* von 1928, die von allen Arbeiten des Malers *Messingstadt* wohl am nächsten steht – die Pole des Lebens und die Pole der Kunst Beckmanns. Und sie symbolisieren gemeinsam im Ganzen doch eine existentielle Einheit, d.h. die notwendig komplementären Teile einer Existenz im »hitzigem Atem des Erotischen« (Günter Busch),⁶⁰ der abzuklingen scheint, der der Trennung der Liebenden vorausgeht, jedoch den gemalten Körpern noch jene sinnliche Präsenz und »unerhörte Nacktheit« verleiht, die uns – trotz oder wegen der Drohung durch die Waffen vor dem Menschenpaar – faszinieren will.

Eine denkbare Auslegung dieses berückenden Liebespaares im Kriegsjahr von 1944, in Perspek-

58 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Chemnitz 1884, Kap. Das trunkene Lied, 12. Cesare Pavese, *Handwerk des Lebens*, München 1963, 159 (21. Okt. 1940). – Im übrigen treffe ich mich mit dem Verständnis des Gemäldes von Selz (wie Anm.10), 79, der von dem Paar schrieb: »They are presented in a state of spiritual and physical exhaustion following the act of love.« Zu Nietzsches Sentenz vgl. im übrigen auch Francesco Alberoni, *Erotik*, Mailand 1986/München 1987, 35 und 223: »Für beide, Mann und Frau, geht Erotik in solchen Augenblicken der Ewigkeit weit über Sexualität hinaus. Sex ist immer handeln und bleibt immer in der Zeit.

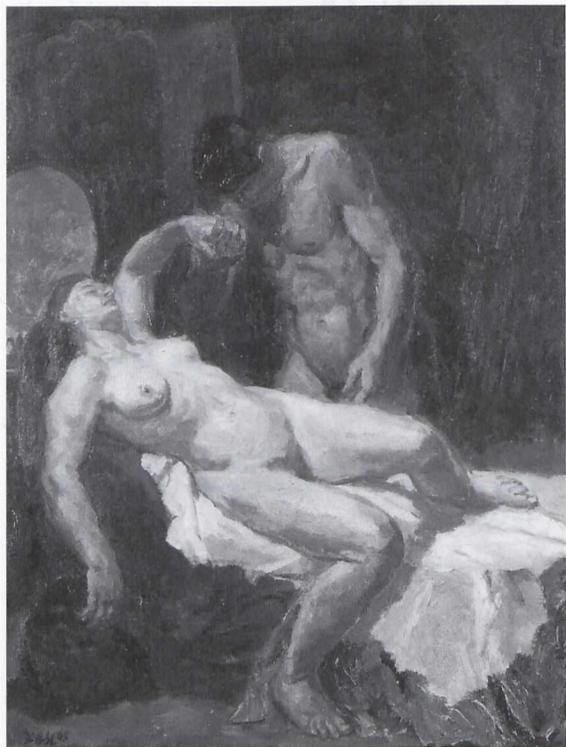
Das letzte Streben und der letzte Ort der erotischen Vereinigung dagegen ist stets die seligmachende Kontemplation, und die liegt außerhalb der Zeit.«

59 Nietzsche (wie Anm.35), Aph. no. 238; Georg Simmel, Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem, in: *Philosophische Kultur*, 3. A. Potsdam 1923, 65–103; dazu besonders Christoph Türcke, *Sexus und Geist*, Frankfurt/M. 1991.

60 Günter Busch hatte dem Gemälde bereits 1960 eine knappe Deutung gewidmet, die m.E. lucider und stringenter ist, als die von Göpel und Stabenow 1984, die den Charakter von »Fesselung« und »Einkerke-

tiven der Beckmann'schen Anverwandlung und Transformation von mythischen Sujets, würde letztlich auf die Figuren von *Mars* (seine Waffen) und *Venus* (ihre Liebe, Blumen) kommen können. Die innere Verwandtschaft von Beckmanns großer *Nacht*-Zeichnung (siehe Abb. 17) mit Piero di Cosimos Gemälde dieses mythischen Paares in Berlin wäre als eine Art Brücke zu verstehen. Und schließlich hatte Beckmann dieses Thema, das einen überzeitlichen Fokus in der Besänftigung des Kriegers Mars durch die körperliche Erotik von Venus besitzt, bereits im Jahre 1908 in einer Konfiguration zweier Liebenden ohne Waffen, ohne Attribute also, gestaltet (Abb. 18).⁶¹ Diese frühe Leinwand transformierte das mythologische Sujet in eine zeitlose, dunkle Szene ohne erkennbares Beiwerk. Der bereits melancholisch gebeugte Mann neigt sich zu »seiner« im hellen Licht ausgebreiteten Frau, die aus dem Schlummer erwacht, indem ihre Hand ergriffen wird. Ferner entstand im Jahre 1939 in Amsterdam die nahsichtige Komposition der mit angezogenen Schenkeln lagernden Venus im Vordergrund mit einem Selbstbild mit dem Helm als »Mars«, der sich wieder aus dem Hintergrund nähert (Nachlaß Quappi Beckmann, New York).⁶²

