

**Aus tiefem Traum verschwand ich in den tiefsten des Nichtmehrseins.
Fragen der Ikonographie im Werk Max Beckmanns**

Von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart zur
Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) genehmigte
Abhandlung

Vorgelegt von

Amin Carl Mukhlis

aus Stuttgart

Hauptberichter: Prof. Dr. Claus Zoege von Manteuffel

Mitberichter: Prof. Dr. Reinhard Steiner

Tag der mündlichen Prüfung: 14.12.2006

Institut für Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart

2007

Inhaltsverzeichnis:

Abstract (deutsche Version)	3
Abstract of Questions in regard to Iconography in Beckmann's work.....	6
1. Kapitel	
<i>Der Traum</i> - was bislang an diesem Gemälde Max Beckmanns wahrgenommen und was übersehen wurde.....	10
2. Kapitel	
<i>Die Göttliche Komödie</i> - Max Beckmanns moralische Abrechnung mit dem Welttheater im Dante-Jahr 1921.....	35
3. Kapitel	
<i>Spaziergang (Der Traum)</i> - eine scheinbar bescheidene Zeichnung mit jedoch weitreichenden Bezügen zu Max Beckmanns dualistischem Weltbild und dem Gemälde <i>Der Traum</i>	84
4. Kapitel	
Der Künstler Max Beckmann als ikonographischer Detektiv und Installateur - oder: wie eine Fülle traditioneller Bildbestandteile bis zur Unkenntlichkeit verwandelt in dem Gemälde <i>Der Traum</i> von dessen Regisseur neue Rollen zugewiesen bekamen	160
5. Kapitel	
Max Beckmanns <i>Der Traum</i> - ein illusorischer Sieg über das Dionysische oder wie Friedrich Nietzsches <i>Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik</i> ungeahnte Folgen im Dante-Jahr 1921 hatte.....	192
Verwendete Literatur.....	228
Verzeichnis der reproduzierten Abbildungen	234

Abstract (deutsche Version)

Max Beckmanns Gemälde *Der Traum* hat bei Kunsthistorikern von Anfang an viel Beachtung gefunden. Es gilt mittlerweile als jenes Künstlers bedeutendste Arbeit des Jahres 1921. Gesellschaftskritisch und - auf die damalige Zeit bezogen - gegenwartsorientiert wird *Der Traum* dabei einerseits eingeschätzt, andererseits kann jedoch auf Dauer niemandem mit kompetentem Blick bei genauerem Hinsehen und Analysieren des Wahrgenommenen entgehen, dass eigentümlich Mittelalterliches das Bild durchdringt, ja es geradezu beherrscht. Welcher Sinn aber soll hinter einer derartigen, ganz offensichtlichen und daher von Max Beckmann sicher bewusst in Kauf genommenen Gegensätzlichkeit als Bestandteil des Kunstwerkes stehen?

Eine Madonnengestalt befindet sich da in zentraler Position eines seltsam wirt erscheinenden Szenarios, sieht man einmal vom ersten Eindruck ab, der diese Figur zunächst als einfaches, bettelndes Mädchen auf einer Reisekiste erscheinen lässt. Auffallenderweise hält jene weibliche Gestalt eine Kasperpuppe im Arm, was als zu Beckmanns damaligen Äußerungen passend erscheinende Abrechnung mit Gott und der Welt verstanden werden kann: Christus als Kasper, als bloße Witzfigur. Dass dem Bild dabei durchaus Systematik zu Grunde liegen dürfte, mag deutlich werden, denn als ein ikonographisches Indiz dafür, dass es sich hier um eine Madonnengestalt handeln soll, kann beispielsweise eine zu Füßen jener Figur befindliche Agave gesehen werden. Bis erste derartige Deutungen erfolgten, sollten allerdings von der Vollendung jenes Werkes an gerechnet Jahrzehnte - ja, mehr sogar als ein dreiviertel Jahrhundert - vergehen. Offen blieb dabei allerdings immer eine Frage: Ist das Bild willkürlich mit einer Reihe zunächst traumartig-chaotisch eingebracht erscheinender Gegenstände befrachtet oder steckt hinter allem noch ein weiterer Sinn, vielleicht ein viel tieferer als man ursprünglich erahnen konnte? Gewiss, ein Traum beinhaltet oftmals, dem ersten Anschein nach, ein ungeordnet wirkendes Durcheinander, das sich jedoch, sofern man einen deutenden Versuch unternimmt, mit zunächst ungeahntem Sinn belegen lässt.

Unbeantwortet blieb in Bezug auf das Gemälde *Der Traum* eine scheinbar als nebensächlich eingestufte Frage:

Was bedeuten die Zahlen 3535 auf jener Reisekiste, nochdazu direkt unterhalb der seltsam nach unten weisenden Hand jener weiblich anmutenden, mehrdeutigen Gestalt?

Im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird dieser Frage nachgegangen: ***Der Traum - was bislang an diesem Gemälde Max Beckmanns wahrgenommen und was übersehen wurde.***

Ein klares Ergebnis zeichnet sich sodann rasch ab mit Anknüpfungspunkten für das zweite Kapitel: ***Die Göttliche Komödie - Max Beckmanns moralische Abrechnung mit dem Welttheater im Dante-Jahr 1921.***

Kurz zusammengefasst beinhaltet dies alles im Wesentlichen Folgendes: während des Dante-Jahres 1921 - man bedenke den damals 600. Todestag jenes Dichters - zog Max Beckmann gewissermaßen als Code für eine umfassendere Bildaussage innerhalb des Gemäldes *Der Traum* das Motiv der Lebensmitte, verschlüsselt in den Zahlen 3535, hinzu. Es gilt hier zu bedenken: in eben solchem Alter des Dichters vollzog sich - so jedenfalls behauptet Dante gleich zu Beginn seines Hauptwerkes - jene visionäre Reise in die Anderwelt, welche in der Göttlichen Komödie umfassend Darstellung fand. Beachtet man, in welchem Zusammenhang Max Beckmann die Göttliche Komödie in codierter Form zitiert, dürfte rasch klar werden, worum es dem Künstler ging: Das Christkind in Gestalt eines Kaspers kann nach den Ereignissen des Ersten Weltkrieges und deren Folgen als Abrechnung mit christlich-kirchlicher Moral verstanden werden. Im bitter-ernsten Welttheater erscheint Max Beckmann die sonntäglich von der Kanzel gepredigte

christliche Nächstenliebe als wahrhaft göttliche Komödie. Was ist an derartigen tradierten Werten noch ernst zu nehmen angesichts des millionenfachen Todes und der Verstümmelung abkommandierter, entmündigter Menschen aus allen Teilen der Welt? Doch nicht nur diese Abrechnung mit dem Welttheater lässt sich durch einen Bezug zu Dante dank des Zahlen-Codes **3535** ableiten. Auch das Nebeneinander von Neuzeitlichem und Mittelalterlichem in dem Gemälde *Der Traum* kann nun erstmals verstanden und in weiteren Zusammenhängen erfasst werden, was hier in diversen Kapiteln noch Berücksichtigung erfahren wird. Es gilt zunächst jedoch zu wissen: Dante bediente sich seinerseits einer noch mittelalterlichen, damals bereits tradierten Systematik, wenn es um ergiebige Auslegungsmöglichkeiten seiner Werke gehen sollte, denn vier verschiedene Bedeutungsebenen zeichnen sich dort als eigene Systematik innerhalb der Dichtung ab und der Dichter bekannte sich dazu auch, wie wir dank eines Briefes Dantes an dessen Gönner Can Grande wissen, ausdrücklich.

Beckmanns Auseinandersetzung mit Fragen der Religion und der Philosophie spielt innerhalb der ganz zentralen Überlegungen im zweiten Kapitel eine vorherrschende Rolle. Nicht zuletzt aufgrund eigener Notizen des Künstlers in verschiedenen Büchern seiner Bibliothek lässt sich dabei Vielsagendes erschließen. Insbesondere der Buddhismus fand bei Beckmann nach einschneidenden Kriegserlebnissen eingehendere Beachtung. Aber auch Schopenhauer und speziell dessen Neigung, indische Glaubensvorstellungen in besonderem Maße zu würdigen, dürfen nicht übersehen werden. Bei alledem zeichnet sich klar ab, dass Max Beckmann um 1920 in hohem Maße die Welt und des Menschen Bindung an diese in Frage stellte. Dank der vier Bedeutungsebenen im Sinne Dantes lässt sich das Gemälde *Der Traum* nun jedoch in verblüffender Weise deuten: im anagogischen Sinn, also auf der vierten Bedeutungsebene des Bildes, gibt sich der Künstler mitten in dem hier besprochenen Gemälde, bei genauerem Hinsehen, für beharrlich hinterfragende Beobachter am Ende als androgyne Gestalt zu erkennen: bei der vielschichtigen zentralen Figur auf der Reisekiste, jener Figur also, der wir den Hinweis auf den Wichtigen entschlüsselnden Zahlencode verdanken, handelt es sich letztlich um niemand anders als Max Beckmann selber in einem stark verfremdeten Selbstbildnis. Der Künstler tritt hier in androgyner Vollkommenheit und somit von aller Begierde und Bindung an die Welt befreit geradezu vergöttlicht in Erscheinung, denn Triebhaftigkeit als maßgeblicher Bestandteil der Schmerz und Leid verursachenden Unvollkommenheit des eingeschlechtlichen Menschen ist nun ewiger Erhabenheit gewichen. Das Gemälde *Der Traum* birgt also in sich als alles bestimmende zentrale Gestalt den Künstler so, wie er es sich erträumt, im Idealfall zu sein. Das vermeintliche Mädchen vom Lande auf einer Reisekiste entpuppt sich demnach als visionärer Ausbrecher aus einer Welt des Schreckens und der Zwänge.

Dass dies alles in sehr viel weiter zu fassenden Zusammenhängen zu sehen ist, wird im dritten Kapitel deutlich. Friedhelm Wilhelm Fischers Ansätze, Max Beckmanns Werke unter dem Einfluss gnostisch-theosophischer Vorstellungen zu lesen, finden dort eine klare Bestätigung. Vor allem wird erkennbar, dass Max Beckmanns Weltbild auch 1946 noch von den gleichen zentralen Vorstellungen bestimmt wird, wie 1921: in der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* kann man klaren Bezugspunkten zu diversen anderen Werken Beckmanns, vor allem aber zu dem Gemälde *Der Traum*, begegnen, das ein Vierteljahrhundert zuvor entstanden war. Desweiteren lässt sich in Zusammenhang mit Beckmanns Neigung zu gnostischen Denkansätzen die These aufstellen, der Künstler habe nicht prinzipiell das Christentum abgelehnt, sondern nur dessen Auslegung seitens der Kirche. - Außerdem ist in Zusammenhang mit Max Beckmann Weltbild ferner noch zu beachten, dass dem Künstler das Rosenkreuzertum aufgrund entsprechender Literatur bekannt war. Dazu passt im Übrigen, dass Max Beckmann sich wohl auch mit Tarot befasst haben dürfte, was beispielsweise in Zusammenhang mit der von einem unmittelbar

bevorstehenden Absturz bedrohten Gestalt in der Zeichnung Spaziergang *Der (Traum)* deutlich werden kann. Diese Gestalt entspricht in auffallender Weise der die Tarot-Karte *Der Narr* in der Ride-Waite-Version beherrschenden Figur.

Im vierten Kapitel zeichnet sich sodann klar ab, dass Max Beckmann in besonders hohem Maße bei Campin und Hogarth Anregungen zur Gestaltung des Gemäldes *Der Traum* fand. Insbesondere Hogarths Neigung zum Grotesken in einer Reihe graphischer Arbeiten stieß bei Max Beckmann auf offensichtliches Interesse. Aber auch religiös bestimmte Werke Campins blieben nicht ohne Folgen für Max Beckmanns Gestaltung des uns hier vorrangig interessierenden Gemäldes. Der eigentliche Reiz bei alledem besteht jedoch darin, dass durch gekonnte Verfremdung Beckmanns bildnerischer Eklektizismus über lange Zeit verborgen bleiben konnte.

Im fünften Kapitel wird schließlich ersichtlich, dass Max Beckmann die entscheidenden gedanklichen Anregungen für seine Aussagen in dem Gemälde *Der Traum* Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* verdankte. Christus, im Sinne der Kirche, sollte dabei nichts anderes verkörpern als eine bittere *göttliche Komödie*, eine *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Letztere ist jedoch dionysisch bestimmt und steht somit auch für Triebhaftes. Der bildende Künstler jedoch strebt, selber traumdeutend-visionär, nach Apollinischem.

Während Dante also v.a. Methodisches bezüglich der Konzeption des Gemäldes *Der Traum* zu verdanken ist, lieferte Nietzsche Anregungen inhaltlicher Art, ohne deshalb jedoch von Beckmann kritiklos akzeptiert zu werden. Gerade das Dionysische stellte der Künstler radikal in Frage.

Abstract of

Questions in regard to Iconography in Beckmann's work

From the start, the attention of art critics has been riveted on Max Beckmann's painting *Der Traum*. Meanwhile, it has come to be considered as the artist's most significant work in 1921. On the one hand, it is seen to express an attitude of social criticism, and to be closely related to the contemporary situation. On the other, after close examination and analysis of striking particulars, any competent judge will be facing a peculiarly medieval element which permeates, indeed dominates the entire painting. What meaning can be found behind such contradictory terms of expression? Beckmann certainly intended them to be essential constituents of this work.

The scenario itself offers a strangely confused impression: The central position is occupied by a Madonna. At first sight she appears as a young beggar woman sitting on a simple wooden box, possibly setting out on a journey. Surprisingly, she is holding a puppet in her arms. This combination seems to be part and parcel of Beckmann's attitude in regard to God and the world: Christ is seen as part of a Punch and Judy show, is indeed a mere puppet. We may assume method in this: we notice an iconographic indication that it is really meant to be an image of the Virgin – there is an agave plant at her feet, which justifies our assumption.

Decades were to pass before interpretation along these lines appeared. One question has continued to remain open: Is the painting arbitrarily freighted with objects which appear in dream-like chaos, or is there a further and possibly more profound meaning than art critics have so far been able to guess at? After all, at first sight, a dream may frequently appear as a confused medley of unrelated bits and pieces. However, when attempts are made to interpret them, even unexpected relationships may reveal their significance.

Yet, so far, an apparently irrelevant question in regard to *Der Traum* has remained unanswered: *Whatever is the meaning of those four numbers 3 5 3 5 which mark the wooden box, and to which the open hand of the figure – ambivalent and yet female in form – seems to be drawing our attention?*

The first chapter of this paper will deal mainly with this question: *Der Traum* – what has so far been remarked on in regard to this painting of Max Beckmann's, and what has been ignored?

A definite result is rapidly reached, and then the points under discussion lead to **Chapter II: *The Divine Comedy* – Max Beckmann's moral reckoning with the Theatrum Mundi in the Dante Year of 1921.**

In short, during the year 1921 – the 600th anniversary of the poet's death – Max Beckmann added a kind of code to this painting, indicating the middle part of life, as Dante sees it in the introductory lines of the epic account of his voyage to the Other World. The figures **3 5 3 5** can be seen as such a code, deepening and emphasizing the message which the painting is meant to convey. The turning point of life, as Dante saw it, corresponds to Beckmann's own situation. We can see very clearly what he intended to convey: The Christ-Child in the guise of a puppet can be considered as a final evaluation of ecclesiastical Christian morals both after the events he experienced in World War I, and after their consequences. – The Sunday sermons on the Christian virtue of loving one's neighbour are made to appear as a truly "divine comedy" in the theatre of world events. What traditional values can be taken seriously in the face of millions of dead, of mutilated human beings, deprived of their human rights, commanded into battle from all over the world?

However when we relate to Dante by finding the code of numbers given by **3 5 3 5**, it is not only this moral reckoning with the world which can be read from the painting. The juxtaposition of medieval and modern ways of thinking can be understood for the first time, and further connections are arrived at. These will appear in subsequent chapters. Investigating fruitful possibilities of interpreting his works, we shall need to be aware of the fact that Dante himself made use of systems handed down to him from preceding periods of the Middle Ages. – Four different levels of meaning appear as independent systems within the epic itself. The poet himself very clearly referred to his intentions in this respect in a letter to his benefactor, Can Grande.

The **second chapter** centres on these considerations of Max Beckmann's. He is concerned with questions of religion and philosophy. Annotations in a number of books in Beckmann's library offer a variety of facets. After his wartime experiences, Beckmann's attention was particularly drawn to Buddhism. Schopenhauer – and in particular his interest in Indian creeds and concepts – deserves special regard. Summing up, we show that, around 1920, Beckmann considered both the world and Man's relationship to it to be highly questionable.

Making use of the four levels of meaning as Dante handled them, the painting *Der Traum* can now be interpreted in an astounding way: On the painting's fourth level of meaning, i.e. in an anagogic sense, the painter himself finally reveals his own identity to be that of an androgynous figure: the central human shape on the wooden box is Max Beckmann himself in a self-portrait. The artist appears in androgynous perfection: freed from the desires and bonds that are part and parcel of the monosexual human being, causing physical and mental suffering. They make room for sublime timelessness. Thus, within the commanding figure itself, *Der Traum* both conceals and reveals the artist himself in the ideal shape he dreams of. What appeared to be a country girl setting out on her way proves to be a visionary breaking out of a world of horror.

The **third chapter** clarifies the network of interconnections: Friedhelm Wilhelm Fischer embarked on understanding Max Beckmann's works to be influenced by

Gnostic-Theosophical concepts. This can be confirmed. – Above all, it has become possible to state that even as late as 1946, Max Beckmann's world concept was determined by the same central images as they were in 1921. The drawing entitled *Spaziergang (Der Traum)* shows an obvious connection to other works, above all to the painting *Der Traum*, created a quarter of a century previously. In connection with Beckmann's tendency towards a Gnostic approach, the thesis can be put forward that the artist did not negate Christianity on principle, but rather its interpretation by the established churches. – Moreover, enquiring into Beckmann's concept of the world, we realize that the artist was acquainted with Rosicrucianism as it appears in relevant literature of the time. We are also justified in assuming that Max Beckmann concerned himself intensively with the Tarot: this assumption is supported when we turn our attention to the figure in the drawing *Spaziergang (Der Traum)*. This figure is threatened by an imminent fall. Its position and form obviously correspond to the figure of *The Fool* of the Rider-Waite version. In addition, a totally different element makes its appearance: we can trace sceptical resignation in regard to self-determined illumination and redemption. In the drawing, the "Spaziergänger" himself on his promenade is also a sleepwalker: he is passing through a mist. As a result of his dreamy blindness, he is doomed to succumb to the physical world, which itself is embodied in the female element. In a never-ending cycle of births and re-births he is bound to be overcome by its dominance.

