

Peter J. Gärtner

DER TRAUM VON DER IMAGINATION DES RAUMES

PETER J. GÄRTNER

Der Traum von der Imagination des Raumes

*Zu den Raumvorstellungen auf einigen
ausgewählten Triptychen Max Beckmanns*

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften
Weimar 1996

*Meiner Frau
in Dankbarkeit*

Gedruckt mit Unterstützung der
Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Gärtner, Peter J.
Der Traum von der Imagination des Raumes : zu den
Raumvorstellungen auf einigen ausgewählten Triptychen Max
Beckmanns / Peter J. Gärtner. – Weimar : Verl. und Datenbank
für Geisteswiss., 1996
Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1996
ISBN 3-932124-00-6

© VDG • [Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften](#) • Weimar 1996

© VG Bild-Kunst, Bonn 1996 für alle Abbildungen von Max Beckmann und die
Umschlagabbildung

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgend-
einer Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet
werden.

Verlag und Autor haben sich bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für
alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir
für Hinweise der Leser dankbar.

Satz: id, Weimar

Druck: advanced laser press, St. Ives

ISBN 3-932124-00-6

Inhaltsverzeichnis

VORBEMERKUNG UND DANKSAGUNG	9
I. EINLEITUNG	11
II. DIE AUSGEWÄHLTEN DREITAFELBILDER	17
1. Die <i>Abfahrt</i> (1932/33)	18
2. Die <i>Versuchung</i> (1936/37)	28
3. Der <i>Perseus</i> (1940/41)	35
4. Die <i>Schauspieler</i> (1941/42)	40
5. Die <i>Argonauten</i> (1949/50)	52
6. Exkurs zum Rechts und Links im Bilde	57
III. ZU DEN BILDTITELN	67
IV. MAX BECKMANNS SELBSTAUSSAGEN ZU DEN TRIPTYCHEN	73
1. Zur Problematik von Künstleräußerungen	74
2. Die Aussagen zur <i>Abfahrt</i>	75
a. Das Gespräch mit Lilly von Schnitzler	75
b. Exkurs zur Rezeption der Gesprächserinnerungen	81
c. Der Brief an Curt Valentin	87
3. Die Triptychen in den Tagebüchern	91
V. DIE BILDFORM DES TRIPTYCHONS BEI MAX BECKMANN	101
VI. DIE BILDFIGUREN ALS AUSDRUCKSTRÄGER	111
1. Körperhaltungen und Standpunkte	112
2. Handhaltungen	130
3. Blicke	164
VII. DIE GEGENSÄTZLICHKEIT DER BILDÄRÄUME	187
1. Zu den Deutungen des Drinnen	187
a. Das Bild als Bühne oder die Bühne als Bild	192
2. Zu den Deutungen von Meer und Himmel	196
a. Das Welt-Meer	201

VIII. AUSGEZEICHNETE MOTIVE DES BILDRAUMES	221
1. Innen und Außen: Tür und Fenster	221
2. Oben und Unten: Treppe und Leiter	236
3. Drinnen und Draußen: der Käfig	245
4. Diesseits und Jenseits: der Horizont	249
IX. DIE FRAGE NACH DER TRANSZENDENZ	257
1. Anzeichen für Transzendenz und Transzendenzschwund	260
2. Der Raum: das besondere Anzeichen im Werk Max Beckmanns	269
a. Licht und offen	269
b. Dunkel und verschlossen	279
c. Exkurs zum <i>Doppelbildnis</i> (<i>Max Beckmann und Quappi</i>) (1941)	283
X. SCHLUSSBETRACHTUNG	287
XI. ANMERKUNGEN	293
XII. LITERATURVERZEICHNIS	341
XIII. ABBILDUNGEN	373
XIV. ZEICHNUNGEN	401