Mit dieser Deutungsperspektive, die hier für *Messingstadt* erstmals vorgeschlagen wird, würden sich die oben referierten Widersprüche in der Interpretation von Lanze und Schwert – als auf die Frau oder den Mann bezogen, oder als überzeitliche Gewalt-Symbole, welche gegen beide gerichtet wären – auflösen. Auch die rätselhafte Form links unten, die an ein Tor erinnert, könnte dann als Schild des Mars erkannt werden.



18. Max Beckmann, *Mars und Venus*, Gemälde 1908. Ulm, Privatbesitz

Und daß Beckmann diesen Stoff von Mars und Venus mitten im Kriege 1943/44 derart blendend gestaltete, verweist uns auf seine Sehnsucht nach Frieden: Venus hat Mars besänftigt – eine Imagination des Friedens im Kriege.

Und das Gemälde fasziniert: An ihm erweist sich jene Wirkung des Natur- und Kunst-Schönen, die Nietzsche – mit Stendhal⁶³ – gegen Schopenhauer und Kant und gegen deren »inte-

runge« überbetonte; Busch (wie Anm. 37), 125. Busch wollte in den großen Waffen (das kleine Schwert sah auch er nicht) Symbole »der eigenen Begierde« sehen, was ich nicht finden kann.

61 Göpel No. 91, heute Privatbesitz Ulm; E. G. Güse, *Das Frühwerk Max Beckmanns*, Frankfurt am Main/Bern 1977, 45 mit Bezug auf Richard Hamanns Deutung der *Delila und Samson* von Max Liebermann (1902); Katalog *Max Beckmann – die frühen Bilder*, hrg. v. U. Weisner, Bielefeld 1982, no. 34; das Gemälde hing in der Münchner »VENUS«-Ausstellung im Jahre 2001, im Katalog eine Farbtafel.

62 Siehe die Farbtafel in Max Beckmann, *Sichtbares und Unsichtbares*, hrg. v. Peter Beckmann und Peter Selz, Stuttgart 1965, 73.

63 Stendhal, *De l'Amour*, Paris 1822; – Nietzsche: *Genealogie der Moral* (1886), in: G. Colli/M. Montinari, *Friedrich Nietzsche KGW*, Berlin 1968ff., Abt. VI/Bd. 2, 365–367 Was bedeuten asketische Ideale? Kap. 6; s. dazu Dietrich Schubert, *Nietzsches Blick auf Delacroix als Künstlertypus*, in: *Jahrbuch Nietzscheforschung* Bd. 4, hrg. v. Volker Gerhardt, Berlin 1998, 227f.

resseloses Wohlgefallen« setzte: es ist nicht die »willen-kalmierende« Wirkung sondern vielmehr die vitalistische, »willen-erregende« Wirkung, die auch von derartigen Meisterwerken und ihrer suggestiven Bildmacht ausgeht: »une promesse de bonheur« (Stendhal) – welche aber nur ein imaginäres Versprechen bleibt, sozusagen ein Traum.

Angesichts von Werken der bildenden Kunst sollte man, mit dem Philosophen Plato, auf die Feststellung Wert legen, daß die Malerei eine

64 Hier variere ich einen erhellenden Passus aus dem Velázquez-Buch von José Ortega y Gasset, Zürich 1953, 28f.

Form der Stummheit ist. Die Dichtung redet, aber die Malerei schweigt. »Da aber die Malerei den Gegenstand selbst darstellt und nicht – wie es in der Dichtung geschieht – ihn sprachlich fixiert und umschreibt, tritt der Kontrast zwischen dem, was gezeigt, und dem, was verschwiegen wird, stärker hervor, als in jeder anderen Kunst«. ⁶⁴

Dieses Schweigen, das die Malerei ausströmt, wird angesichts von Beckmanns Liebespaar in der *Messingstadt* besonders eindrücklich.

Abbildungsnachweis: 1 Saarbrücken, Saarland-Museum. – 2 Detroit, Art Institute. – 3 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. – 4, 5, 9, 12, 13 München, Beckmann-Archiv. – 6 Stuttgart, Staatsgalerie. – 7, 8, 11, 13, 15, 16 Archiv Prof. D. Schubert, Heidelberg. – 10 Leipzig, Museum. – 14 Hamburg, Kunsthalle. – 17 Katalog Bielefeld 1977. – 18 Dr. Andreas Bilger, Ulm.