The **fourth chapter** shows that Max Beckmann was very much influenced by the work of Campin and Hogarth. This deeply affected both structure and mood of the painting *Der Traum*. In particular, in a number of the artist's graphic works, Hogarth's tendency to the grotesque roused an obvious interest in Max Beckmann. – However, some of Campin's works on religious subjects must also have influenced the painting we have been examining. The surprising thing about all this is, however, that Max Beckmann's eclecticism both in subject and treatment is concealed by these influences, appearing as they do in a completely new and modern guise.

The **fifth chapter** finally opens up the fact that in the painting *Der Traum* Max Beckmann's way of thinking owes decisive impulses to Friedrich Nietzsche's "*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*". Christ, as presented by the churches, was to embody nothing but a bitter *divine comedy*, a tragic, questionable *birth of tragedy from the spirit of music*. However, Music is determined by the Dionysian element and stands for our bodily drives and impulses, finally leading to destruction. It is the artist's mission, as a visionary and a interpreter of dreams, to strive for the Apollonic side of the polarity. While we are mainly indebted to Dante for methodical indications in relation to the painting *Der Traum*, Nietzsche gave impulses in regard to content, which is not to say that Beckmann accepted him uncritically. The artist particularly questioned what Nietzsche called the Dionysian element.

Amin Carl Mukhlis
November 2006

Translated by Magda Maier, Haus Hohenstein, 71540 Murrhardt

1. Kapitel

Der Traum - was bislang an diesem Gemälde Max Beckmanns wahrgenommen und was übersehen wurde

Die entscheidenden Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit zu *Fragen der Ikonographie im Werk Max Beckmanns* sind letztlich einem einzigen Gemälde des Künstlers zu verdanken, welches 1920 begonnen und 1921 vollendet wurde. Der kurze, prägnante Titel jenes in Frankfurt entstandenen Gemäldes lautet *Der Traum*¹ (Abb. 1). Heute hängt es, sofern nicht gerade vorübergehend andernorts ausgestellt, in *The Saint Louis Art Museum, Bequest of Morton D. May*.

Im Verlauf der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts war *Der Traum* mehrmals in Deutschland als Original zu sehen. So 1994 in der Staatsgalerie Stuttgart und 1997 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Der Katalog der Stuttgarter Ausstellung trug den Titel *Meisterwerke*, während in Düsseldorf eine Reihe thematisch verwandter Kunstwerke Beckmanns unter dem alles zusammenfassenden Titel *Die Nacht* ausgestellt wurde.

Die hier besprochene Arbeit *Der Traum* - übrigens, wie wir noch sehen werden, nicht das einzige Werk Beckmanns, in dessen Titel der Begriff *Traum* buchstäblich eine *Rolle* spielt - ist bei Göpel als *G 208* katalogisiert.²

Im Folgenden sollen zunächst mehrere der bisherigen kunsthistorisch relevanten Versuche, das Gemälde *Der Traum* ins Wort zu fassen, präsentiert werden. Eine eingehendere und dabei doch sehr übersichtlich auf Wesentliches beschränkte Bildbeschreibung verfasste Karin v. Maur für den 1994 in Stuttgart erschienenen Ausstellungskatalog *Max Beckmann / Meisterwerke* :

In einer engen Dachkammer versammelt Beckmann fünf Gestrandete und Außenseiter der Gesellschaft, wie sie das Straßenbild der ersten Nachkriegszeit beherrschten. Daß er mehrere Monate an dieser Komposition gearbeitet hat, dokumentieren vier Entwürfe, von denen einer auf 27. Oktober 1920 datiert ist. Die Leitlinien der Bildanlage, die in einer Zickzack-Struktur nach oben führen, und die rücklings am Boden hockende Figur sind von Anfang an erkennbar. Im Gegensatz zu dem Gemälde gipfelt die Fünfergruppe der Studien noch in einem Tier - dem Kopf einer Giraffe bzw. einem Papagei . Auch eine an den Füßen aufgehängte Figur mit rautenförmig abgeknickten Beinen spielt hier - wie schon in den Entwürfen zu >Die Nacht< - noch eine Rolle. >Der Traum< erfuhr also eine tiefgreifende Metamorphose, an deren Ende weder der Gefolterte noch eines der Tiere vorkommen. Obwohl das Gemälde erst Ende Februar 1921 beendet wurde, berichtet Beckmann bereits am 7. November des Vorjahres, >>daß der >Traum< recht voran gekommen ist und er mir anfängt Freude zu machen. Das heißt bei mir sehr viel , da ich meistens nur in einem Stadium tiefsten Ärgers bin.

¹ Öl auf Leinwand, 182 x 91cm.

² Siehe hierzu: Max Beckmann. Katalog der Gemälde. Bearbeitet von Erhard und Barbara Göpel, Bern 1976, Bd.I, S.150f. (desweiteren soll dieser maßgebliche Œuvre-Katalog der Gemälde Max Beckmanns verkürzt zitiert werden als: Göpel, Bd.I [bzw. Bd.II]) mit entsprechender Seitenangabe.

Wohl auch morgen wieder sein werde. Aber heute steht er mir so klar vor Augen, als ob ich schlief.<<

Im Zentrum der Komposition sitzt nun ein blondes Mädchen mit einer Kasperpuppe im Arm auf einer Reisekiste mit der nur fragmentarisch sichtbaren Aufschrift >>LEHRTER (Bahnhof in) BER(lin)<< und zwei Klebezetteln mit der Nummer 35. Rings um dieses befremdet um sich blickende Mädchen gruppieren sich groteske Gestalten: ein trompeteblasender Leierkastenmann, der ein Pappschild mit der Aufschrift >>Danket Gott für Euer Augenlicht und vergeßt des armen Blinden nicht<< vor sich herträgt, ein Sträfling mit einem großen Fisch unter dem Arm, der mit verbundenen Handstümpfen auf einer Leiter steht, ein an beiden Beinen amputierter Mann, der im Narrenkostüm mit einem beschädigten Soldatenhelm auf einer Rutsche kniet, und eine am Boden zwischen Gerümpel liegende Frau, die mit seligem Gesichtsausdruck eine zwischen ihre Beine geklemmte, saitenlose Baßgeige streicht. Sie alle agieren auf einer Bretterbühne, die sich so steil verkürzt, daß die Figuren abzurutschen scheinen. Von links ragt diagonal ein Keilrahmen ins Bild, der anzeigt, daß sich >Der Traum< in Beckmanns Atelier abspielt.

Diesem abschüssigen Trend wirkt die schräg gestellte, bis an die Decke reichende Leiter mit dem Fischträger entgegen. Somnambule sind es, die sich hier eingefunden haben; ihre Augen sind blind, geschlossen oder verdeckt - nur das Mädchen blickt mit offenen Augen in die Runde. Ihr Gegenpol ist die rücklings hingesunkene Frau unten, die in lüsternem Rausch einen Kontrabaß wie einen Geliebten umarmt. Im Gegensatz zu ihr nimmt das blonde Mädchen mit der Puppe im Zentrum nicht zufällig die Position einer thronenden Madonna ein und nicht zufällig setzt sie ihren Fuß auf eine Agave, die im Mittelalter als Symbol der jungfräulichen Mutterschaft Mariens verstanden wurde. Doch die leere Hand, die sie demonstrativ vorweist, signalisiert ihre Armut und Verfügbarkeit. Sie zieht die Begehrlichkeit der Invaliden auf sich, die durch den Fisch, dessen Kopf auf die Mündung der Tute des Blinden zustößt, sexualsymbolisch angedeutet wird. Von ihnen hat das Mädchen nichts oder nichts Gutes zu erwarten.

Parabelhaft hat Beckmann in einer an mittelalterliche Darstellungen anknüpfenden Bildsprache ein Spiegelbild der aus den Fugen geratenen Nachkriegswirklichkeit entworfen. Die typische Vereinfachung und Vereinzelung der Figuren, der kalkige Grisaille-Ton, die verzerrte Perspektive und bedrängende Enge der Dachkammer lassen die Gestalten wie Marionetten erscheinen, die von unsichtbarer Hand dirigiert werden.³

Eine historisch interessante, frühe Beschreibung des Gemäldes findet sich in Wilhelm Fraengers Aufsatz *Max Beckmann: Der Traum. Ein Beitrag zur Physiognomik des Grotesken*.⁴

³ Aus: Max Beckmann. Meisterwerke 1907-1950, hrsg. von Karin v. Maur, Stuttgart 1994, S.88 (die zugehörigen Fußnoten des Textes werden hier beim Zitieren nicht mitberücksichtigt; dies gilt im Übrigen auch für alle anderen zitierten Texte im weiteren Verlauf dieser Arbeit).

⁴ Aus: Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge, hrsg. von Hans Martin Frhr. v. Erffa und Erhard Göpel, München 1962, S.36f.

- Historisch interessant nicht zuletzt deshalb, da in diesem Aufsatz deutlich wird, wie das Kunstwerk zur Zeit seiner Entstehung, also in den 20er Jahren, auf den Betrachter wirken konnte. So schreibt Fraenger 1924 unter anderem:

Als Grundlage für meine Darstellung von Beckmanns Kunst diene die Analyse seines Traumes. Ich nehme deshalb dieses Bild zum Ausgangspunkt, weil in der Reihe seiner neuen Werke kein anderes Gemälde Beckmanns sich mit solcher Wucht des hartnäckigen Eigenwillens uns entgegenstemmt, kein anderes zu so viel Fragen zwingt, welche die innere Notwendigkeit der Ausdruckseigenart des Künstlers zu erkennen trachten. [...].

Der Zugang zu dem Bilde ist nicht leicht, da es uns schon durch seine Inhaltswelt befremdet, welche durch ihre rüde Häßlichkeit bestürzt, zudem in Spleen und Widersinnigkeit verüstelt scheint.

Was wollen diese fünf Gestalten, die sich in einer kahlen Bodenkammer zu einem Faschingstraum des Elends zueinanderfinden? [...].

Alles in allem: Eine wüste Welt von Elend, Siechtum, Narrheit und Verbrechen gibt sich in dieser Faschingsnacht ein Stelldichein, und eine Pantomime wird agiert, halb Hintertreppenposse, halb ein Larvenspiel voll aller Schauer proletarischer Romantik.

Zu den beiden bereits zitierten Veröffentlichungen, in welchen *Der Traum* näher beschrieben wird, ließe sich eine Vielzahl weiterer entsprechender Beispiele hinzufügen, doch würde die eigentliche Zielsetzung der vorliegenden Arbeit, nämlich eine umfassende ikonographische Entschlüsselung des Gemäldes, dadurch keine entscheidende Hilfe erhalten.⁵

Dass eine derartige ikonographische Entschlüsselung überhaupt möglich werden kann, ja sogar notwendiger Bestandteil eingehenderen Verständnisses der Arbeiten Max Beckmanns sein muss, hat Friedhelm Wilhelm Fischer schon Ende der 60er Jahre angenommen und sodann in einer umfangreichen wissenschaftlichen Arbeit zu begründen versucht.⁶ Auch die hier bereits präsentierten Textpassagen aus Bildbeschreibungen zu dem Gemälde *Der Traum* basieren auf eingehenderen Untersuchungen einer Fülle kunstvoll arrangierter Bildgegenstände mit Symbolcharakter. Weiterführende Bedeutungsebenen wurden dabei nirgends explizit ausgeschlossen.

⁵ Als die ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit endgültig verfasst wurden, war eine neue Veröffentlichung mit einer besonders interessanten und detaillierten Beschreibung zu Beckmanns *Der Traum* im Buchhandel noch nicht erhältlich. Gemeint ist:

Olaf PETERS, Vom schwarzen Seiltänzer. Max Beckmann zwischen Weimarer Republik und Exil, Berlin 2005. - Sogleich im ersten Kapitel findet dort *Der Traum* ausführlich Beachtung; eine wirklich umfassende, völlig neuartige Entschlüsselung weiterführender Bildaussagen bleibt jedoch aus.

⁶ Friedhelm Wilhelm FISCHER: Max Beckmann. Symbol und Weltbild. Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerkes. München 1972 (im Folgenden zitiert als: FISCHER: Max Beckmann / Symbol und Weltbild) - ein ebenfalls 1972 erschienenes Buch Friedhelm Wilhelm Fischers über Max Beckmann und dessen Werke darf hiermit allerdings nicht verwechselt werden: Friedhelm Wilhelm FISCHER, Max Beckmann (Der Maler Max Beckmann), Köln 1972

Um nun einen besonders interessanten Bezugspunkt innerhalb der Deutungsmöglichkeiten zu der kompositorisch zentralen Gestalt in Beckmanns äußerst komplex aufgebautem Werk *Der Traum* konkret vor Augen zu haben, sei ergänzend noch eine ausgesprochen einfühlsam erscheinende Textpassage aus einer Bildbeschreibung Stephan Lackners⁷ präsentiert und sodann kritisch hinterfragt: *Klaustrophobische Enge herrscht in dieser tür- und fensterlosen Kammer, aber die Figuren selbst schaffen sich private Auswege, jede in ihre eigene Traumwelt. Der unbefriedigenden Realität gegenüber drücken sie beide Augen zu. Sogar die >Unschuld vom Lande<, das blauäugige junge Mädchen in der Mitte, ist nur scheinbar wach, ihre Gedanken sind weit fort, vielleicht bei Kühen und grünen Wiesen. Ihr kleiner, seelenlos grinsender Hampelmann erscheint ihr menschlicher als die Großstadtwesen ringsum. Sie sitzt, gerade angekommen, verloren auf ihrem Köfferchen; von auspacken und sich in der großen, abweisenden Stadt zu Hause fühlen ist noch keine Rede, die Hilflosigkeit hat sie in einen Starrkrampf versetzt. Jede der Gestalten träumt ihren nur für sie charakteristischen Traum. Die betrunkene Magd unten hat offensichtlich einen Sexualtraum, sie benutzt ein Cello als Ersatzgeliebten. Der gelbe Überfluß unterhalb ihres Rocksäumens symbolisiert eine pervertierte Danae-Situation. (Man vergleiche den goldenen Überfluß von oben auf Tizians Danae, um die tolle Ironie dieses modernen Ideogramms zu durchschauen. [...]).⁸*

Beim Verfassen des Textes hat Lackner sich hinsichtlich der Deutung der Mädchengestalt sicherlich zunächst an einer entsprechenden Textpassage Fraengers orientiert. Fraenger beschreibt dort detailliert und an die Wahrnehmung des Abgebildeten noch unmittelbarer gebunden das *Kind vom Lande* und dessen *Traumbild von dem Spuk der Großstadtstraße*.⁹

Es wird sich zeigen - so paradox dies zunächst klingen mag - dass Stephan Lackner zwar einerseits die Mädchengestalt als *Unschuld vom Lande* mit *Gedanken [...]* *vielleicht bei Kühen und grünen Wiesen* durchaus zutreffend, ja einfühlsam beschrieben und gedanklich originell durchdrungen hat, dass er aber andererseits mit einer derartigen Deutung der Einzelgestalt hinsichtlich des Verständnisses des *Bildganzen* völlig daneben liegt.

Die zentralen Aussagen des Bildes können gerade so niemals verstanden bzw. entschlüsselt werden. Bei einer derartigen Deutungsweise erfährt ein relativ nebensächlicher Wahrheitsbestandteil in Zusammenhang mit einer zurecht als wichtig erkannten Gestalt im Bild eine voreilige inhaltliche Zentrierung. Mit Einfühlungsvermögen nachvollziehbare, doch kaum durch Indizien gesicherte Deutungsansätze verselbstständigen sich. Eine von den Kernideen des gesamten Werkes ablenkende Wirkung zeichnet sich als Folge alldessen unweigerlich ab, und auch das deutende Beschreiben an sich erfährt letztlich eine Abwertung, es verliert

⁷ Stephan Lackner kann als besonderer Kenner der Kunst Max Beckmanns angesehen werden. Er hatte die Möglichkeit, den Künstler in Gesprächen oftmals sehr unmittelbar zu erleben und blieb ihm zudem in schwierigsten Zeiten, nach 1933, freundschaftlich treu verbunden und, sofern möglich, auch hilfreich.

⁸ Aus: Stephan LACKNER, Max Beckmann, Köln 1991, S.58

⁹ Aus: Blick auf Beckmann, S.36

an Überzeugungskraft. Was sodann verbleibt, ist eine nur oberflächliche Beschreibung mit entsprechend unergiebigem Deutung.

Um diese Behauptung begründen zu können, muss das Gemälde im Folgenden noch etwas eingehender betrachtet werden. Die dazugehörigen, für sich genommen interessanten und zudem auch gut erhaltenen Skizzen zu dem später mit *Der Traum* betitelten Werk und das in ihnen Erzählte brauchen dabei keine Berücksichtigung zu finden. Desweiteren gilt es noch, Max Beckmanns eigenständiges Verhältnis zu Sprache und Bildsprache zu erkennen und sodann konsequent bei der Untersuchung des Bildes zu beachten.

Dazu vorab einige grundsätzliche Gedanken.

Einem Gemälde durch Sprache beschreibend wirklich umfassend gerecht zu werden, ist bekanntermaßen nicht möglich, denn Gemaltes läßt sich niemals in seiner Ganzheit und absolut präzise beschreibend in Worte übertragen. Dies hier weiter auszuführen, würde den erwünschten Rahmen allerdings sprengen, nicht zuletzt auch deshalb, weil dazu eingehendere Erörterungen anhand unmittelbarer Beispiele erforderlich wären.

Nur soviel sei dennoch wenigstens skizzierend festgehalten:

Worte folgen in jedem Text einem vorgegebenen Ablauf.

In einem rein visuellen, zweidimensionalen Bild hingegen muss ein sinnvoller Ablauf der Wahrnehmung einzelner Bestandteile der angetroffenen Komposition und eine an all dies gebundene Deutung erst erschlossen werden. Gleichzeitigkeit einer Fülle vorhandener Bildbestandteile und deren zumindest denkbare Vielschichtigkeit können dabei ein rasches Erfassen von Wesentlichem erheblich erschweren und verzögern. Außerdem kann diese vorgegebene Gleichzeitigkeit vorhandener Bildbestandteile auch unterschiedliche, zunächst völlig gleichberechtigt erscheinende Zugänge zur Bildrealität ermöglichen.