Vorbemerkung und Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde, von unwesentlichen Änderungen abgesehen, im Wintersemester 1995/96 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen. Der Tag des Rigorosums war der 10. Februar 1996. Prof. Dr. Joachim Gaus hat meine Beschäftigung mit dem Thema auf allen Wegen begleitet. Ihm, meinem akademischen Lehrer, gebührt daher zuallererst mein Dank. Prof. Dr. Antje von Graevenitz bin ich zu Dank verpflichtet für die Mühe, die sie sich als Korreferentin mit dieser Arbeit gemacht hat. Ohne die Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung in Düsseldorf, die mir ein Stipendium und einen Druckkostenzuschuß gewährte, würde diese Untersuchung nicht in der heutigen Form vorliegen. Dafür sei an dieser Stelle stellvertretend Lisa Maskell und Dr. Hans-Joachim Ulbrich gedankt. Prof. Dr. Klaus Gallwitz und Susanne Kujer gaben mir, als ich am Anfang meiner Auseinandersetzung mit dem Thema stand, die Möglichkeit, im Rahmen einer Ausstellung Max Beckmanns Kunst zu vermitteln. Für diese Gelegenheit danke ich beiden. Klaus Gallwitz, stets darum bemüht, Antworten auf meine Fragen zu finden, stellte außerdem den Kontakt her zu Liselotte von Szilvinyi, der Tochter Lilly von Schnitzlers. Was jene von ihrer Mutter zu erzählen wußte, vermittelte mir ein lebendiges Bild von der großen Sammlerin. Durch die Auskünfte, die sie mir bereitwillig gewährten, haben mir Mayen Beckmann, die Enkelin des Künstlers, Barbara Göpel und Dr. Stephan Lackner, der langjährige Freund Max Beckmanns und der Sammler seiner Kunst, sehr geholfen. Dem Ehepaar Margaret und Stephan Lackner sei an dieser Stelle ein besonderer Dank abgestattet: ein herzliches Dankeschön für die Gastfreundschaft, mit der sie meine Frau und mich in ihrem Haus in Santa Barbara inmitten ihrer Sammlung von Werken Max Beckmanns empfangen haben. Bei der Klärung einiger Fragen half mir dankenswerterweise Prof. Dr. Christian Lenz vom Max Beckmann Archiv in München. Mit Engagement und Interesse am Thema hat sich Sabine Pracher der Aufgabe des Korrekturlesens gestellt. Dafür danke ich ihr. Nicht zuletzt schulde ich vielen für ihre Anteilnahme, für Hinweise und Infor-

mationen, für ihre Hilfsbereitschaft Dank. Dieser ist ein Teil der Arbeit geworden; er findet sich im Text, wo er mit dem Anlaß verbunden ist. Darüber hinaus seien hier lediglich genannt: Willy Seltmann, Ingrid und Jaques Hoppe. Meine Eltern, Ute Becker-Badstieber und Helmut Gärtner, wie auch Roberta und Rudolf Opfermann haben mein Interesse für die Kunst sehr früh begonnen zu fördern, sie tun dies bis heute. Dafür kann ich ihnen nicht ausreichend danken. Vor allem aber gilt mein Dank Michaela Opfermann-Gärtner, meiner Frau. Ihr sei diese Arbeit zugeeignet.

Köln, im Juli 1996

Peter J. Gärtner

I. Einleitung

Wenn es um die Kunst Max Beckmanns (1884-1950) geht, ruft die Konzeption und Gestaltung des Bildraumes ein besonderes Interesse hervor. Fragen tun sich auf. Welche Raumvorstellungen haben den Künstler geleitet? Warum sind so oft Barrieren im Vordergrund der Bildräume anzutreffen, die uns den Zugang erschweren? Warum sind diese so häufig bis zum Bersten gefüllt?

Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk des Malers kommt sehr schnell auf diese oder ähnliche Fragen und bemüht sich um Antworten. Es soll an dieser Stelle nicht den „unzählbaren Varianten“⁴¹ des Raumbegriffs nachgespürt werden, die sich daraus ergeben. Einige wenige Beispiele mögen genügen. Zu Beckmanns *Selbstbildnis im Smoking* (G 274) (1927) bemerkt Günter Busch, daß der Künstler hier „raumheischend“⁴² auftrete. Im Katalog zur großen Retrospektive steht zum *Stilleben mit zwei grossen Kerzen* (G 755) aus dem Jahr 1947, daß „der dichtgedrängte Raum [...] in Verbindung mit Beckmanns ‚Raum-Angst‘ zu sehen“⁴³ sei. Von dieser dem Maler zugeschriebenen Beziehung zum Raum ist es leicht, eine Brücke zu schlagen zur Wirkung, die die von ihm gestalteten Bildräume auf uns haben. Armin Kesser bemerkt: „Die Kunst Beckmanns schließt ein Widerstandserlebnis in sich. Sie setzt den Betrachter einem Raumschock aus [...]“⁴⁴ In einer Rezension zur Ausstellung, die anlässlich Beckmanns hundertstem Geburtstag in Frankfurt zu sehen war, schreibt Bernd Growe sodann: „Die Raumgestaltung darf als der Schlüssel zur Kunst Beckmanns angesehen werden, kein anderes Bildelement gibt derart umfassend Aufschlüsse über ihre Inhalte.“⁴⁵ Das heißt, Max Beckmann hat sie „zur zentralen Frage der Bildorganisation erklärt“⁴⁶. Die Gestaltung der Bildräume im Œuvre des Künstlers wird oft angesprochen, ebenso ihre Wirkung auf den Rezipienten, auch Beckmanns Raumvorstellungen werden thematisiert. Dessenungeachtet steht eine Untersuchung, die sich ausschließlich diesen Phänomenen widmet, noch aus.