Schier unlösbar erscheint also mitunter dem deutenden Betrachter die Frage: wo gilt es zu beginnen, wenn in einem Gemälde wie Beckmanns *Der Traum* eine große Anzahl einzelner Bildbestandteile komplex ineinander verwoben ist, und dies offenbar ohne erkennbaren Handlungsablauf, ohne zunächst offensichtliche, sinnbezogene alles umfassende Bedeutung.

Doch nun zu Max Beckmann und dessen eigener Sicht der Dinge hinsichtlich Sprache und Bildaufbau bzw. -gestaltung:

Meine Form ist die Malerei und ich bin recht zufrieden damit, denn ich bin eigentlich mundfaul, und höchstens ein brennendes Interesse an einer Sache kann mich zwingen, etwas aus mir herauszuquälen.

Heute, wo ich oft mit Erstaunen redegabte Maler beobachten kann, ist mir ja manchmal etwas schwül geworden, daß mein armer Mund so gar nicht den inneren Enthusiasmus und die brennenden Passionen zu den Dingen der sichtbaren Welt in schöne Worte fassen kann. Aber schließlich habe ich mich darüber beruhigt und bin nun eigentlich ganz zufrieden, indem ich mir eben sage, du bist ein Maler, tue dein Handwerk und lasse reden, wer reden kann.¹⁰

¹⁰ Aus: Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge. Aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950. Hrsg. mit Nachwort und Chronologie von Rudolf Pillep, Leipzig 1987, S.89

Und: *Ich denke immer nur an die Sache. An ein Bein, einen Arm, an die Durchbrechung der Fläche durch das wundervolle Gefühl der Verkürzung, an die Aufteilung des Raums, [...].*

*An die amüsante Zusammenstellung der kleinen, vielfach verschiedenbeinigen Rundheiten zu den Geradheiten und Flächigkeiten der Mauerkanten und Tiefe der Tischflächen, Holzkreuze oder Häuserfronten. Das Wichtigste ist mir die Rundheit, eingefangen in Höhe und Breite. Die Rundheit in der Fläche, die Architektur des Bildes.*¹¹

Zwei völlig verschieden erscheinende Fragen werden hier in interessanter Weise auf engem Raum berührt.

Zum einen äußert sich Beckmann zur Sprache. Was er dabei formuliert, zeigt deutlich, wo sein Schwerpunkt, ein wesentlicher Teil seines Bekenntnisses, liegt: nicht das unmittelbare Reden ist für ihn wichtig, sondern sein eigenes Handwerk, eben die Malerei.

Dies bedeutet freilich keineswegs, dass seine Gemälde *ihrerseits* stumm sein müssen. Im Gegenteil: sie besitzen, dies wird sich zeigen, ihre ganz eigene Sprache, mittels derer Aussagen letzten Endes unmissverständlich überbracht werden können, sofern nur auch eine sorgfältige Wahrnehmung seitens des angesprochenen Gegenübers erfolgt.

Zum anderen weist der Künstler auf eine entscheidende Charakteristik seiner Malerei hin und fasst diese sodann unter dem Begriff *Architektur des Bildes* zusammen. Ergänzend sei noch bemerkt, dass Max Beckmanns Arbeit an dem Gemälde *Der Traum* ungefähr zwei Jahre nach diesen Äußerungen beginnt. *Sprache* und *Architektur des Bildes* als eine Einheit - damit werden wir uns im Folgenden nun beschäftigen müssen.

Wenden wir uns also der unmittelbaren und möglichst unbefangenen Betrachtung des Kunstwerks *Der Traum* zu. Elementares zur Beschreibung des Bildes wurde bereits in Zitaten aus Aufsätzen, Katalogen etc. zusammengetragen. Ein Einstieg *in res* ist somit möglich.

Wahrscheinlich fällt jedem aufmerksamen Betrachter als Erstes auf, dass eine einzige Figur im Bild beide Augen deutlich geöffnet hält. Eben diese Figur fand auch zurecht schon bei Stephan Lackner besondere Beachtung und zwar wohl vor allem deshalb, weil sie eine zentrale Position im Bildraum einnimmt und als einzige eigentümlich wach¹², seltsam aufmerksam und in keinerlei Weise behindert wirkt. Insbesondere ihrem Antlitz, aber auch ihrer linken Hand, ist, zumindest stellenweise, eine auffallende Helligkeit, man könnte geradezu meinen ein Leuchten, eigen. Sie streckt ihren linken Arm nach unten und lässt den Betrachter dort zudem auf ihre geöffnete Handfläche blicken. Zunächst entsteht der Eindruck, es handle sich dabei um eine Bettelgeste, zumal ein unübersehbar bettelnder, blinder, alter Mann leicht zurückversetzt links oben im Bild, direkt neben dieser zentralen Figur, auf einer Drehleier spielt. Sieht man jedoch genauer hin, wird deutlich, dass jene mutmaßliche Bettelgeste als *solche* fern aller Realität ist: nichts

¹¹ Aus: s.o., S.89

¹² Lackner bezeichnet das Mädchen zwar als *nur scheinbar wach*, doch wird sich im Laufe dieser Arbeit noch zeigen, daß es mit der fraglichen *Wachheit im Traum* eine besondere Bewandtnis hat.

ließe sich aus dieser Lage von der Hand festhalten bzw. annehmen oder anders gesagt: keine milde Gabe fände, falls es sie je gäbe, Halt.

Direkt unter der Hand bleibt im Bild sodann noch etwas dem ersten Anschein nach ausgesprochen Alltägliches und zudem eher Nebensächliches zu entdecken, nämlich ein nummerierter Klebezettel, der an der mutmaßlichen Reisekiste befestigt ist, auf welcher die scheinbar bettelnde, mädchenhafte Gestalt sitzt. Dabei läuft man zunächst Gefahr, nur einen einzigen rechteckigen, bläulichen Aufkleber zu erkennen. Dieser besteht jedoch, sofern man ihn genauer betrachtet, aus zwei unmittelbar nebeneinander geklebten, jeweils nahezu quadratischen Hälften. Auf jeder dieser beiden Hälften ist groß und deutlich die Zahl 35 zu lesen (wenn im weiteren Text darauf Bezug genommen wird, werden die Zahlen folgendermaßen zitiert: **35/35**). Außer diesen Zahlen finden sich dort, wenn auch deutlich kleiner, noch einige Buchstaben.

Max Beckmann läßt das Gemälde selber sprechen - diese hinsichtlich eines angestrebten unmittelbaren Verständnisses zunächst wenig hilfreich wirkende Behauptung kann hier nun konkret begründet werden.

Nimmt man den soeben ausführlicher beschriebenen zentralen Bereich des Bildes ernst genug, wird schnell deutlich, was gemeint sein soll.

Das Bild wirft nämlich eine Frage auf: weshalb weist die nach unten gestreckte Hand auf die Zahlen **35/35** hin? - Zugegeben, wenn man das Bild räumlich analysiert, befinden sich die Zahlen unterhalb der Hand leicht zurückversetzt im Hintergrund, d.h. auf einer anderen Ebene. Wenn man jedoch das Bild als zweidimensional gestaltetes Kunstwerk, somit den dargestellten Raum also nur als Illusion begreift, befinden sich die Zahlen direkt unter der Hand. Diese weist dann direkt auf **35/35** hin.

Der Hand und den Zahlen kommt kompositorisch im Bildganzen eine dezent privilegierte Position zu. Daraus ergibt sich nun folgende Arbeitshypothese:

Sobald die Frage nach der Bedeutung jener Geste bzw. nach der Bedeutung von 35/35 die richtige Antwort gefunden haben wird, wird die Sprache des Bildes verständlicher werden können.

Also: wie lassen sich die Zahlen **35/35** deuten, wenn sie mehr als nur die zufällige Nummerierung einer Kiste sein sollen und wenn auch die Hand sich nicht nur zufällig oder aber aus rein ästhetisch-kompositorischen Gründen dort auf sie hinweisend befindet?

Zunächst einmal fällt auf, dass die Zahlen in zwei gleiche Einheiten gegliedert zu lesen sind. Würde man diese addieren, ergäbe sich als Summe **70**. Ein biblisches Menschenalter ist hierzu in unserem Kulturkreis die naheliegendste Deutung. Doch was ist damit gewonnen? Die Gestalt, die auf die Zahlen hinweist, wirkt vergleichsweise jugendlich. Zudem ist **70** in zwei gleiche Hälften aufgeteilt. Dies ließe sich am ehesten mit dem Begriff *Lebensmitte* in Verbindung bringen. Der Titel des Gemäldes, *Der Traum*, hat damit jedoch scheinbar wenig zu tun. Um weiter zu kommen, muß man sich zunächst von letzterem Problem lösen und eine andere Frage stellen: Wer hat mit dem Zahlenspiel **35/35** den Begriff *Lebensmitte* thematisiert - vielleicht sogar die eigene?

Gerade dieses angesichts einer unmittelbaren Betrachtung des Gemäldes im ersten Moment vielleicht befremdend erscheinende Gedankenspiel wird sich sehr rasch als notwendige und im wahrsten Sinne des Wortes *maßgebliche* Ausgangsüberlegung für alles weitere Vorankommen bei der Deutung von Beckmanns Werk *Der Traum* erweisen.

Daher zurück zu der zuletzt gestellten Frage. Als denkbare und zugleich aufgrund des bislang erfassten Bildinhalts recht unerwartete Antwort kommt der Philosoph Friedrich Nietzsche in Betracht, der einem Künstler vom Range Max Beckmanns in der damaligen Zeit kein Unbekannter sein durfte und es nachweislich auch nicht war: bereits der junge Max Beckmann berichtete in seinen Tagebüchern wiederholt von der Lektüre Nietzsches, *Also sprach Zarathustra* war ihm zumindest später nachweislich bekannt¹³.- Von alledem wird allerdings erst weiter unten (vor allem im 5. Kapitel) ausführlicher die Rede sein können. Zunächst muss es hier vorrangig um das Thema *Mitte des Lebens* gehen.

In einem 1920/21 jedermann zugänglichen, damals längst schon publizierten Brief schrieb Nietzsche:

85. An Peter Gast. Adr.: St. Moriz-Dorf, poste restante, den 11. Sept. 1879.

Lieber lieber Freund, wenn Sie diese Zeilen lesen, ist mein Manuskript in Ihren Händen; es mag seine Bitte an Sie selber vortragen, ich habe nicht den Mut dazu. - Aber ein paar Augenblicke des Glücks sollen Sie auch mit mir teilen, die ich jetzt beim Gedanken an mein nunmehr vollendetes Werk habe. Ich bin am Ende des 35sten Lebensjahres; die "Mitte des Lebens", sagte man anderthalb Jahrtausende lang von dieser Zeit; Dante hatte da seine Vision und spricht in den ersten Worten seines Gedichts davon. Nun bin ich in der Mitte des Lebens so "vom Tod umgeben", daß er mich stündlich fassen kann; bei der Art meines Leidens muß ich an einen plötzlichen Tod, durch Krämpfe, denken (obwohl ich einen langsamen klarsinnigen, bei dem man noch mit seinen Freunden reden kann, hundertmal vorziehen würde, selbst wenn er schmerzhafter wäre). Insofern fühle ich mich jetzt dem ältesten Manne gleich, aber auch darin, daß ich mein Lebenswerk getan habe. Ein guter Tropfen Öles ist durch mich ausgegossen worden, das weiß ich, und man wird es mir nicht vergessen. Im Grunde habe ich die Probe zu meiner Betrachtung des Lebens schon gemacht: viele werden sie noch machen."¹⁴

¹³ Friedhelm Wilhelm Fischer bemerkt in *Max Beckmann / Symbol und Weltbild*, S.95 in einer Fußnote: *In Beckmanns Bibliothek befindet sich von Nietzsche lediglich eine Taschenbuchausgabe von "Also sprach Zarathustra" (Leipzig 1906). [...].* In dem Buch fanden sich inhaltsbezogene Notizen Beckmanns. Mehr dazu bei F.W. Fischer in der hier nur unvollständig zitierten Fußnote.

¹⁴ Aus: Nietzsches Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Richard Oehler, Leipzig 1911, S.219.

- Der Brief enthält eine Fülle interessanter Details, die über unsere unmittelbare Frage nach der Thematik der Lebensmitte weit hinausgehen. Es sei hier nur darauf hingewiesen, dass Nietzsche, ähnlich wie später auch Max Beckmann, als Sanitäter im Krieg in Frankreich gewesen war. Sein problematischer Gesundheitszustand wurde von ihm selber damit in

Die Zahl 35 wird von Nietzsche, ganz im Sinne der weiter oben vorangestellten Ausgangsüberlegungen, unmittelbar in Bezug auf die Lebensmitte thematisiert: ***Ich bin am Ende des 35sten Lebensjahres; die "Mitte des Lebens", sagte man anderthalb Jahrtausende lang von dieser Zeit; Dante hatte da seine Vision und spricht in den ersten Worten seines Gedichts davon.***

Nicht nur, dass Nietzsche hier auf sich selbst bezogen einen Bezug zur Zahl 35 herstellt, nein er stellt diese Überlegung in einen größeren Zusammenhang, indem er letztlich auf ein Meisterwerk abendländischer Literatur hinweist, auf Dantes ***Göttliche Komödie.***

Um hiermit zur Deutung von Max Beckmanns ***Der Traum*** etwas anfangen zu können, muss nun zweierlei geleistet werden.

Erstens gilt es, das für Max Beckmann möglicherweise Wesentliche an Dantes Göttlicher Komödie klar zu erfassen.

Zweitens müssen sodann unmittelbar in dem Gemälde ***Der Traum*** weitere Bezüge zu Dantes Werk gefunden werden, die über ein vielleicht doch nur zufälliges Zahlenspiel hinausgehen und denkbare inhaltliche Bezüge konkret bestätigen.

Beginnen wir mit Ersterem.

Dazu muss zunächst, wenn auch nur fragmentarisch und nicht ohne gelegentliche Wiederholungen und Überschneidungen, eine Reihe bei genauerem Hinsehen aufschlussreich erscheinender Wissensbausteine zu der Göttlichen Komödie und dem darin sich abzeichnenden Weltbild Dantes zusammengetragen werden.

Um Wesentliches zu verdeutlichen, braucht hierbei nicht ausschließlich auf Literatur aus der Zeit der Entstehung von Max Beckmanns ***Der Traum*** zurückgegriffen werden. Gleichwohl stammt ein Großteil der zitierten Textpassagen aus Büchern, die dem bekanntermaßen sehr belesenen Künstler bis einschließlich 1921 bekannt geworden sein können.

Jene Wissensbausteine mit Bezügen zu dem Dichter und dessen Hauptwerk werden aus zwei Gründen bereits an dieser Stelle so umfangreich aufgeführt:

Erstens gilt es, um bei der Lektüre dieser Arbeit auch eigenständig zu entsprechenden Erkenntnissen und Einsichten gelangen zu können, über einen Grundstock an erforderlichem, jedoch keineswegs selbstverständlichem Detailwissen zu verfügen. Eine einmalige, umfassendere und vorausgreifende Aufführung von Wesentlichem dürfte dabei weitaus befriedigender und hilfreicher erscheinen als fortlaufendes Einfügen bis dahin noch nicht reflektierter Fakten bzw. Zitate. Eine derartige, zumindest ansatzweise ganzheitliche Wahrnehmung wesentlicher, wenn auch nur fragmentarisch präsentierter Bestandteile der Werke

Zusammenhang gebracht. Max Beckmann wurde seinerseits durch den Krieg psychisch stark belastet und hinsichtlich seiner Sicht der Welt, wie wir noch sehen werden, entscheidend geprägt.

Nietzsches typisches Verlangen nach Klarsichtigkeit findet bei Max Beckmann nicht zuletzt, wie sich ebenfalls noch zeigen wird, dank der Auseinandersetzung mit Gedanken jenes Philosophen eine interessante Aufnahme und Weiterentwicklung bzw. Interpretation.

Dantes ermöglicht dem Leser zudem auch die Herstellung weiterführender Bezüge zu diversen anderen Arbeiten Max Beckmanns.¹⁵

Zweitens sollen weiter unten, in den noch folgenden Kapiteln, detaillierte und inhaltlich wichtige Bezüge zu Dante und dessen Weltbild rasch hergestellt bzw. wiederhergestellt werden können.

1.

Göttliche Komödie, Divina Commedia, Epos von Dante, christlich-allegor. Lehrgedicht, stellt den Weg der sündigen Seele durch die Hölle (Inferno) über den Berg der Läuterung zum Paradies dar.¹⁶

2.

Das Werk heißt Komödie, weil sein Stoff anfangs schrecklich und schaurig, zuletzt aber glücklich, lieblich und erfreulich ist und weil die Redeweise bescheiden und niedrig ist, weil das Werk in der Volkssprache verfaßt ist. 'Göttlich' hat erst die Nachwelt das Gedicht genannt. Dante hat das Werk architektonisch gegliedert nach den symbolischen Zahlen 3, 9, 10.¹⁷

3. a.

Für die Konstruktion seiner Hölle standen Dante aus seiner mittelalterlichen Weltanschauung folgende Einzelheiten zur Verfügung: 1. die Hölle befindet sich innerhalb der Erde; 2. sie ist ein Ort der Qual für die Todsünder; 3. jede Todsünde hat ihre Wurzel in einer der sieben Hauptsünden; 4. die Hölle ist auch der Aufenthaltsort der ohne Sünde verstorbenen Ungetauften und der Heiden der vorchristlichen Zeit; 5. sie ist der Aufenthaltsort der gefallenen Engel oder Teufel; 6. diese Engel zerfielen (vor ihrem Falle) in neun Chöre; 7. die unbotmäßigen Engel, an ihrer Spitze Lucifer, wurden vom Himmel in die Hölle gestürzt; 8. wenn auch jede schwere Sünde seitens der Engel wie seitens der Menschen die Höllenstrafe nach sich zieht, so gibt es dennoch innerhalb der Höllenstrafen wie innerhalb der Todsünden Abstufungen; 9. Höllenteufel sind nicht nur die gefallenen Engel, sondern auch die Heidengötter und mythologischen Ungetüme der Griechen und Römer.¹⁸

Dante denkt sich nun das Aussehen der Hölle folgendermaßen: Vom Erdmittelpunkt aus erstreckt sich bis in die Nähe der Erdoberfläche der nördlichen Hemisphäre ein großer Trichter. Oberhalb der Mitte der oberen Trichteröffnung liegt Jerusalem. Der Höllentrichter ist eingeteilt in verschiedene sich von oben nach unten verengende Kreise, die sich auf

¹⁵ Man denke hier etwa an Max Beckmanns Interesse für Fragen der Astrologie, insbesondere in Zusammenhang mit dem Planeten Saturn. Siehe hierzu: F.W. FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.59ff.

¹⁶ Aus: Der Volksbrockhaus, sechzehnte, neu bearbeitete Auflage, Wiesbaden 1981, S.306

¹⁷ Aus: Dantes Göttliche Komödie. Übersetzung: Streckfuß, Erläuterungen von Wolfgang Sorge. Berlin o.J. (Vorwort 1912), S.452f.

- Man beachte schon hier, welche Bedeutung der Umgang mit Zahlen nachweislich bereits für Dante selber besaß.

¹⁸ Aus: Helmut HATZFELD, Die Philosophie Dantes, München 1921, S.110

*terrassenförmigen breiten Stufen befinden, die von der Trichterwand nach dem Innern führen.*¹⁹

3. b.

*Dantes Hölle ist im allgemeinen mit der Hölle der Scholastik identisch. Sie hat die Form eines ungeheuren umgekehrten Kegels, der in immer engeren Kreisen sich verjüngend in einem Trichter ausläuft: Luzifers Sitz und zugleich das Zentrum des Weltalls.*²⁰

4.

*Da Lucifer, der Erzfeind Gottes, einstens vom Himmel mit Wucht herabgeschleudert wurde, mußte er, der größte Sünder, bis in den allertiefsten Abgrund fallen. Daraus ergibt sich mit Notwendigkeit die Anordnung, daß die schwersten Sünden im tiefsten, die leichtesten im obersten Trichterkreis bestraft werden.*²¹

5.

*[...] die Hölle [ist], wie Vergil zu Dante sagt:
'Die Stelle, wie ich kund dir tat,
Wo ich zu dem betäubten Volk dich bringe,
Das der Erkenntnis Gut verloren hat.'
(Hölle III, 16ff.)*²²

6.a.

*Die poetische Form des Gedichtes ist die Vision von der Wanderung des Dichters durch die drei jenseitigen Reiche. Der Dichter verlegt den Beginn dieser Wanderung auf den Sonnabend vor Palmarum, den 25. März 1302. Wir wissen, daß es für Dante vor seinem 35. Lebensjahre eine Zeit gegeben hat, wo er sich namenlos unglücklich fühlte. Es ist wohl denkbar, daß er um diese Zeit aus seinem Schlaf erwacht ist und sein Leben neu zu gestalten beschlossen hat. Das Datum dient jedoch offenbar der Symbolik.*²³

6. b.

Auf dem halben Weg seines menschlichen Lebens, d.h. in seinem 35. Jahre - 1300 - (Psalm 90, 10), erwacht der Dichter [Dante] aus dem Schlafe und sieht

¹⁹ Aus: s.o., S.111

- Im zweiten Kapitel wird uns der Begriff *Hölle* in Bezug zur Welt des frühen 20. Jhs noch eingehender beschäftigen müssen, da Max Beckmann diesem Thema in einer Reihe seiner damaligen Werke eine vorrangige Bedeutung zukommen ließ. Insbesondere das Motiv des Schlundes wird sich als mehrdeutig erweisen. Zum Verständnis vieler Bilder Beckmanns hat eine Untersuchung der jeweiligen allegorischen Bedeutung dieses Motivs bereits maßgeblich beigetragen. Friedhelm Wilhelm Fischer leistete in diesem Zusammenhang Pionierarbeit. Mehr dazu jedoch an entsprechender Stelle.

²⁰ Aus: Dantes Göttliche Komödie. Übersetzung: Streckfuß [Erl.: Wolfgang Sorge], S.455

²¹ Aus: Helmut HATZFELD, Die Philosophie Dantes, S.111f.

²² Aus: s.o., S.115

²³ Aus: Dantes Göttliche Komödie. Übersetzung: Streckfuß [Erl.: Wolfgang Sorge], S.453

*sich in einem finstern Wald verirrt, das Symbol des Irrtums und der Sünde und der Wirren Umstände seiner Zeit. Er hat zu sehr für die Welt gelebt, darum jene geistige Unklarheit und Verwirrung, die ihm die wahre Willensfreiheit nehmen. Wie der Dichter beim Anblick des sonnenbestrahlten Hügels Mut faßt, so auch wir, wenn wir das Höhere erkennen, dem wir nachstreben müssen, der Wahrheit und dem äußeren Wohlergehen.*²⁴

7.

*Wiederholt macht Dante in seinem Gedicht selbst darauf aufmerksam, daß sein Werk einen tieferen Sinn berge. "Der erste Sinn heißt der buchstäbliche, der nicht über den eigentlichen Buchstaben hinausgeht, der zweite der allegorische und ist derjenige, der unter der Hülle der Fabeln verborgen liegt und eine unter schöner Lüge versteckte Wahrheit ist. Der dritte Sinn heißt der moralische, der vierte der anagogische, das heißt der Übersinn." Nach diesen Worten Dantes im Gastmahl kann man die Hauptgedanken Dantes darlegen. Der Dichter will zeigen, wie der Mensch dadurch frei und rein wird, daß er die Sünde verläßt. Er will das Heil der sündigen und eben darum unglücklichen Menschheit darstellen.*²⁵

²⁴ s.o., S.457

²⁵ s.o., S.453

Interessant ist auch folgende ausführlichere Erörterung der vier Bedeutungsebenen, zu finden bei Martin ZICHER, Die große Lebensspirale. Dantes geistige Botschaft. Haarlem 1999, S.23:

"DER VIERFACHE WORTSINN NACH SEVERINUS BOETHIUS

Immer wieder fragen sich Menschen, die sich eingehender mit der Göttlichen Komödie auseinandersetzen, worin letztlich die große Anziehungskraft dieser Dichtung noch siebenhundert Jahre nach ihrer Entstehung liegt. Eine entscheidende Antwort liegt darin, daß sie allen Menschen etwas zu sagen hat. Denn sie ist inhaltlich mehrfach versiegelt. Dante macht darauf an verschiedenen Stellen seines Werkes aufmerksam. So erscheint z. B. im Sonnenhimmel des Paradiso auch der Philosoph Severinus Boethius, der in der Schrift 'Trost der Philosophie' davon spricht, daß es einen vierfachen Schriftsinn gibt, um die Menschen zu erreichen [...]. Dies bedeutet, daß der geistige Ideengehalt zunächst unter einer Rahmenerzählung verborgen wird. Zweck dieser Methode ist es, Menschen der verschiedensten geistigen Veranlagungen anzusprechen und ihnen mitzuteilen, was ihrer augenblicklichen Erkenntnisstufe entspricht. Gleichzeitig werden sie dadurch für die nächsthöhere Erkenntnisstufe vorbereitet. Boethius führt dies mit wenigen Worten aus:

*'Anders erkennen die Sinne,
anders die Vorstellungskraft,
anders der Intellekt,
anders die göttliche Intelligenz.'* "

Ernst Cassirer schrieb bereits 1924 bezüglich der uns interessierenden Bedeutungsebenen in *Philosophie der symbolischen Formen (Das mythische Denken)* [Bd.2, Darmstadt 1997 (Lizenzausgabe), S.305f]: *Aber wie nun die Sprache in ihrer geistigen Entwicklung dadurch bestimmt ist, daß sie sich am Sinnlichen festhält und daß sie darüber fortstrebt, daß sie über die Enge des bloß "mimischen" Zeichens hinausgeht: so zeigt sich auch im Kreise des Religiösen der gleiche charakteristische Grundgegensatz. Und auch hier vollzieht sich der Übergang nicht unmittelbar - sondern zwischen den beiden Extremen steht eine gewissermaßen mittlere Haltung des Geistes. Sinnliches und Geistiges fallen*

in ihr in keiner Weise mehr zusammen, aber sie weisen nichtsdestoweniger ständig aufeinander hin. Sie stehen zueinander in einem Verhältnis der "Analogie", durch das sie zugleich aufeinander bezogen, wie voneinander gesondert erscheinen. Im religiösen Denken tritt diese Beziehung überall dort ein, wo ein scharfer Schnitt die Welt des Sinnlichen und des Übersinnlichen, des Geistigen und des Körperlichen scheidet - wo aber andererseits beide Welten nun dadurch, daß sie sich ineinander reflektieren, ihre konkrete religiöse Formung erfahren. Die "Analogie" trägt daher immer die typischen Züge der "Allegorie": denn alles religiöse "Verstehen" der Wirklichkeit fließt nicht aus ihr selbst, sondern ist daran gebunden, daß sie auf ein "Anderes" bezogen und in ihm ihrem Sinne nach erkannt wird. Es ist vor allem das mittelalterliche Denken, an dem man sich diesen fortschreitenden geistigen Prozeß der Allegorisierung deutlich machen kann. In ihm verliert alles Wirkliche in dem Maße, als es der spezifisch-religiösen "Sinnggebung" unterstellt wird, seine unmittelbare Seinsbedeutung. Sein physischer Bestand ist nur noch die Hülle und Maske, hinter der sich sein spiritueller Sinn verbirgt. Diesen Sinn gilt es auszulegen - in der vierfachen Form der Deutung, die die mittelalterlichen Quellen als das Prinzip der historischen, allegorischen, der tropologischen und der anagogischen Auslegung unterscheiden. Wenn in den ersteren ein bestimmtes Geschehen in seiner rein empirischen Tatsächlichkeit erfaßt wird, so decken erst die drei anderen seinen eigentlichen Gehalt, seine ethisch-metaphysische Bedeutung auf. Noch Dante hat diese Grundauffassung des Mittelalters, in der nicht nur seine Theologie, sondern nicht minder seine Poetik wurzelt, unverändert festgehalten.

Und in der dazugehörigen Fußnote finden sich Dantes Worte:

Dante, Convivio, Trattato secondo, cap. 1: "Le scritture si possono intendere e debbonsi sponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama litterale, e questo è quello che non si distende piu oltre che la lettera propria. L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto il manto de queste favole, ed è una verità ascosa sotto bella menzogna ... Il terzo senso si chiama morale; e questo è quello che li lettori deono intentamente andare appostando per le scritture a utilità di loro e di loro discendenti: siccome appostare si può nel Vangelio, quando Cristo salio lo monte per trasfigurarsi, che delli dodici Apostoli, ne menò seco li tre; in che moralmente si può intendere, che alle secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia. Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovra senso: e quest'è, quando spiritualmente si spona una scrittura, la quale, ancora nel senso litterale, eziandio per le cose significate, significa delle superne cose dell'eternale gloria; siccome veder si può in quel canto del Profeta, che dice, che nell'uscita del popolo d'Israele d'Egitto, la Giudea è fatta santa e libera. Che avvegna essere vero, secondo la lettera, si è manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che nell'uscita dell'anima del peccato, essa si è fatta santa e libera in sua potestade."

Besonders interessant mag an diesen Äußerungen Dantes der Hinweis auf die Transfiguration Christi sein. In unserem letzten Kapitel wird diese Thematik in Zusammenhang mit Nietzsche und Raffael eingehender Beachtung finden (schon hier sei darauf hingewiesen, dass Max Beckmanns Auseinandersetzung mit Nietzsche und Raffael bezüglich der **Transfiguration** möglicherweise nicht zuletzt unter dem Einfluss dazu passender Äußerungen Dantes zu sehen ist; außerdem bleibt ferner noch zu bedenken, dass, wie wir sehen werden, beide, Raffael und Nietzsche, ihrerseits mit Werken Dantes vertraut waren).

Desweiteren dürfte Max Beckmanns von uns im zweiten Kapitel zu erörternde Auslegung der anagogischen Bedeutungsebene gut mit Dantes hier schon vorgestellter exemplarischer Verdeutlichung des Begriffs zu vereinbaren sein.

Auch Erwin Panofsky untergliederte übrigens seine **kunsthistorische Deutungsarbeit** in Abhängigkeit von verschiedenen Sinnebenen mehrschichtig, sodass der **Gegenstand der Interpretation** letztlich folgenden drei Aspekten des Sinns entsprechend beleuchtet werden sollte:

8. a.

Der Jupiterhimmel erglänzt weiß im "weißen Glanz des milderen Planeten" (XVIII, 68).

*"Und Funkensprühn der Liebe malte mir
Schriftzeichen vor nach unsren Alphabeten."
(XVIII, 71-72)*

Dieses Funkensprühn rührt von den mit Lichtern symbolische Worte (DILigite iustitiam, liebet Gerechtigkeit) schreibenden Geistern her:

*"So in den Lichtern flogen Geister singend
Und formten nun ein D und nun ein I
Und nun ein L, im Fluge sich verschlingend."
(XVIII, 76ff.)*

Vom Saturnhimmel lenkt der Dichter die Aufmerksamkeit überhaupt weg und der geheimnisvollen Leiter zu, auf der die Seligen durch Fixstern- und Kristallhimmel hindurch zu ihrem eigentlichen Sitz, dem Empyreum hinaufschweben. Durch diese kühne symbolische Verbindung der Sternenhimmel mit dem Empyreum wird ein Vorgeschmack des wahren Himmels angedeutet; denn es handelt sich um "eine Leiter voll von Herrlichkeit, Goldfarbig, daß hindurch die Strahlen flossen, Das Ende meinen Blicken viel zu weit."²⁶

8. b.

Den höchsten Planetenhimmel, den Saturn, bewohnen die kontemplativen Heiligen. Sie schauen nun, wie im Leben in ekstatischen Momenten, das höchste Gut dauernd und können auf der symbolischen Leiter zur höchsten intuitiven Erkenntnis gelangen: "Der Geist ist unten Rauch, hier ist er Licht." (XXI, 100.)²⁷

9.

Dante Alighieri, dessen sechshundertster Todestag im September 1921 festlich begangen wird, ist in diesem Jubiläumsjahr wieder in den Vordegrund des Interesses gerückt.²⁸

10.

"Wie Bettler vor der Kirchentür" - so sitzen mit vernähten Augen Büssergruppen in Dantes Purgatorio - vor der Kirchentür bleibt bei Dante der Leser der die Augen nicht zu brauchen weiß.

1. Phänomensinn (zu teilen in Sach- und Ausdruckssinn), 2. Bedeutungssinn, 3. Dokumentsinn (Wesenssinn).

- Siehe hierzu: Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell, Köln 2006, S.29.

²⁶ Aus: Helmut HATZFELD, Die Philosophie Dantes, S.181

²⁷ Aus: s.o., S.199

²⁸ Aus: s.o., S.7

Als "Biblia pauperum" für diese Armen, als Schatzbehälter für die Reicheren, in deren Phantasie sich das poetische und künstlerische Gebilde zur Einheit findet, ist dies Buch gedacht. Es will von des Dichters gestaltender Kraft, die nun seit 600 Jahren wirkt, etwas bannen und fassen lassen. Denn wenn dieser große Geist noch nach sechs Jahrhunderten bei uns gefeiert werden kann, so muß die Menschheit etwas von ihm empfangen haben, was lohnt, sich seiner Wirkung zu freuen: er kann nicht bloß den politischen Charakteren, den moralisch und kirchlich gesinnten, den belesenen Freunden der Literatur zum Spiegel dienen. [...]. Das siegreiche Elementare dieser Gestaltungskraft wird immer unbegreiflich bleiben. Aber wo die Erklärer nur Schlingen umherlegten, in denen sich der Intellekt verstrickte, haben schöpferische Naturen besser als Leser und Kommentatoren den Dichter verstanden: was jenen fehlte, war den Künstlern in Fülle gegeben: Anschauung! Damit wußten sie das Wesen seiner Schöpfung zu deuten; sie sollten darum die nächsten sein, die bei seiner Feier zu Worte kommen.

Immer waren es die tief sinnigen Künstler, denen das Mark seiner Schöpfung sich erschloß. In ihren Gebilden, mitunter ihnen unbewußt, aber gleichwohl unverkennbar, verkörpert sich jedesmal ein Wesenszug seiner Art, verstärkt sich durch ihn ihre eigene Tatkraft. [...]. So mögen nun Künstler für Dante zeugen, die seine wahren Illustratoren sind, weil von ihnen Licht auf seine Dichtung fällt, denn sie geben nicht ihre Gedanken als Leser, sondern Gestaltung ist durch Gestaltung geweckt.²⁹

11.

Göttliche Komödie. Die G.K. des Dante Alighieri (1265 - 1321) ist eines der gewaltigsten Werke der Weltliteratur, vergleichbar im Grunde nur den Epen Homers, dem Werk Goethes, den Romanen Dostojewskijs [...]: die G.K. wäre wohl nicht geschrieben worden, hätte die Heimatstadt ihren größten Sohn nicht unbarmherzig verbannt. [...].

Ernst Robert Curtius [...] schreibt: >Der Personalreichtum der Commedia erklärt sich aus der gewaltigsten und fruchtbarsten Neuerung, die Dantes Genius dem antiken und mittelalterlichen Erbe eingekörpert hat: dem Griff in die Zeitgeschichte. Dante fordert Päpste und Kaiser seiner Zeit vor Gericht; Könige und Prälaten, Staatsmänner, Gewaltherrscher, Feldherren, Männer und Frauen aus Adel und Bürgertum, aus Zunft und Schule. Ein unbekannter Handwerker wie Belacqua hat seinen Platz im Jenseits so gut wie Diebe, Mörder, Heilige, Künstler und Dichter, Philosophen und Eremiten, alle Stände und Stufen sind vertreten. Die Divina Commedia ist zugleich eine Comédie Humaine, der nichts Menschliches zu hoch und zu niedrig ist.<

>Komödie< nennt Dante dieses sein Gedicht, weil (Brief an Cangrande § 10) >sie zu Beginn schreckenerregend und häßlich ist, nämlich die Hölle, weil aber am Ende das Paradies da ist, die Komödie also schön, erstrebenswert und angenehm ist<: der Ausgang des Gedichts also ist es, um dessentwillen das Ganze >heilige Gedicht< als Komödie bezeichnet wird. [...] Die Liebe ist das zentrale

²⁹ Aus: Oskar FISCHER: Dante und die Künstler. Herausgegeben vom Ausschuss für eine deutsche Dantefeier. Berlin 1921, S.1f.

Strukturprinzip des gesamten Gedichtes, und zwar die Liebe, wie sie die Christen verstehen: deshalb kann der heidnische Dichter zwar die Führung durch Hölle und Fegefeuer unternehmen, doch in den christlichen Himmel hinein darf Vergil nicht führen, die Führerin ist Beatrice: eine Frau und eine Christin, sie ist das Symbol der Liebe, und sie darf sich dem Prinzip der Liebe, der Dreifaltigkeit, nähern. So repräsentiert Dante den Typ des reuigen Sünders, der der Liebe bedarf und in der Liebe Gottes sich selber findet: der Heide Vergil führt und zeigt die Strafen und die Schuld in Unterwelt und Purgatorio, Beatrice aber zeigt die übernatürlichen Tugenden und hält den Dichter Dante zur Kontemplation, zur Schau der Wahrheit, an [...].