Der Titel der Arbeit ist einer Rede entlehnt, die der Maler 1938 in London hält. Korrekt lautet der Satz: „Nun, Imagination

des Raumes, das ist mein Traum.“⁷ Der Untertitel verrät, daß das Interesse den Raumvorstellungen gilt und daß einige Dreifachbilder ausgewählt wurden – es sind fünf –, um die Frage nach jenen zu erörtern. Der Begriff der Raumvorstellung umfaßt dabei drei Gesichtspunkte: Welche Idee vom Raum hat Max Beckmann? Antworten auf diese Frage stehen am Ende der Arbeit. Wie ist der Bildraum beschaffen, der uns im Werk des Malers begegnet, was zeichnet ihn aus? Bemerkungen zu diesem Fragenkomplex werden sich im Verlaufe der Untersuchung immer wieder finden. Sie ergeben sich aus der Bildbeschreibung, der sprachlichen Annäherung an das malerische Werk. Diese ist nicht nur wichtig, sondern die Arbeiten Beckmanns fordern sie geradezu. Welche Wirkung hat der Bildraum auf uns, welches Raumverständnis vermittelt er? Da im zweiten Teil der Arbeit die Frage nach den Raumvorstellungen ausgerichtet ist an den Beziehungen zwischen den Bildfiguren und den -räumen, den ausgezeichneten Bildmotiven, werden sich dort Antworten auf diese Fragen finden.

Die Auswahl der Dreifachbilder hat ihren Grund darin, daß das erste, die *Abfahrt* (G 412) (Abb. 1) aus den Jahren 1932/33, den Ausgangspunkt unserer Überlegungen bildete.⁸ Es mußten also Vergleichsbeispiele unter den anderen Triptychen gesucht werden. Dabei spielten unterschiedliche Aspekte eine Rolle: Daß auf der *Versuchung* (G 439) (1936/37) (Abb. 2), dem *Perseus* (G 570) (1940/41) (Abb. 3) und den *Argonauten* (G 832) (1949/50) (Abb. 4) der Außenraum das Meer und den Himmel umfaßt, war ein Kriterium, um sie auszuwählen. Daß die *Schauspieler* (G 604) (1941/42) (Abb. 5) berücksichtigt wurden, liegt an der Literatur. Oft wird das Bild der Bühne angeführt, wenn die Bildräume beschrieben und gedeutet werden, die auf den Seitentafeln des ersten Triptychons zu sehen sind.

Bevor nun ein Abriß der Gliederung folgt, müssen zwei Punkte vorab festgehalten werden. Wann immer in dieser Untersuchung malerische oder druckgraphische Arbeiten Beckmanns erwähnt werden, wird auf die entsprechende Nummer der Œuvreverzeichnisse, das heißt auf die Publikation von Barbara und Erhard Göpel für das malerische Werk und auf die Veröffentlichung von James Hofmaier für das druckgraphische, verwiesen.⁹ Dieser Hinweis ist aus zwei Gründen unerläßlich. Der Abbildungsteil gibt nur die wichtigsten Werke wieder, nicht aber alle, die er-

wähnt werden. Er wäre sonst zu umfangreich geworden. Andererseits gehört es zur Intention dieser Arbeit, vor allem das malerische Werk zum Vergleich heranzuziehen. Insofern ist die Präposition „zu“ im Untertitel bewußt gewählt: Die fünf Triptychen sind der Ausgangspunkt der Darlegungen; das bedeutet aber auch, daß durch sie andere Werke in den Blick kommen, denen teilweise breiterer Raum eingeräumt wird.

Sofern Selbstaussagen Max Beckmanns zitiert werden, bemühen wir uns, sie im Originalwortlaut anzuführen. Daß das keine Selbstverständlichkeit ist, wird sich noch zeigen. Es ist aber das erklärte Ziel, den Eigenarten, die Beckmann in der Orthographie und Interpunktion hat, Rechnung zu tragen. Warum soll ein Künstler Schrift- und Satzzeichen nicht mit derselben Freiheit setzen, mit der er die Linie und die Farbe einsetzt?