Mit dem Wort der Kontemplation muß sich der Hinweis verbinden, daß Dante selbst sein Gedicht als Objekt der Schau, eben der Kontemplation, angesehen hat. [...].

Die G.K. ist, so könnte man wohl sagen, ein >großes Welttheater< im Sinne des Calderón oder des Hugo von Hofmannsthal. Nichts Menschliches ist ihr fremd trotz aller grausigen Arten der Strafen, sie ist der Aufstieg zum Berg der Liebe und des Lichtes. Von der Finsternis der >selva oscura< (dunkler Wald, Inf. 1,2) führt der Weg hinauf zum reinen Licht der Dreifaltigkeit, vom Dunkel zum Licht. Und deswegen nennt er dieses sein Werk auch eine Komödie: sie hat einen guten Ausgang, sie hat ein Ziel, das in Freude zu suchen und zu erreichen lohnt.³⁰

Soweit Wissenswertes über die *Göttliche Komödie*. Vieles davon wird, wie schon angedeutet, erst in späteren Kapiteln Erörterung erfahren.

Wenden wir uns nun, mit einer Fülle von Kenntnissen und Informationen zu Werken Dantes ausgestattet, dem zweiten Bestandteil der beabsichtigten Betrachtung zu.

Der Traum wurde zu Beginn dieses Kapitels aus der Sicht verschiedener Kunsthistoriker zwar nur auszugsweise, doch dabei stets mit der Bemühung um Anschaulichkeit präsentiert.

Daran anknüpfend sollen nun im unmittelbaren Vergleich konkrete Bezüge zur *Göttlichen Komödie* hergestellt werden.

Man bedenke allerdings, dass Dantes Werk für sich genommen niemals Bezüge zu einer neuzeitlichen, sondern stets zu einer eindeutig *mittelalterlichen* Weltsicht beinhaltet.

Bei der Betrachtung von Beckmanns *Der Traum* wiederum wird in einem ersten Schritt *Mittelalterliches*, wie sich zeigen wird, zunächst noch in ganz anderem Zusammenhang besondere Beachtung finden müssen. Die uns aufgrund der Zahlen 35/35 in dem Gemälde *Der Traum* interessierenden Bezüge zu Dantes *Göttlicher Komödie* lassen sich daher erst in einem zweiten Schritt, doch sodann überzeugend begründbar, herstellen.

³⁰ Aus: Sachwörterbuch zur Kunst des Mittelalters: Grundlagen und Erscheinungsformen. Claudia List; Wilhelm Blum. Stuttgart 1996, S.131f.

Im Text von Karin v. Maur kann rasch auffallen, dass in dem Gemälde *Der Traum*, ganz der Surrealität eines Traumes entsprechend, zweierlei grundverschiedene Welten miteinander verknüpft sind: ***Parabelhaft hat Beckmann in einer an mittelalterliche Darstellungen anknüpfenden Bildsprache ein Spiegelbild der aus den Fugen geratenen Nachkriegswirklichkeit entworfen. Und: Im Zentrum der Komposition sitzt [...] ein blondes Mädchen mit einer Kasperpuppe im Arm auf einer Reisekiste mit der nur fragmentarisch sichtbaren Aufschrift >>LEHRTER (Bahnhof in) BER(lin)<<.***

Mittelalterliches und Nachkriegswirklichkeit des frühen 20. Jahrhunderts erscheinen hier hinsichtlich Form und Inhalt verknüpft. Doch Mittelalterliches gibt sich dabei, wie wir sehen werden, nicht nur in rein formaler Hinsicht einer entsprechenden Bildsprache zu erkennen. An der das Bild in kompositorisch zentraler Position beherrschenden Mädchenfigur kann dies rasch deutlich werden.

Um nochmals die anfangs zitierte Bildbeschreibung Karin v. Maurs hinzuzuziehen: ***das blonde Mädchen mit der Puppe [nimmt] im Zentrum nicht zufällig die Position einer thronenden Madonna ein und nicht zufällig setzt sie ihren Fuß auf eine Agave, die im Mittelalter als Symbol der jungfräulichen Mutterschaft Mariens verstanden wurde.***

Die *Position* des Mädchens als *thronende Madonna* wird also durch einen Hinweis erkennbar, welcher an ikonographische Traditionen des Mittelalters anknüpft. Für sich genommen hat dieser im Gemälde eigentümlich auffallende, doch lange Zeit nicht beachtete Hinweis zunächst einmal *formalen* Charakter. Viel entscheidender ist jedoch die mit einer entsprechenden ikonographischen Deutung verbundene *inhaltliche* Aussage im Bild, da ja das so dargestellte Mädchen vom aufmerksamen Betrachter ganz offensichtlich als *eigentümlich verfremdete Madonnengestalt* wahrgenommen werden soll, womit zudem, bei derartigem bildgestalterischem Aufwand, ein inhaltlich weiterführender Sinn verbunden sein dürfte.

Eine dies alles in befriedigender Weise erklärende und dabei inhaltsbezogene Begründung blieb in sämtlichen Beschreibungen und Erörterungen von Beckmanns Gemälde *Der Traum* bislang aus. Surreale Mehrdeutigkeit als Eigenheit eines Traumes mag typisch und zum Bildtitel passend erscheinen, sonderlich weitreichend für die Bildinterpretation im Ganzen ist - nur für sich genommen - ein derartiger Gedanke noch nicht.

Der Charakter des Bildes verlangt in seiner ausgeklügelten wirkenden Vielfalt, dies mag inzwischen deutlich geworden sein, eine klarere Erfassung und einen entsprechenden Ansatz der Interpretation.

Bevor wir uns daran machen, eine solche Interpretation zu wagen, gilt es allerdings noch mit besonderer Aufmerksamkeit festzuhalten, dass ein Motiv, welches eindeutig *religiöse* Aspekte beinhaltet, das Gemälde gerade in dessen kompositorisch zentralem Bereich klar erkennbar beherrscht. Die Wichtigkeit dieser hier deutlich hervorgehobenen Feststellung wird nicht zuletzt in späteren Kapiteln - und sodann an weitere Erkenntnisse gebunden - immer erfassbarer, bzw. in immer differenzierterer Weise erfassbar, werden.

Als gesicherte Tatsache steht für uns bislang fest, dass das zwanzigste Jahrhundert sich in Beckmanns *Der Traum* ganz offensichtlich ebensowenig wegleugnen lässt wie zweifelsohne mittelalterlich-religiöse Bildbestandteile.

Die Madonnengestalt deutet eigentümlicherweise sehr direkt, ja ostentativ auf 35/35 hin, jene Zahlen, die uns mit Hilfe Nietzsches überhaupt erst auf Dante aufmerksam machten.

Andererseits sitzt die Madonnengestalt auf einer Kiste, die nicht nur mit 35/35 gekennzeichnet ist, sondern die auch, reichlich profan, auf den Lehrter Bahnhof hinweist.

Diese Widersprüche irritieren, sie führen zunächst in ein rätselhaftes Labyrinth. Doch erinnern wir uns jetzt an das, was oben unter 7. zur *Göttlichen Komödie* zu lesen war: *Wiederholt macht Dante in seinem Gedicht selbst darauf aufmerksam, daß sein Werk einen tieferen Sinn berge. "Der erste Sinn heißt der buchstäbliche, der nicht über den eigentlichen Buchstaben hinausgeht, der zweite der allegorische und ist derjenige, der unter der Hülle der Fabeln verborgen liegt und eine unter schöner Lüge versteckte Wahrheit ist. [...]"*

Um das damit Gesagte etwas anschaulicher zu vermitteln, hier noch ein weiterer Hinweis aus der in den frühen 20er Jahren im Buchhandel zur Verfügung stehenden und im damaligen Zeitgeist kommentierten Dante-Literatur. Im Folgenden geht es dabei allerdings nicht um die *Göttliche Komödie*, vielmehr handelt es sich um Vorbemerkungen zur *Vita Nuova* Dantes:

Wer nicht nur überfliegt, was uns hier Dante von seinem Liebesleben offenbart, sondern tiefer in den Sinn seiner oft rätselhaften Worte einzudringen sucht, wird nach und nach bemerken, und vielleicht dadurch zum Weiterforschen angeregt werden, daß sein Minnebüchlein, ohne eigentlich Unwahres zu berichten, alle Erlebnisse in einen geheimnisvoll dunklen Schleier hüllt. In dem Prosatext, der die eingeflochtenen Poesien gleichsam kommentierend umrahmt, verbirgt es fast ebensoviel als es erzählt. Dieses liebenswürdigste Kind der Danteschen Muse, das so heiter und ernst, so leidenschaftlich und so übersinnlich, so innig gefühvoll und so trocken pedantisch zu plaudern weiß, versteht auch ganz meisterhaft die Kunst, von dem, was es erzählt, die Hälfte ungesagt zu lassen, Erlebnisse und Erfahrungen des Innenlebens hinter Allegorien zu verbergen, das Verständnis mit Hilfe von Farben- und Zahlensymbolik zu erschweren, oder auch durch Verwendung von erzählerischen Motiven aus der provenzalischen Literatur irrezuführen. Die das ganze Opus durchziehende Verheimlichung neben anmutiger Rede erinnert an die Worte, die der Dichter einer seiner Kanzonen zum Geleite gab:

*Mein Lied, ich glaube, daß nur wen'ge sind,
die deinen Sinn genau verstehen werden,
so dunkel und so schwer verständlich sprichst du.
Doch sollte es der Zufall einmal fügen,
daß du zu solchen Leuten kämest,
die dir reif für deinen Inhalt scheinen,
dann bitt' ich dich, laß es dich nicht verdrießen,
mein liebes Märchenkind, und sage ihnen:*

>>**Beachtet wenigstens, wie schön ich bin.**<< ³¹

Liest man das Gemälde *Der Traum* nun aufeinmal in Kenntnis derartiger erzählerischer Vorgehensweisen und Absichten Dantes, wird deutlich, worum es Beckmann 1921 gegangen sein muss:

Im Dante-Jahr, zu des Dichters 600. Todestag³², bediente sich der Künstler ganz offensichtlich dantesker Systematik, um in einem Gemälde verschleiert verschiedene Bildebenen gegeneinander ausspielen zu können, und dies, ohne deshalb Ästhetisches vernachlässigen zu müssen. An Dante orientiert könnten dem Gemälde *Der Traum* zu Fragen der Ästhetik, ganz im Sinne Max Beckmanns, die Worte >>**Beachtet wenigstens, wie schön ich bin**<< zugewiesen werden.³³

Unverstanden fand *Der Traum* lange genug Beachtung, entschlüsselt hinsichtlich all seiner Bedeutungsebenen braucht er nicht minder gewürdigt werden. Wenden wir uns diesen Ebenen nun also zu.

Die erste Bedeutungsebene beinhaltet ein surreal anmutendes Szenario des Nachkriegselends um 1920, ähnlich wie dieses damals beispielsweise von Otto Dix und George Grosz in zahlreichen Arbeiten angeprangert wurde.

Begeben wir uns im Sinne Dantes auf die nächste Bedeutungsebene, die allegorische, so begegnet uns auch in Beckmanns Gemälde *Der Traum* Allegorisches.

Am Boden steht links, noch in der unteren Bildhälfte, eine Agave. Folgt man davon ausgehend einer rechtsläufigen Bilddiagonalen kontinuierlich nach rechts oben, so begegnet man alsbald in zentraler Position des Bildes einer Madonnengestalt. Das an sich zu erwartende Christkind im Arm der Madonna ist ein Beifall klatschender Kasper, letztlich ein grinsender Zuschauer im Spektakel dieses Traumes. Rechts oben im Bild stoßen wir zuguterletzt auf einen Mann, der auf einer Leiter steht und unter seinem linken Arm einen Fisch in einem Netz hält. Es handelt sich hierbei -

³¹ Aus: Dante Alighieri / Neues Leben (Vita Nuova), übersetzt und erläutert von Franz A. Lambert, Dachau o.J. (ca. 1920; die in den Anmerkungen zitierte Literatur reicht von 1824 bis 1913), S.8

³² Siehe hierzu unter den Dante-Hinweisen **9.:** *Dante Alighieri, dessen sechshundertster Todestag im September 1921 festlich begangen wird, ist in diesem Jubiläumsjahr wieder in den Vordegrund des Interesses gerückt.*

³³ Vgl. hierzu Max Beckmanns Äußerungen im Juli 1919 bezüglich *Die Nacht*, überliefert von dem Verleger Reinhard Piper: "Es war ein Alpdruck, der sich ins Metaphysische steigerte. Der Maler, der stumm im Atelier herumhantierte, stellte sich von Zeit zu Zeit zu mir: 'Nicht wahr? Ganz nettes Bildchen! Hähähä! ... Ich will übrigens durchaus kein Spezialist für Gräßlichkeiten sein. Ich finde das Bild einfach schön! [...].'" Aus: Max Beckmann / Realität der Träume in den Bildern / Schriften und Gespräche 1911 bis 1950. München 1990, S.27. - Interessanterweise war Max Beckmann selber 1919 bereits im Februar 35 Jahre alt geworden. Bezüge zwischen den Gemälden *Die Nacht* und *Der Traum* wurden wiederholt konstantiert, so z.B. in der Ausstellung *Max Beckmann - Die Nacht* Düsseldorf 1997, ohne dass dabei freilich die Thematik *Lebensmitte - Dante - Divina Commedia* Berücksichtigung fand.

Weiteres zu Max Beckmanns 35. Lebensjahr wird in diesem Kapitel noch weiter unten (*Die Hölle*, 1919) und auch im zweiten Kapitel erörtert werden.

auf dieser Bedeutungsebene - um nichts anderes als eine symbolisch verschlüsselte Kreuzabnahme Christi.³⁴

Ausgesprochen raffiniert verschlüsselt, zudem in eigentümlicher Verfremdung und grotesk, ja geradezu ad absurdum führend wird hier der Lebenslauf des Gottessohnes *von Anfang bis Ende* in Szene gesetzt, gewissermaßen an ***ich bin das Alpha und das Omega***³⁵ anknüpfend und dies auch noch einer kläglichen Lächerlichkeit preisgebend!

Max Beckmanns kritische Haltung Gott und der Welt gegenüber ist hinlänglich bekannt. Äußerungen, wie die folgende aus dem Jahr 1919, sprechen für sich selbst: ***Mit der Demut vor Gott ist es vorbei. Meine Religion ist Hochmut vor Gott, Trotz, daß er uns so geschaffen hat, daß wir uns nicht lieben können. Ich werfe in meinen Bildern Gott alles vor, was er falsch gemacht hat.***³⁶

Mit Hilfe der hier angewandten Art der Deutung ließen sich die bislang konstatierten Gegensätzlichkeiten gut erklären.

Nun gilt es darauf zu achten, an welcher Stelle im Gemälde es sich um welche weitere Bedeutungsebene im Sinne Dantes handeln kann.

Verweilen wir dabei zunächst noch ein wenig auf der ersten, der **wörtlichen**, und der zweiten, der **allegorischen** Bedeutungsebene.

³⁴ Zum Vergleich hierzu Göpel, Bd.I, S.151 (**G 208**): *Peter Selz setzt <<Traum>> in Beziehung zu der Kreuzaufnagelung der Karlsruher Passion [...].*

³⁵ "**Alpha und Omega**, A und Ω bzw ω, erster und letzter Buchstabe des griechischen Alphabets (Eindeutschung A und O), in der Offb. symbol. Selbstbezeichnung sowohl Gottvaters als auch Christi im Sinne von 'der Erste und der Letzte' und 'Anfang und Ende'. In der altchristl. Kunst und Epigraphik vornehmlich als Symbol Christi verbreitet, [...], seit dem 8.Jh. jedoch immer in Verbindung mit dem Bilde Christi, vielfach auf einem aufgeschlagenen Buch. [...]."

Aus: Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst (Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann), Hanau o. J., S.26.

- Einem aufgeschlagenen Buch ähneln interessanterweise hinsichtlich ihrer Anordnung und ihrer Funktion auch die Zahlen **35/35**. Allerdings ist hierbei zuallererst an die **Göttliche Komödie** zu denken, hält Dante doch selbst in zahlreichen Abbildungen, so auch bei Domenico di Michelino im Dom zu Florenz, sein großes Werk aufgeschlagen und mit den ersten Worten (= *Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura [...]*) deutlich erkennbar vor sich hin, wovon auch Beckmanns Idee zu **35/35** als Verschlüsselung der Aussage des Textes abzuleiten sein dürfte (**Abb. 2**). Um es noch ein wenig genauer zu beschreiben: man sieht dort das aufgeschlagene Buch in Dantes linker Hand regelrecht leuchten. Dantes rechte Hand weist hingegen nach unten, genauer gesagt nach links unten im Bild, wo das Schlechte zu erkennen ist (Höllensmotiv). Hoch droben, über dieser Hand befindet sich das Paradies mit Adam und Eva.

Doch kehren wir zu den Ausgangsgedanken zurück. Eine gedankliche Verknüpfung beider Motive, also **A/Ω** und **35/35**, mag bei Max Beckmann auch eine Rolle für die Gesamtgestaltung seiner Arbeit gespielt haben, ohne dass freilich eine derartige Überlegung sich beweisen ließe.

³⁶ Siehe hierzu: Friedhelm Wilhelm FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.18

Für die unmittelbare und unbefangene erste Betrachtung des Bildes ergeben sich durch dessen bildnerische Expressivität Erlebnisse, wie Fraenger und Lackner sie mit ihren Aussagen sehr anschaulich verdeutlichen.

Erinnern wir uns auch hier nochmals an weiter oben bereits Zitiertes:

Der Zugang zu dem Bilde ist nicht leicht, da es uns schon durch seine Inhaltswelt befremdet, welche durch ihre rüde Häßlichkeit bestürzt, zudem in Spleen und Widersinnigkeit verästelte scheint. [...].

Eine wüste Welt von Elend, Siechtum, Narrheit und Verbrechen gibt sich in dieser Faschingsnacht ein Stelldichein, und eine Pantomime wird agiert, halb Hintertreppenposse, halb ein Larvenspiel voll aller Schauer proletarischer Romantik.³⁷

Mit einer derartigen Charakterisierung von Beckmanns *Der Traum* unterstreicht Fraenger die damalige Aktualität jenes Kunstwerks.

Ohne eigene Erlebnisse als freiwilliger Sanitäter im Krieg und ohne die Allgegenwärtigkeit der Folgen dieses Krieges hätte Max Beckmann wiederum nicht in dieser Weise gemalt.