Die Arbeit hebt an mit den Beschreibungen der ausgewählten Dreitafelbilder. Angesichts der Bildwelt Beckmanns erscheinen sie als ein unverzichtbarer erster Schritt der Annäherung. Beschreibend gilt es, die Gemeinsamkeiten und Gegensätze, die zu den Werken gehören, aufzuspüren. Das Ziel ist, vertraut zu werden mit den komplexen Bildern; die schematischen Zeichnungen zu ihnen sollen dies in einem anderen Medium als dem der Sprache leisten. Der „Exkurs zum Rechts und Links im Bilde“ – die Überlegungen, was passiert, wenn man die Abbildungen der einzelnen Tafeln umdreht – erschüttert das erarbeitete Vertrautsein sogleich wieder. Er fördert aber auch das Verständnis für Beckmanns Kompositionen.

Nach der anfänglichen Konzentration auf die Bildwerke, gilt unser Interesse dann den Äußerungen Beckmanns: den Bildtiteln und den Selbstaussagen, die zu den Triptychen bekannt sind. Welche Informationen, die im Rahmen des Fragehorizontes wichtig sind, enthalten sie? Das Kapitel zu den Selbstaussagen ist eine klare Absage an die immer wieder in der Literatur zu findenden Ansätze, Werke Beckmanns durch seine Worte zu erklären. Der Exkurs zu der Rezeption der Gesprächserinnerungen, die wir von der Sammlerin Lilly von Schnitzler zur *Abfahrt* (G 412) (Abb. 1) besitzen, macht dies deutlich. Ferner finden sich im Nachlaß Curt Valentins, Beckmanns Kunsthändler, den das Museum of Modern Art in New York verwahrt, Tagebuchaufzeichnungen zu den *Argonauten* (G 832) (Abb. 4), die von den publizierten Eintragungen abweichen. Der Vergleich eröffnet überraschende Einsichten.

Die Bildform des Triptychons bietet die Möglichkeit zur Strukturierung und Erweiterung des Bildraumes; insofern muß hier auf sie eingegangen werden. Daß sie einem Künstler wie Max Beckmann entgegenkommt, weil durch sie Aussagen zu formulieren sind, die in Gegensätzen vorgetragen werden, überrascht nicht. Noch bedeutsamer jedoch ist etwas anderes. Ein Blick auf das Gesamtwerk zeigt, daß es in ihm auffallend dreigeteilte Einzelarbeiten gibt. In diesen bereitet sich die Bildform demnach vor, in ihnen klingt sie an. Wie beim „Rechts und Links“ wird bei dem Bemühen, diesen Gesichtspunkt zu klären, auch die Druckgraphik, genauer gesagt die Folgen berücksichtigt. Können einzelne Blätter aus ihnen, die man nebeneinander betrachtet, als Vorläufer der Dreifafelbilder angesprochen werden?

Beckmann hält ein Leben lang an einer figürlichen Malerei fest. Also erstaunt es nicht, daß die ausgewählten Werke allesamt mehrfigurige Arbeiten sind. Dieser Umstand provoziert die Frage nach den Beziehungen zwischen den Bildfiguren und dem Raum. Ist dabei nicht nach der räumlichen Verfaßtheit des Menschen zu fragen, weil sie nämlich eine „Voraussetzung der Menschendarstellung“¹⁰ ist? Ein besonderes Charakteristikum von jener ist das Aufgerichtesein. Aus ihm resultiert das achsiale System der menschlichen Gestalt und die enorme Bedeutung, die dadurch den Händen und den Augen zukommt. So liegt es nahe, nach den Körper- und Handhaltungen, den Standpunkten und Blicken der Bildfiguren zu fragen. Auch die Diskussion der ausgezeichneten Bildmotive ist davon nicht losgelöst zu sehen, denn das Fenster zum Beispiel oder der Horizont haben eine eminent wichtige Bedeutung für das Erlebnis des Raumes, das sich für den Menschen dank ihnen ergibt. Inwiefern reflektiert Beckmann in seinem Werk solche Erfahrungsmöglichkeiten? Welche Beziehungen haben die Bildfiguren zu den Raummotiven? Wie sind diese ins Bild gebracht? Darüber hinaus macht gerade dieses Kapitel deutlich, daß es von der Fragestellung abhängig ist, welche Bildwerke sich zur eingehenderen Betrachtung anbieten. Also kommen nicht nur bekannte, sondern auch unbekanntere in den Blick.