Angesichts des Jahres 1918 äußerte er sich in Worten unter anderem folgendermaßen:

Der Krieg geht ja nun seinem traurigen Ende zu. Er hat nichts von meiner Idee über das Leben geändert, er hat sie nur bestätigt. Wir gehen wohl einer schweren Zeit entgegen. Aber gerade jetzt habe ich fast noch mehr als vor dem Krieg das Bedürfnis, unter den Menschen zu bleiben. In der Stadt. Gerade hier ist jetzt unser Platz. Wir müssen teilnehmen an dem ganzen Elend, das kommen wird. Unser Herz und unsere Nerven müssen wir preisgeben dem schaurigen Schmerzensgeschrei der armen getäuschten Menschen. Gerade jetzt müssen wir uns den Menschen so nah wie möglich stellen. Das ist das einzige, was unsere eigentlich recht überflüssige und selbstsüchtige Existenz einigermaßen motivieren kann. Daß wir den Menschen ein Bild ihres Schicksals geben, und das kann man nur, wenn man sie liebt.

Eigentlich ist es ja sinnlos, die Menschen, diesen Haufen von Egoismus (zu dem man selbst gehört), zu lieben. Ich tue es aber trotzdem.³⁸

Fraenger erlebte seinerseits, wie wir schon sahen, nur wenige Jahre später das Gemälde *Der Traum* ganz jenen Gedanken und Empfindungen Beckmanns entsprechend und zwar im unmittelbaren oder, um es mit Dante zu sagen, im wörtlichen Sinn.

Narrheit, Verbrechen, Faschingsnacht, Pantomime - alles Begriffe, mit denen er bereits ganz nah am Wesentlichen des Bildes lag, doch ohne dessen tieferen Sinn klar zu erfassen.

³⁷ Vgl. Anm.4. - Fraengers Charakterisierung von Beckmanns *Der Traum* als *wüste Welt von Elend [...], halb Hintertreppenposse, halb ein Larvenspiel voll aller Schauer proletarischer Romantik* passt im übrigen gut zur Charakterisierung der Komödie in einer Streckfuss-Danteausgabe mit Vorwort von 1912, die Max Beckmann möglicherweise kannte(siehe auch weiter oben 2. zu Dante): *Das Werk heißt Komödie, weil sein Stoff anfangs schrecklich und schaurig, zuletzt aber glücklich, lieblich und erfreulich ist und weil die Redeweise bescheiden und niedrig ist, weil das Werk in der Volkssprache verfaßt ist.*

³⁸ Aus: Max Beckmann / Die Realität der Träume in den Bildern (Leipzig), S.90

Hätte er die Madonnengestalt und deren gleichzeitigen Hinweis auf Dante mit Hilfe der Zahlen **35/35** erkannt, wäre Fraenger der *allegorische Sinn* der Darstellung auf *Christus als Kasper* bezogen entsprechend deutlich geworden: genauso absurd, wie die Welt, erschien Max Beckmann auch die bisherige Religion und dies tat er, wenn auch diffizil verschlüsselt, mit Pinsel und Farbe in seinem Kunstwerk *Der Traum* als mögliche Erkenntnis allen Betrachtern gleichermaßen kund.³⁹

Erinnern wir uns auch hier wieder an bereits Vertrautes: *Meine Religion ist Hochmut vor Gott, Trotz, daß er uns so geschaffen hat, daß wir uns nicht lieben können.*⁴⁰ Christliche Nächstenliebe hatte sich im Krieg als Hilfe für die Menschheit, an der dem Künstler trotz aller Enttäuschungen offensichtlich noch immer so viel lag, nicht bewährt. Nun galt es mit dem Verantwortlichen schonungslos abzurechnen, den in den Kirchen gepriesenen Mensch gewordenen Sohn Gottes nicht mehr ernst zu nehmen, ihn bloß zu stellen. Dabei wird zugleich deutlich, dass Allegorisches und Moralische dicht nebeneinander liegen, dass das eine auf der Aussage des anderen aufbauen kann.

Halten wir das bisher Wichtigste hier fest, um, darauf basierend, in einem nächsten Schritt Weiteres zu erkennen:

Nach seinen Kriegserfahrungen machte Max Beckmann Gott für das Elend der Welt verantwortlich: Gott schaut zu, wie die Welt von einer zur Liebe unfähigen Menschheit ins Elend gestürzt wird. Dies kommt einer moralisch begründeten und aufbegehrenden Anklage gleich. In dem Gemälde *Der Traum* sitzt Christus als applaudierende Kasperfigur mitten im Bild, was seinerseits bitterem Spott gegenüber der Religion gleichkommt.

Mit dieser, wie sich zeigen wird, sehr wichtigen Feststellung haben wir uns, was die mittlerweile immer differenzierter vorgenommene Interpretation bezüglich Max Beckmanns *bildnerischem* Werk *Der Traum* anbelangt, nach der wörtlichen und allegorischen auf die nächst höhere Bedeutungsebene im Sinne Dantes begeben, also auf die dritte.

Beckmanns moralische Kritik an Gott wurde uns buchstäblich *ersichtlich*, und genau das Moralische macht bei Dante dessen dritte Ebene aus: *Der dritte Sinn heißt der moralische*, auch das war weiter oben unter **7.** zu lesen.

Was anderes wird mit Christus als Kasperfigur thematisiert als die *Göttliche Komödie* des großen *Welttheaters*, jenes Theaters, das Max Beckmann über Jahrzehnte hinweg interessiert, kritisch und betroffen beobachtete?⁴¹

³⁹ Doch nicht nur Fraenger ließ sich vom Künstler irreführen: *Ihr kleiner, seelenlos grinsender Hampelmann erscheint ihr menschlicher als die Großstadtwesen ringsum* - diese weiter oben bereits zitierte Behauptung Lackners muss nun nach eingehenderer Untersuchung des Bildganzen nicht nur als daneben liegend, sondern als *der eigentlich beabsichtigten Kernaussage* des Gemäldes *Der Traum* diametral zuwiderlaufend - und insofern ganz klar verfehlt - abgelehnt werden.

⁴⁰ Siehe hierzu weiter oben Anm. 36

⁴¹ Siehe hierzu: Max Beckmann, *Welt-Theater: Das graphische Werk 1901-1946*. Herausgegeben von Jo-Anne Birnie Danzker und Amélie Ziersch, München 1993, S.17ff.

Etwas genauer, verschiedene bildnerische und inhaltliche Bereiche des Kunstwerkes reziprok erörternd, kann all dies auch so wiederholt und zusammengefasst werden:

Mit Hilfe Dantes ließen sich mehrere klar zu unterscheidende Bedeutungsebenen erschließen. *Diese fungieren als ordnendes Prinzip innerhalb einer somit auch in inhaltlicher Hinsicht mehrschichtigen Komposition.*

Ein erster Bezug zum Mittelalter war bereits auf der zweiten, der allegorischen Ebene zu erkennen, ohne dass Dante dabei inhaltlich thematisiert zu werden brauchte. Eine Kasperfigur, oder auch ein Hampelmann, konnte dieser Ebene als *Verfremdung* Christi zugeordnet werden.

Interessanterweise befindet sich dieser Kasper eindeutig zentriert im mittleren Bereich einer auffallenden, rechtsläufigen Bilddiagonalen. Begrenzt wird diese Diagonale unten links von einer Agave, die, wie schon gesagt, im Mittelalter als Symbol der jungfräulichen Mutterschaft Mariens verstanden wurde, und rechts oben von der Kreuzabnahme Christi, bei welcher letzterer durch einen Fisch symbolisiert wird.

Ganz gezielt lässt Max Beckmann hier Symbole sprechen: diese unterstreichen den allegorischen Charakter dessen, was die entsprechende Bildebene hinsichtlich ihrer Bedeutungsebene ausmachen soll, zusätzlich.

Thematisch geht es hier nicht um gegenwartsbezogene Alltagsrealität, sondern um *Religion* und diese wird mittels der Bildsprache dem Mittelalter, d.h. der *Vergangenheit*, zugeordnet, auch wenn sie die Gegenwart noch beeinflusst.

Bringt man als nächstes diese Religiöses grotesk verfremdenden mittelalterlich-allegorischen Bildbestandteile in Bezug zu entsprechenden, ausgesprochen kritisch gearteten mündlichen Äußerungen Max Beckmanns, so wird die nächst höhere Bedeutungsebene ersichtlich, die *moralische*, und die Geburt Christi als Kasper stellt dabei nun endlich auch einen eindeutig *inhaltlichen* Bezug zu Dante her: sie wird als zentraler Bestandteil des Welttheaters zur bloßen *göttlichen Komödie* degradiert - und mit ihr gleich auch alles andere im Bild, sofern nur ein Bezug zu christlich-kirchlicher Tradition besteht.

Dantes meisterhafte *Methodik der Darstellungsweise*, das *Wie*, wird hierbei durchaus gewürdigt. Der sich modern wählende Künstler lässt also einem ganz bestimmten Anteil oder Bereich typisch mittelalterlicher Kultur wertschätzende und zugleich *wertnutzende* Anerkennung zukommen.

Dantes *Weltbild*, ein christlicher Glaube an Gott und eine dadurch ermöglichte Erlösung, wird hingegen schonungslos diffamiert. Max Beckmann demaskiert nach eigener Auffassung, was ihm widersinnig erscheint, und das, indem er sich, wie wir nun erkennen können, maskierender Mittel aus dem Reservoir des zu Demaskierenden bedient.

Zugegeben: was in diesem Kapitel erörtert wurde, mochte zunächst verwirrend und sehr komplex erscheinen.

Doch eines sollte dabei bedacht werden: seit weit mehr als 80 Jahren ist *Der Traum* gerade aufgrund seiner ausgeklügelten Komplexität nur unvollständig wahrgenommen worden.

Wenigstens zu einem Teil wird uns nun klar, was an Vielsagendem bislang übersehen wurde, ohne dass das Kunstwerk allerdings deshalb der Bedeutungslosigkeit anheimgefallen wäre.

Sprache und *Architektur des Bildes*⁴² sind nun erstmals so verstanden worden, dass das, was von Beckmann in die Zweidimensionalität der Bildfläche gebannt worden war, eine dennoch mehrschichtige Deutung erfuhr, aus der im Sinne Dantes verschiedene sprachliche, hier nun eben bildsprachliche Ebenen hervorgingen.⁴³

⁴² Siehe hierzu Anm.10

⁴³ Damit soll keineswegs gesagt sein, dass bislang in der Beckmann-Forschung *Mehrdeutigkeit* einzelner häufig wiederkehrender Motive übersehen wurde, insbesondere wenn derartige Motive oder Bildbestandteile äußerlich scheinbar mehr oder weniger gleich in völlig unterschiedlichen Zusammenhängen wiederholt zitiert werden. Eine verbindliche Erfassung der Mehrdeutigkeit als Bestandteil eines ausgeklügelten hermetischen Systems blieb jedoch bisher aus.

In *Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen (Köln 1998)* schreibt Reinhard Spieler auf Seite 235ff., freilich nicht ahnend, was ihm ohne eingehendere Kenntnisse des Gemäldes *Der Traum* abhanden kam und daher auch ohne jegliche Berücksichtigung der Tatsache, dass Dante als Ideenquelle Beckmanns über die vier inhaltlichen Bedeutungsebenen hinaus sogar sein literarisches Hauptwerk im gesamten Aufbau, also *kompositorisch*, als *Triptychon* konzipierte (so Paul Pochhammer, siehe weiter unten Anm. 50):

Formale Motive bleiben oft als >ikonographische Konstante< erhalten, bekommen aber eine andere ikonographische Bedeutung, [...]. Anders als die anderen Werke Beckmanns haben die Triptychen einen festen inneren Zusammenhalt, der nicht nur in der Dreitafelform besteht. Abgesehen davon, daß sie ohnehin mit einem festen Repertoire an Personen und Requisiten operieren, übernimmt jedes der Triptychen vom vorangegangenen explizit Motive und Strukturbestandteile, die dann verändert werden [...] Charakteristisch für seine [Beckmanns] Bildmuster ist vielmehr, daß die Fragmente eben keine schlüssige Bilderzählung mehr ergeben. Sie können zwar in vielfacher Hinsicht verbunden werden und geben in kleinen Einheiten auch Ansätze von Erzählungen preis, doch sind sie gerade so strukturiert, daß jede einsetzende Erzählung mit anderen Elementen kollidiert und folglich eine einheitliche Gesamtstruktur, eine einheitliche Bilderzählung, in die sich alle Bildelemente integrieren lassen, nicht mehr möglich ist. Das ist auch der entscheidende Unterschied zur Bildwelt des 19.

Jahrhunderts, deren Bildvorwürfe literarischer Natur waren und sich entsprechend literarisch nacherzählen ließen. Durch die Autonomisierung des Bildbegriffs zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand ein tiefer Bruch zwischen Ikonographie und Erscheinung des Bildes, das sich nun nicht mehr auf eine Bilderzählung festlegen ließ.

Reinhard Spielers Überlegungen sollen an dieser Stelle keineswegs völlig negiert werden. Nimmt man jedoch unsere bisherigen Beobachtungen ernst genug, erscheinen zumindest Möglichkeiten einer konkreter fassbaren ikonographischen Entschlüsselung weiterer Arbeiten Beckmanns durchaus denkbar. Kontinuität und inhaltliche Stimmigkeit sind dabei keineswegs reduziert, sondern sogar ausgesprochen vorherrschend an konkreten Stellen anzunehmen. Ansatzweise wird diese Aussage im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit auch mit fest umrissenen Beispielen untermauert werden können.

Ein Problem ergibt sich daraus freilich: Max Beckmann erscheint im Sinne der hier vorliegenden Arbeit in gewissem Sinne weitaus *konservativer* als man ihn und sein nach Erfahrungen im Ersten Weltkrieg in zunehmendem Maße moderner sich gebendes Werk heutzutage gemeinhin sehen möchte. - Ein unmittelbares und umfassendes Anknüpfen

Erinnern wir uns dabei an die anfängliche Auseinandersetzung mit **35/35** und die Beschreibung der auf diese Zahlen nicht ganz *eindeutig* hinweisenden Hand: bereits hier wurde erkennbar, dass der Künstler mit verschiedenen Ebenen im Bild ausgeklügelt spielte.

Sein *Geheimcode* blieb wohl nicht zuletzt deshalb lange stumm.

dieses durchaus als klassisch-modern angesehenen Künstlers *auch* an Traditionen des 19. Jahrhunderts, und damit in Zusammenhang zudem an noch viel ältere *ikonographische*, geradezu altmeisterliche Traditionen, sollte daher nicht länger kategorisch verleugnet oder zumindest doch in zu sehr reduziertem Maße wahrgenommen werden.

Dass Literarisches und, daran gebunden, ein Interesse für das Narrative bei Max Beckmann nicht unterschätzt werden sollten, liegt ohnehin nahe: man beachte nur den Umfang seiner Bibliothek. Außerdem verfasste er selber Theaterstücke, was angesichts seines Ringens mit dem *Welttheater* nicht verwunderlich erscheinen braucht. Dantes ***Göttliche Komödie*** lässt sich, wie wir sahen, in einen derartigen Kontext durchaus integrieren. Es verbleibt vorläufig die Frage, wie weit aus alledem auf das *Gesamtwerk* Beckmanns dauerhaft haltbare, umfassendere Schlüsse gezogen werden dürfen.

Und noch etwas sei bedacht: in Zusammenhang mit Dantes Literatur wird gemeinhin von einem vierfachen *Schriftsinn* gesprochen. Bei Max Beckmann erkannten wir, ganz analog dazu, einen mehrfachen und, wie sich noch zeigen wird, zugleich auch vierfachen *Bildsinn* zumindest in dem Gemälde ***Der Traum*** und eben, wie schon angedeutet, in dessen weiterem Umfeld damit wenigstens Verwandtes.

Nimmt man Beckmanns wiederholte Bemerkungen zur Hermetik seines Schaffens (*metaphysischer Code* etc. - mehr dazu in den folgenden Kapiteln) jedoch ernst, erscheint eine ungeahnte Ausdehnung des Gültigkeitsbereichs unserer hier bislang geglückten Entschlüsselung in noch höherem Maße wahrscheinlich. Figuratives gilt es sodann immer klar fassbar mit Narrativem verknüpft zu finden und ein tieferes Verständnis alldessen muss als substantielle Grundlage für jegliches weiterführende Bildverständnis beharrlich vorausgesetzt werden.

2. Kapitel

Die Göttliche Komödie - Max Beckmanns moralische Abrechnung mit dem Welttheater im Dante-Jahr 1921

Bislang ging es in dieser Arbeit darum, nicht oder nur unvollständig Verstandenes zu entschlüsseln. Dass Max Beckmann dem Geheimen kontinuierlich eine besondere Wertschätzung entgegenbrachte, ist unter Kunsthistorikern hinlänglich bekannt. Gleichwohl fällt die Bewertung dessen unterschiedlich aus.

So misst vor allem Friedhelm Wilhelm Fischer Max Beckmanns Lektüre esoterischer Schriften maßgebliche Bedeutung zum Verständnis einer Reihe bedeutender Arbeiten bei.

In seinem einstmals bahnbrechenden, doch bis heute oftmals wegen vorrangig intuitiv oder spekulativ erscheinender Thesen auch angegriffenen Werk *Max Beckmann / Symbol und Weltbild* schreibt Fischer unter anderem im Kapitel *Die Geheimnisstruktur der Welt*:

*Die hermetische Methode scheint [...] nicht einfach eine neue künstlerische Technik zu sein. Sie verbindet sich mit neuen ikonographischen Vorstellungen und entspricht - ebenso wie die Allegorie dem Gleichnis vom Welttheater - einem bestimmten Vorstellungsbereich.*⁴⁴

Und weiter unten:

*Der Maler hatte eine stattliche Reihe von Occulta in seiner Bibliothek. Eine seinerzeit berühmte "Geheimlehre" besaß er in zwei Exemplaren, beide sind mit zahlreichen persönlichen Eintragungen versehen.*⁴⁵

In der dazugehörigen Fußnote (Nr. 161) führt Fischer dies weiter aus:

Im heutigen, reduzierten Bestand der Bibliothek nehmen die Occulta noch immer einen wichtigen Platz ein (ca. 20 Nummern). Bei der "Geheimlehre" handelt es sich um das berühmte Werk von H. P. Blavatsky ("The secret Doctrin"). Der Maler besaß die vierbändige deutsche Ausgabe von 1919 (Leipzig, Theosophisches Verlagshaus. o. J.) und eine gekürzte Taschenausgabe in einem Band (Berlin 1932). - Der Verfasser konnte nur die letztere einsehen. Sie enthält Eintragungen von 1940, 1946, 1947. Auch die Gesamtausgabe ist, nach Auskunft von Frau Q. Beckmann, voller Eintragungen [...].

Bezüglich des Triptychons *Abfahrt* findet sich bei Fischer eine besonders unverblünte Äußerung Max Beckmanns:

*Es kann nur zu Menschen sprechen, die bewußt oder unbewußt den gleichen metaphysischen Code in sich tragen.*⁴⁶

Und gegenüber seiner Ehefrau soll Max Beckmann auf die eigene Kunst und deren Bedeutung bezogen wiederholt gesagt haben:

*O wie gut, daß niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß.*⁴⁷

⁴⁴ Aus: Friedhelm Wilhelm FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.53

Entsprechende Angriffe gegen Fischers Thesen finden sich unter anderem bei: Reinhard SPIELER, Max Beckmann / Bildwelt und Weltbild in den Triptychen, S.226.

⁴⁵ Aus: FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.53

⁴⁶ Aus: s.o., S.56

⁴⁷ Aus: s.o., S.11

Einerseits passt dies alles zu unseren bisherigen Beobachtungen in Beckmanns vielschichtigem Werk *Der Traum*.

Das Gemälde ist ausgeklügelt codiert, nicht jedermann versteht, was der Künstler mitteilt, eine *hermetische Methode* liegt also vor. Auch *Allegorie* und *Gleichnis vom Welttheater* sind als Begriffe in unseren Beobachtungen mehr oder weniger analog zugegen gewesen.

Andererseits zeichnet sich aber zunächst ein ebenso deutlicher Unterschied ab: die Decodierung von Bildbestandteilen im Gemälde *Der Traum* bedurfte keiner Zuhilfenahme esoterischer Literatur. Nietzsche und vor allen Dingen Dante lieferten die entscheidenden Bausteine zur Errichtung eines plausiblen Gedankenkonstrukts auf dem Weg zur Decodierung bereits dreier Bedeutungsebenen von Beckmanns *Der Traum*.

Es entsteht der Eindruck, dass auf die Zuhilfenahme esoterischer Kenntnisse getrost verzichtet werden kann, solange es darum geht, das Kunstwerk und dessen Aussagen angemessen zu verstehen.

Doch was hat es mit dem *Welttheater*, der *Göttlichen Komödie* und dem *applaudierenden Kasper* in Beckmanns Gemälde *Der Traum* auf sich?

Wer führt dabei, vom Künstler einmal abgesehen, im Sinne der Bildaussagen Regie?

Eine Antwort auf diese Fragen kann hier noch nicht gegeben werden. Ihre Berechtigung wird jedoch ersichtlich, wenn wir uns nochmals das von Karin v. Maur Geschriebene verdeutlichen und dies akzeptieren: *Die typische Vereinfachung und Vereinzeln der Figuren, der kalkige Grisaille-Ton, die verzerrte Perspektive und bedrängende Enge der Dachkammer lassen die Gestalten wie Marionetten erscheinen, die von unsichtbarer Hand dirigiert werden.*

Nähern wir uns also erneut in eingehender Weise dem Gemälde, vertiefen wir im Folgenden, was Karin v. Maur thematisch, bereits an konkrete Beschreibung gebunden, angerissen hat.

Der Begriff *Welttheater* ist uns im ersten Kapitel bereits in Bezug auf Dante begegnet, ohne jegliche esoterische Sinngebung:

Die G.K. ist, so könnte man wohl sagen, ein >großes Welttheater< im Sinne des Calderón oder des Hugo von Hofmannsthal. Nichts Menschliches ist ihr fremd trotz aller grausigen Arten der Strafen, sie ist der Aufstieg zum Berg der Liebe und des Lichtes. Von der Finsternis der >selva oscura< (dunkler Wald, Inf. 1,2) führt der Weg hinauf zum reinen Licht der Dreifaltigkeit, vom Dunkel zum Licht. Und deswegen nennt er dieses sein Werk auch eine Komödie: sie hat einen guten Ausgang, sie hat ein Ziel, das in Freude zu suchen und zu erreichen lohnt.

Das hier skizzierte Bild der Komödie in Zusammenhang mit dem Welttheater zeigt durchaus positive Züge, so wie man es von einer Komödie auch erwarten sollte: uns

begegnet Heiterkeit, eben ein erfreulicher Ausgang - und dies ohne darauf zielenden zynischen Hohn oder gar bissigen Spott.

Man könnte sagen: in der Komödie geht es bergauf, dem Licht entgegen; auf Dante ganz konsequent bezogen: fort von der Hölle, hin zu Gott, aber auch zur Geliebten, die längst erlöst, frei von Schuld in höheren Sphären auf den Dichter wartet.

Damit wird deutlich, dass Max Beckmann mit seinem mehrschichtigen Szenario in *Der Traum* gewissermaßen eine *Anti-Komödie* geschaffen hat:

Das Gemälde ist zwar hochformatig angelegt, doch hinsichtlich der dort befindlichen Figuren konnten wir in der Bildbeschreibung Karin v. Maurs lesen:

Sie alle agieren auf einer Bretterbühne, die sich so steil verkürzt, daß die Figuren abzurutschen scheinen. Von links ragt diagonal ein Keilrahmen ins Bild, der anzeigt, daß sich >Der Traum< in Beckmanns Atelier abspielt. Diesem abschüssigen Trend wirkt die schräg gestellte, bis an die Decke reichende Leiter mit dem Fischträger entgegen.

Es zeichnet sich also eine schräge und abschüssige Tendenz im Bild ab, womit eindeutig negative Assoziationen verbunden sind. Man denke hier nur an die Redewendung *auf die schiefe Bahn geraten*. Auch an Haltlosigkeit und damit verbundene Instabilität, Unsicherheit und Aussichtslosigkeit wäre in diesem Zusammenhang noch zu denken.

Die zuvor exemplarisch erwähnte Leiter steht allerdings nicht nur für die fragwürdige Schräge und Abschüssigkeit im Raum. Vielmehr ist an sie in ikonographischer Hinsicht ausgesprochen absurd Anmutendes gebunden.

Klaustrophobische Enge herrscht in dieser tür- und fensterlosen Kammer begann weiter oben das Zitat aus der Bildbeschreibung Stephan Lackners zu Max Beckmanns Gemälde *Der Traum*.

Man könnte meinen, der Mann auf der Leiter befände sich dort, da er nach oben strebe, um dieser alptraumhaften Enge zu entkommen. Dies wird dem Betrachter jedoch nicht sofort deutlich, da keinerlei dynamische Fluchtbewegung Darstellung findet. Eine solche hätte für die Wirkung des Bildganzen auch nur störende Wirkung, denn der Fisch kann, unter anderem, de facto symbolisch für Christus innerhalb einer Kreuzabnahme stehen, womit dann gegebenenfalls eine Abwärtsbewegung impliziert wäre. Desweiteren würde bei einer dynamischen Aufwärtsbewegung das umnebelnd Verschwommene eines Traumes, der somnambule Charakter der dargestellten Figuren, von dem Mädchen im Zentrum einmal abgesehen, fehlen. Diese atmosphärische Eigenart des Bildes hat Karin v. Maur, wie wir bereits wahrnehmen konnten, treffend in Worte gefasst:

Somnambule sind es, die sich hier eingefunden haben; ihre Augen sind blind, geschlossen oder verdeckt - nur das Mädchen blickt mit offenen Augen in die Runde.

Der Mann mit dem Fisch bringt sein zauderndes Streben nach oben lediglich durch eine entsprechende Körperhaltung ansatzweise zum Ausdruck. Vor allem sein der Decke entgegengestreckter rechter Arm bewirkt hier eine klare und eindeutige Richtungsakzentuierung. Doch es gibt ganz offensichtlich kein Entrinnen. So sehr der abschüssige, nach unten hin wegkippende Boden im Prinzip an eine Falltüre erinnert, fehlt eine Fluchtluke an der Decke, welche letztere, wie es scheint, durch eine dort horizontal aufgehängte und mit der unteren Leiterkonstruktion in Bezug gebrachte zweite Leiter sogar zusätzlich noch verbarrikadiert wird.

An dieser Stelle häufen sich Verschachtelungen und Mehrdeutigkeiten: aus dem Arrangement der Leitern entsteht im Bild eine Art T-Kreuz und zwar eben jenes Kreuz, mit dem zugleich das Ende Christi auch hier im Gemälde inhaltlich verbunden wird.

Damit immer noch nicht genug: das Ganze wirkt bei genauerem Hinsehen dermaßen instabil, ja sogar schon im Moment des Auseinanderfallens begriffen, dass der Eindruck, der Boden kippe nach unten weg, zusätzlich unterstrichen wird. Eine vergleichsweise simple Lesart des Motivs des Mannes auf der Leiter als aussichtslose Flucht würde zunächst im Sinne Dantes lediglich der ersten, also wörtlichen Bedeutungsebene angehören.

Allegorisch könnte aber auch, ganz der Wirrnis eines Traumes entsprechend, eine weitere, bisher nicht bedachte Deutung zugelassen werden, nämlich, dass dieser Mann auf einer verfremdeten und damit zugleich auch in Frage gestellten *Himmelsleiter* steht. Somit wird ein weiterer Bezug zu Max Beckmanns offensichtlicher Idee einer *Anti-Komödie* greifbar, was zur bereits umrissenen Charakteristik der vieldeutigen Leiterkonstruktion gut passt. Der Himmel ist, ganz im Gegensatz zur Aussicht auf eine heile, himmlische Welt im Sinne Dantes (vgl. im ersten Kapitel zu Dante: **8.a** u. **8b.**), in Max Beckmanns *Der Traum* nicht mehr erreichbar, vielmehr droht den im Raum Eingesperrten genau das Gegenteil allen Heils, der Absturz. Von heiler Welt kann also in keiner Weise die Rede sein. Dazu passt, dass fast alle Gestalten geschlossenen Auges oder erblindet kein Licht von außen wahrnehmen, der Raum darüber hinaus nirgends erkennbar natürlichem Licht Einlaß gewährt. Wahrnehmung und Erkenntnis werden somit eingeschränkt.

Den meisten der hier auf so engem Raum zusammengepfercht eingesperrten Individuen fehlt daher auch die Möglichkeit gegenseitiger Wahrnehmung: sie sehen sich nicht und Berührungskontakte bleiben aus. Dementsprechend erlebt die weibliche Gestalt am Boden ihren befremdlichen Coitus auch nur an tote Materie, nämlich ein stark verfremdetes Musikinstrument, gebunden. Man darf vorerst schlussfolgern: wahre Liebe als höchstes Ziel bleibt Dante in dessen Himmel vorbehalten - und ebenso die Wahrnehmung himmlischen Lichtes mit daran gebundener Erkenntnis des Göttlichen im Sinne der Christenheit.

Damit mag deutlich geworden sein: all dies hier Dargestellte zusammen erinnert als alptraumhafte Welt einer *Anti-Komödie* an nichts anderes als an einen *Anti-Himmel*, genauer: *den Anti-Himmel*, die *Hölle*. Diese wiederum bedeutet angesichts der damaligen Werke Max Beckmanns nichts Neues.

Interessanterweise findet sich in dem weiter oben bereits mehrfach hinzugezogenen Aufsatz Fraengers neben einer sehr einfühlsamen Bildbeschreibung unter anderem auch ein Abschnitt *Gesichter und Hölle*. Dort liest man in Bezug auf die in dem Gemälde *Der Traum* abgebildeten Gestalten: *Derartige Bilder finden sich in seinen beiden Mappenwerken >>Gesichter<< und >>Die Hölle<<, zwei graphischen Zyklen, in denen Beckmann die Erschütterungen seines Kriegserlebens, die gärenden Erregungen der Revolution in hemmungslos unmittelbaren Blättern schilderte. Ihr Zeichenstil in seinem aufgeschauelten Strich, unstät und fahrig, zuckend und zerspellt,*

bekundet uns die Triebkraft ungezügelter Affekte, welche die regulierenden Instanzen des Bewußtseins: Intellekt und Wille jäh durchbrochen haben. [...] Das erste Blatt der >>Hölle<< führt den Titel >>Der Nachhauseweg<<. Im Schein einer Laterne steht rechts an dem Rand des Bildes Max Beckmann selber. Ihm gegenüber ein Soldat mit jämmerlich zerschossenem Gesicht, so grob geflickt, daß nur ein wüster Wulst von seinem ganzen Antlitz übrig blieb. Sein rechter Arm ist nur noch ein lahmer Stumpf. Vor diesem greulich grinsenden Gesicht, das ihn gleich einem wüsten Spuk befällt, scheut Beckmann jählings zurück.

Unter dem Druck des Schreck-Erlebnisses solch grausiger Begegnung unter der Laterne beginnt sich das gewohnte feste Bild des dreidimensionalen Raumes zu verflüchtigen. Die Straße entgleitet irgendwohin ins Ungewisse. Sie faßt und umbaut den Menschen nicht mehr. Sie rinnt davon in sehr fataler Flucht zwischen verschrägten Häusern und Laternen, die nur noch schwankende Kulissen sind. Erst nach und nach artikuliert sich das Straßenbild aus seiner gespenstischen Vershobenheit zu klarer Überschaubarkeit zusammen. Wie man in dem Affekte des Erschreckens den Boden unter seinen Füßen weichen fühlt und nur allmählich - um sich tastend - sich von der Standfestigkeit seiner Umgebung überzeugt, so tauchen langsam aus dem Bilde Beckmanns gewisse Anhaltspunkte für das Auge auf: [...].

Das Element der Auflockerung, Verschiebung und Verflüchtigung der dreidimensionalen Raumesstatik kehrt auf dem zweiten Blatt der >>Hölle<< - einem Straßenbild - in wesentlicher Verstärkung wieder. Hier ist alles wirr und schief durcheinandergeschoben. Keiner der mannigfachen Straßengänger hat irgend festen Boden unter seinen Füßen. Sie treten alle auf ein leeres Ungefähr. [...] Solche Blätter aus den >>Gesichtern<< und der >>Hölle<< sind Beckmanns eigentliche Traumesebnisse. Wenn auch ihr Gegenstand der alltaghaften Wirklichkeit entstammt, so ist er doch in einer Form behandelt, die mit unmittelbarer Suggestion den seelischen Prozeß der traumhaften Entfremdung der gewohnten Welt vergegenwärtigt.⁴⁸

Im Rahmen dieser Arbeit können nicht grenzenlos interessante Beobachtungen und Erkenntnisse zitiert werden. Gleichwohl lohnt es sich, diese Textpassage von Fraenger in ihrer Ganzheit wahrzunehmen, um einige wichtige Aspekte des Gemäldes *Der Traum* noch etwas näher zu beleuchten.

Das Mappenwerk *Die Hölle* ist bei Hofmaier⁴⁹ unter [H]139-149 katalogisiert. Die Arbeiten wurden 1919 vollendet, entstanden also unmittelbar nach dem Krieg, interessanterweise in Max Beckmanns 35. Lebensjahr. Ob dieser bereits damals an Dantes *Göttliche Komödie* in Bezug auf die eigene Biographie bewusst und in vollem Umfang dachte, kann hier noch für einen Moment offen bleiben. Sollten Bezüge zu Dante bei Beckmanns Arbeit an dem Mappenwerk *Die Hölle* eine eher unverbindliche, d.h. allgemeinere Rolle gespielt haben, dann doch zumindest dahingehend, dass der Maler sich dem Dichter entsprechend auf seinem

⁴⁸ Aus: Blick auf Beckmann, S.43ff.

⁴⁹ Aus: James HOFMAIER, Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints, Bern 1990, S.379ff.

ereignisreichen Weg durch eine bzw. sogar die Hölle schlechthin erlebte - Dies muss bereits an dieser Stelle angenommen werden.

Was ebenfalls sehr aufschlussreich erscheint: die Hölle bleibt zu jener Zeit bei Beckmann in jedem Falle allbeherrschend für sich bestehen. Eine Alternative ist nicht in Sicht.

Zudem lässt sich bereits auf 1919 bezogen, diesen gnadenlosen Absolutheitsanspruch des *Anti-Himmels* anschaulich untermauernd, beklemmende *Auswegslosigkeit* als ein allgegenwärtiges Leitmotiv des Themenkreises *Hölle* konstatieren.

Fraenger misst bei alledem Beckmanns Zeit als Sanitäter (= *die Erschütterungen seines Kriegserlebens*) eine ganz entscheidende Rolle zu, was ja in Bezug auf das Gemälde *Der Traum*, angesichts der dort im Bild anzutreffenden Invaliden, wie wir schon sehen konnten, analoge Gültigkeit besitzt.

Wichtig ist nun, wie Fraenger völlig unabhängig von Dante *Die Hölle* charakterisiert. So ist die Rede von einer *Triebkraft ungezügelter Affekte, welche die regulierenden Instanzen des Bewußtseins: Intellekt und Wille jäh durchbrochen haben.*

Auch dies lässt sich in der Tat treffend auf Beckmanns *Der Traum* übertragen, man denke nur an die am Boden liegende Frau im Coitus mit einem mehrfach verfremdeten Cello.

Doch besonders interessant erscheint Fraengers Beschreibung des mit Arbeiten aus dem Zyklus *Die Hölle* verbundenen Raumerlebens: *Das Element der Auflockerung, Verschiebung und Verflüchtigung der dreidimensionalen Raumesstatik kehrt auf dem zweiten Blatt der >>Hölle<< - einem Straßenschild - in wesentlicher Verstärkung wieder. Hier ist alles wirr und schief durcheinandergeschoben. Keiner der mannigfachen Straßengänger hat irgend festen Boden unter seinen Füßen.*

Was hier auf den Außenraum einer Straße bezogen beschrieben wird, lässt sich auf den engen Innenraum der Dachkammer in dem Gemälde *Der Traum* unmittelbar übertragen.

Man gewinnt somit den Eindruck, Beckmann habe mit seinem uns hier interessierenden Werk von 1921 an die graphische Serie von 1919 - aus *seinem* 35. Lebensjahr - ganz bewusst angeknüpft. Durchaus passend dazu erscheint, dass nun das 35. Lebensjahr des Dichters in die eigene Arbeit gezielt als Zahlen-Code integriert wurde. Man kann sodann weiterfolgern und die obigen Überlegungen bestätigend sagen: nicht nur der große Dichter hat eine Reise durch die Hölle zurückgelegt, die noch dazu *lediglich* eine *Traumreise* war, nein, der bildende Künstler, derjenige von beiden, der sich mit Worten zurückhält und stattdessen malend gestaltet, hat die Hölle auf Erden seit 1914 erlebt, ohne von ihr danach befreit zu werden.