Die Überlegungen zur Gegensätzlichkeit der Bildräume, Innenraum versus Außenraum, sind letztlich auch an einzelne Motive und Themen gebunden. Besonders hervorzuheben ist, es wurde bereits angesprochen, das Bild der Bühne, das sich so häu-

fig in der Literatur zum Werk Max Beckmanns findet. Es ist vor diesem Hintergrund einerseits zu fragen, woran sich im Bild diese Assoziation festmacht, und andererseits ob und/oder wie die Bühne im Bild gestaltet wird. Das große Thema, das zur Erörterung der Raumvorstellungen gehört, ist die Darstellung des Meeres.

Dieser Überblick macht etwas ganz Entscheidendes deutlich: Die Herangehensweise ist eine bildimmanente; der Ausgangspunkt ist das, was auf der Bildfläche erscheint. Zwei Aspekte folgen daraus: Erstens gilt es genau hinzusehen, sich auf die Bildwelt Beckmanns einzulassen, um die formalen Bezüge zwischen den Bildfiguren und -gegenständen zu erfassen. Zweitens ist es unerlässlich, die Wortwelt der Literatur an dieser zu überprüfen. Das bedeutet, ikonologische Bestimmungen, die im Falle der Kunst Beckmanns so reizvoll erscheinen,¹¹ spielen kaum eine Rolle.

Die abschließende Frage nach der Transzendenz ergibt sich aus dem Aufbau der Arbeit: Die aufrechte Haltung des Menschen steht in einem Bezug zu ihr, das Fenster kann für ihn zu einem Ort der Transzendenz, die Leiter zu einem Mittel des Übersteigens werden; im Horizont des Meeres kündigt sie sich gar an. Ist die Transzendenz für das Weltverständnis des Menschen und Malers Beckmann wesentlich? Es wird versucht werden, eine Antwort auf die Frage zu geben. Auch sind die Anzeichen für Transzendenz und ihr Gegenteil, den Transzendenzschwund, auf den ausgewählten Dreitafelbildern nachzuweisen. Dabei geht es um die Frage, worin sich das eine oder das andere ankündigt. Der Bildraum selbst kann in diesem Sinne ein Anzeichen sein. Daher verdient es ein Werk, das wir am Ende der Arbeit näher auf es eingehen: der *Abstürzende* (G 809) (Abb. 6) aus dem Jahr 1950. Es gibt im umfangreichen Œuvre Beckmanns keine andere Arbeit, in der sich der Künstler so sehr bemüht, den Bildraum von der Transzendenz her zu gestalten. Hebt das vorletzte Kapitel mit der Frage an, wie wichtig Beckmann die Transzendenz ist, so schließt es mit einem Doppelbildnis des Ehepaares Beckmann (*Doppelbildnis, Max Beckmann und Quappi* (G 564) (Abb. 7) aus dem Jahr 1941). Dieses Gemälde lebt von dem Gegensatz zwischen licht und dunkel, offen und verschlossen; es ist ein Werk, in dem der Künstler im Bild die Zeit, die zur Entstehung gehört, übersteigt.

Zum Schluß ist Beckmanns Begriff des Raumes zu bestimmen, er ist anzubinden an die sprachlichen Bedeutungen, die das Wort hat, das Raumphänomen ist abzusetzen von dem, das wir leicht mit ihm verbinden, dem Zeitphänomen. Mit der Frage nach der Transzendenz verknüpft sich eine andere, die nach dem Weg. Damit rückt eine großformatige Pastellzeichnung (Abb. 30), deren Bildvorwurf eine Brücke ist, und eine Selbstaussage Max Beckmanns gegenüber seinem Sohn in den Mittelpunkt.

Günter Busch schreibt – weitblickend – zu den Werken des Malers: Es sind „[...] Bilder, deren stets wachsende Aktualität darin besteht, daß sie nicht formelhafte Antworten bereithalten, sondern fragen lehren.“¹² Diesem Verständnis der Kunst Max Beckmanns kann aus voller Überzeugung zugestimmt werden; diese Arbeit bemüht sich, angesichts des Werkes des Künstlers fragen zu lernen. Die Bereitschaft dazu speist sich aus der Kraft, die dieses hat: Wir fragen nicht nach etwas, was den Menschen nicht betrifft.