Spätestens 1921 wird Max Beckmann seinen graphischen Zyklus *Die Hölle* mit Dante in Verbindung gebracht haben. Bedenkt man jedoch auch noch, dass der Künstler bereits als Student dank eines Stipendiums in der Dante-Stadt Florenz gelebt hatte, erscheint seine erste ausführliche graphische Auseinandersetzung mit dem Höllenmotiv, gerade ausgerechnet im 35. Lebensjahr, immer weniger zufällig. Dass *Der Traum* nicht von Anfang an auf Dantes Göttliche Komödie hinzielte, man beachte etwa die zunächst eher widersprüchlich und

orientierungslos erscheinenden Skizzen zu dem Gemälde, braucht nicht zu erstaunen: zu Beginn der Arbeit schrieb man noch das Jahr 1920, Max Beckmann mag erst allmählich, mit dem Herannahen des Dante-Jahres, auf die Idee gekommen sein, an bereits Erarbeitetes anzuknüpfen.

In jedem Falle zeigt sich, dass *Der Traum* Dantes *Göttliche Komödie* auf den ersten ihrer drei Teile⁵⁰ reduziert und grotesk verfremdet, eben, wie wir schon gesehen haben, als *Anti-Komödie*.

⁵⁰ Dantes *Göttliche Komödie* wird interessanterweise auch als *Triptychon* bezeichnet. Siehe hierzu: Dantes Göttliche Komödie in deutschen Stanzen frei bearbeitet von Paul Pochhammer, Leipzig und Berlin 1913 (dritte Auflage), S. LXI: *Das Triptychon der Divina Commedia. Jeder Danteläser nimmt nacheinander die Bilder der drei Reiche in sich auf.*

In diesem Zusammenhang kann desweiteren auffallen, daß dem italienischen Komponisten Puccini Anfang der 1910er Jahre die Idee zu einer Dante-Trilogie kam. Nachdem die drei Stücke 1918 ihre endgültige Form angenommen hatten, schlug ein Freund Puccinis den Titel *Il Trittico* (das Triptychon) im Sinne des gotischen Flügelaltares vor.

1918, also ein Jahr vor Vollendung von Beckmanns Gemälde *Die Nacht*, kam es in New York kurz nach Kriegsende zur Erstaufführung von Puccinis jüngst zur endgültigen Fassung gebrachten Oper.

Die deutsche Erstaufführung erfolgte 1920 in Wien, d.h. in dem Jahr vor der Vollendung des Gemäldes *Der Traum*.

Interessant ist hieran vor allem zweierlei:

Erstens wird von einem gotischen Flügelaltar als Bezugspunkt gesprochen.

Max Beckmann hatte bereits 1917 eine Kreuzabnahme in altmeisterlichem Stil gemalt und diese sodann in seiner späteren Arbeit *Der Traum* verschlüsselt zitiert. An seine große Bewunderung für Grünewalds *Isenheimer Altar*, bestehend aus mehreren Triptychen, sei in diesem Zusammenhang ausdrücklich erinnert (Beckmanns Verhältnis zu Grünewald und altmeisterlicher Kunst wird von Christian Lenz in *Max Beckmann und die Alten Meister*, München 2000 an verschiedenen Stellen ausführlich thematisiert).

Zweitens hat Max Beckmann von 1932 bis zu seinem Tode 1950 an einer Reihe von Triptychen gearbeitet.

Sein erstes Triptychon, *Die Abfahrt*, zeigt, bei genauerer Betrachtung, eine ganze Reihe interessanter Bezüge zu dem älteren Gemälde *Der Traum*, die hier allerdings nicht eingehender erörtert werden können. Es sei in aller Kürze und exemplarisch nur auf die in zentraler Position befindliche Mutter-Kind-Darstellung hingewiesen und auf deren Streben nach einer anderen Welt.

Puccinis erster Einakter jenes musikalischen Triptychons sollte das Inferno der menschlichen Misere im Sinne der Göttlichen Komödie Dantes darstellen. Dies entspricht einerseits ganz allgemein dem damaligen Zeitgeist im vom Krieg völlig umgewälzten Europa, andererseits aber noch mehr den damaligen Themen diverser Arbeiten Max Beckmanns, insbesondere der Problematik, die wir in Bezug auf das Gemälde *Der Traum* jetzt näher ergründen müssen.

Daß Max Beckmanns Ehefrau einen engen Bezug zur Musik hatte und der Maler auch in seiner Arbeit *Der Traum* diverse Musikinstrumente zur Darstellung brachte, sei bereits in diesem Zusammenhang ausdrücklich erwähnt.

Zumindest darf vermutet werden, Beckmann habe von Puccinis Uraufführungen, insbesondere in Wien, erfahren.

Sollte *Der Traum* von Beckmann auch unter Kenntnis der damals aktuellen neuen Oper Puccinis entstanden sein, würde dies möglicherweise ein äußerst interessantes Licht auf die

Eine durchlebte *alptraumhafte Entfremdung* Max Beckmanns *von der gewohnten Welt* konnte offenbar nicht ohne weitreichende *ideelle* Folgen für seine künstlerische Arbeit bzw. für die Wahl der dazugehörigen Themen *und* Konzepte bleiben.

Von alledem ahnte Fraenger, wie wir bereits sehen konnten, nur wenig, obgleich ihm Mehrschichtigkeit in Bezug auf *Die Hölle* durchaus deutlich geworden war, wenn auch nicht im Sinne jener Vieldeutigkeit, wie wir sie inzwischen von Dante her kennen.

Auf die graphischen Mappenwerke bezogen bekamen wir bei Fraenger bezüglich der Mehrschichtigkeit zu lesen: ***Wenn auch ihr Gegenstand der alltaghaften Wirklichkeit entstammt, so ist er doch in einer Form behandelt, die mit unmittelbarer Suggestion den seelischen Prozeß der traumhaften Entfremdung der gewohnten Welt vergegenwärtigt.***

Zwei ganz andere Arbeiten Max Beckmanns eignen sich ebenfalls als Bezugspunkte zu seinem Gemälde *Der Traum*, wenn es gilt die *Dualität Himmel und Hölle* im Werk des Künstlers als typisches und wiederkehrendes Motiv näher zu bestimmen.

Über die *Auferstehung*⁵¹ (Abb. 3) schreibt Karin v. Maur:

Die 1908 begonnene, 1909 vollendete Auferstehung wird von dem 24jährigen Beckmann in einer kühnen Mischung aus mondänem Gesellschaftsbild und barocker Himmelsvision dargestellt. Es ist, als würden die Teilnehmer einer Abendgesellschaft (unter ihnen links außen der Künstler [...]) plötzlich von dem Ereignis überrascht oder als würde sich das Thema ihres Gesprächs lebhaftig konkretisieren: der Himmel öffnet sich und eine unübersehbare Menge von nackten Toten beginnt mitten unter der festlich gekleideten Gesellschaft in den erleuchteten Himmel aufzuschweben. Nur die dunklen Gestalten am linken unteren Bildrand, zu denen Beckmann hinblickt, wenden sich von dem Geschehen ab und scheinen zu den Verdammten zu gehören. Die unterschiedlichen Reaktionen der Porträtierten reichen von nachdenklicher Betroffenheit über resignierte Gleichgültigkeit zu gläubigem Staunen und verzückter Anbetung. Die fixierten Stellungen der Dargestellten unten kontrastieren zu den ekstatisch gekrümmten Bewegungen der auferstehenden Leiber, die nicht nur an vergleichbare Darstellungen des Jüngsten Gerichts von Michelangelo oder Rubens, sondern vor allem an Rodins Höllentpforte denken lassen. [...]. Während diese hochformatige Darstellung der Auferstehung - trotz einer im Mienenspiel des Künstlers und seines Freundes angedeuteten Distanz zum Glaubensinhalt des Themas - noch eine eindeutige Erde-Himmel-

Entstehung der späteren Triptychen werfen können (Puccini selbst hatte in Bezug auf *Il Trittico* von *mehr oder minder Guignol* gesprochen. Im Zentrum des Gemäldes *Der Traum* befindet sich ein *Guignol*, ein Kasper).

Die hier zusammengetragenen Aussagen zu *Il Trittico* finden sich in:

Clemens HÖSLINGER, Puccini, Hamburg 1999, S.107ff. und: Andrés BATA, Opera: Komponisten, Werke, Interpreten, Köln 1999, S.478 ff.

⁵¹ 1909, Öl/Leinwand, 400 x 250 cm, *G 104*.

*Ausrichtung aufweist, ist dieser transzendente Bezug sieben Jahre später in Beckmanns zweiter, querformatiger Auferstehung [...] ins Wanken geraten.*⁵² Betrachtet man dieses Gemälde zunächst unbefangen im Original, zeichnet sich noch keinerlei äußere Verwandtschaft mit dem uns bislang so sehr in seinen Bann ziehenden Werk *Der Traum* ab. Dies mag nicht zuletzt ein Blick auf Beckmanns damalige Malweise untermauern: *Mit seiner tonigen, skizzistisch angelegten Helldunkelmalerei steht der junge Beckmann dem Stil der Berliner Sezession, vor allem Corinths, nahe.*⁵³

Wendet man sich hingegen der Thematik, dem Bildaufbau und der Selbstdarstellung des Künstlers zu, ist beim genaueren Hinschauen und gedanklichen Durchdringen eine Reihe frappierender Ähnlichkeiten und inhaltlicher Übereinstimmungen mit dem uns so wichtigen Werk von 1921 nicht länger zu übersehen:

Die [...] Auferstehung wird von [...] Beckmann in einer kühnen Mischung aus mondänem Gesellschaftsbild und barocker Himmelsvision dargestellt.

1994 wird mehr oder weniger das Gleiche von Karin v. Maur etwas verhaltener zum Ausdruck gebracht: *Beckmanns Auferstehung ist eine kühne Mischung aus modernem Gesellschaftsbild und überwirklicher Himmelserscheinung.*⁵⁴

Alltäglich-Weltliches und Religiös-Visionäres durchdringen sich. Zwar spielt sich alles noch fern der Bitternis eigener Kriegserfahrungen ab, das Elend invalider Opfer ist kein Thema, ein Himmel ist vorhanden, ja zugänglich und erscheint dem unbefangenen Betrachter durchaus positiv⁵⁵, doch eine in derartigem Kontext eher unkonventionelle Berührung zweier grundverschiedener Ebenen oder Bereiche tritt bereits deutlich in Erscheinung. So auch in folgender Beobachtung: *Es ist, als würden die Teilnehmer einer Abendgesellschaft [...] plötzlich von dem Ereignis überrascht oder als würde sich das Thema ihres Gesprächs lebhaftig konkretisieren: der Himmel öffnet sich [...].* Was hier beschrieben wird, zeigt durchaus einem *Traum* verwandte Züge, insbesondere dann, wenn man das soeben weiter oben erwähnte *Überwirkliche* als *surreale Ebene* gedanklich miteinbezieht. *Bedeutungsebenen* im Sinne Dantes spielen dabei allerdings wohl kaum eine Rolle. Dennoch ist Dante in gewisser Weise bereits in das Kunstwerk integriert, denn *Rodins Höllenpforte* scheint, wie wir erfahren durften, den Künstler auch 1909 im Rahmen eines Gemäldes mit dem italienischen Dichter in Berührung gebracht zu haben. Und bereits in diesem Szenario zeigt Max Beckmann skeptische Distanz, wenn es um elementare Glaubensvorstellungen geht: *im Mienenspiel des Künstlers und seines Freundes* wird eine *Distanz zum Glaubensinhalt des Themas* angedeutet. Desweiteren dürfte ein Interesse nicht vom Glück verfolgten Menschen gegenüber bei dem jungen Beckmann schon deutlich vorhanden sein: *Nur die dunklen Gestalten am linken unteren Bildrand, zu denen Beckmann hinblickt, wenden sich von dem Geschehen ab und scheinen zu den Verdammten zu gehören.*

⁵² Aus: Staatsgalerie Stuttgart: 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts, bearbeitet von Karin v. Maur und Gudrun Inboden, Stuttgart 1982, S.84f.

⁵³ siehe oben, S.85.

⁵⁴ Aus: Max Beckmann / Meisterwerke 1907-1950, S.60

⁵⁵ Wenn auch ein über allem thronender Gottvater bereits ausbleibt.

Dass es Max Beckmann damals, d.h. noch vor dem Ersten Weltkrieg, allerdings nicht ganz leicht fiel, das von Verzweiflung geprägte Leiden unterschiedlichster Menschen malerisch-expressiv umzusetzen, mag im Folgenden deutlich werden: ***Ich arbeite sehr zurückgezogen, teils freiwillig teils unfreiwillig und arbeite. Meine >Sintflut< ist fertig und murkse ich jetzt mit möglichst viel Energie an der großen Auferstehung. Blödsinnige Arbeit, da vieles fast nie in Wirklichkeit Gesehenes aus dem Kopf fabriziert werden muß. Und dann Massenhafte Portraits in unwirklicher Beleuchtung. Außerdem erschwert das auf einer hohen Leiter abeiten sehr, weil ich imer in einem fort rauf und runter muß. Weiß noch nicht sicher ob ich die Aufgabe bewältigen werde.***⁵⁶

Am Rande sei nur bemerkt, dass bezeichnenderweise das mühsame Arbeiten mit Hilfe einer Leiter in Zusammenhang mit dem Motiv der Auferstehung Max Beckmanns ohnehin eher skeptisch anmutende Einschätzung des von Glauben getragenen Strebens nach oben nicht gerade begünstigt zu haben scheint. Dies reicht freilich noch nicht als Erklärung dafür aus, dass in dem Gemälde ***Der Traum*** eine Himmelsleiter völlig ad absurdum geführt und bereits in der ***Auferstehung*** von 1916 jegliche sinnvoll erscheinende Darstellung einer Himmelsleiter unmöglich wurde.

Festzuhalten bleibt: Das Thema bzw. Motiv der Leiter begegnet uns in verschiedenen Zusammenhängen, doch offenbar stets ohne sonderlich positive Bewertung. Im Gemälde ***Der Traum*** bemerkten wir bereits, dass die dort äußerst instabil dargestellte und grotesk fungierende Leiter von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist, impliziert sie doch die Dualität *unten* versus *oben* und davon abhängig existentielle Fragen menschlichen Seins und Fortlebens.

Außerdem gibt Max Beckmann bezogen auf die Arbeit an seiner ersten großformatigen ***Auferstehung*** deutlich zu erkennen, dass er ***sehr zurückgezogen*** tätig war und dies ***teils freiwillig***.

Vereinsamung, Zurückgezogenheit, ja in gewisser Weise sogar Egozentrik zeichneten sich für uns bisher teils nur ansatzweise, teils aber auch schon in gesteigerter Form durchaus wahrnehmbar als Charakteristika des Gemäldes ***Der Traum*** ab.

Derartige Phänomene gesellschaftlichen bzw. in Auseinandersetzung damit problematisch individualisiert erscheinenden Lebens werden später, an geeigneter Stelle, in gebührendem Umfang Beachtung finden können.

Doch wenden wir uns noch etwas eingehender der 1994 von Karin v. Maur überarbeiteten Bildbeschreibung und Interpretation der ***Auferstehung*** von 1909 zu. Dort wird in Bezug auf die Dualität *unten* versus *oben* konstatiert:

Zur hochformatigen Version der ***Auferstehung*** findet ***die dynamische Vertikalbewegung der Körper, die sich nach oben hin in Licht auflösen*** Beachtung und damit in Zusammenhang auch ***die progressive Entmaterialisierung der Leiber.***⁵⁷

Diese Beobachtung gilt es hier ganz bewusst festzuhalten, denn auf dem Weg hin zu einer vollständigeren Deutung des Gemäldes ***Der Traum*** wird die an den

⁵⁶ siehe Anm. 54, S.60

⁵⁷ siehe Anm. 54, S.60

menschlichen *Körper* gebundene Trennung der Geschlechter und die damit verbundene auch materielle Unvollkommenheit des nicht vergöttlichten, *nicht erleuchteten* Menschen, dem alle erlösende Erkenntnis fern bleiben muss, noch eine wichtige Rolle spielen.

Zu einer derartigen Problematik findet sich desweiteren folgende interessante Passage in der oben benannten Bildbeschreibung von 1994⁵⁸:

Auch die beiden Halbakte unten, die - von der himmlischen Erscheinung abgekehrt - wie Schlafwandler aus der Erde emportauchen, und besonders die beiden dunklen Gestalten links wirken wie Verstoßene, [...].

Erinnern wir uns an die im ersten Kapitel allem vorangesetzte und bereits an anderer Stelle hinzugezogene Beschreibung von Beckmanns *Der Traum*: ***Somnambule sind es, die sich hier eingefunden haben; ihre Augen sind blind, geschlossen oder verdeckt - nur das Mädchen blickt mit offenen Augen in die Runde.***

Erneut werden wir auf uns bereits vertraute Gegensätze aufmerksam gemacht, die dadurch eine immer differenziertere und durchdachtere Wahrnehmung erfahren können: eine einzige Gestalt ist nicht blind, nämlich jene, die auf die Zahlen **35/35** hinweist. Dieser Gestalt kommt eine wichtige Rolle zu, *sie* ermöglicht uns durch ihren Hinweis Erkenntnisse, *sie* erscheint auffallend *hell*, *sie* sitzt aufrecht thronend im Zentrum des Ganzen, *sie* ist nicht invalid. Die anderen hingegen wirken, Somnambulen gleich, verloren. Licht kann sie allesamt nicht erreichen, die Frauengestalt im Coitus mit einem Musikinstrument liegt bereits am Boden, der seinerseits im Begriff zu sein scheint, nach unten wegzukippen.

Auch folgende, möglicherweise von *dualistischem Denken* beeinflusste Bildkonzeption kann analysierend von der *Auferstehung* bis zu einem gewissen Grad auf das Gemälde *Der Traum* übertragen werden: ***Beckmann hat [...], obwohl er auf die traditionelle Darstellung Christi als Weltenrichter verzichtet hat, doch andeutungsweise die Möglichkeit eines Jüngsten Gerichts und die Scheidung in Erlöste und Verdammte ins Auge gefaßt.***⁵⁹

Karin v. Maur geht aufgrund dieser Beobachtung in einem nächsten Schritt interessanterweise soweit, dass sie Max Beckmann zumindest für 1909 einen letztlich noch traditionell christlichen Standpunkt vorsichtig unterstellt, obwohl der Künstler bereits in dieser, seiner ersten Version der *Auferstehung* aus tradierten Bahnen auszubrechen trachtet: ***So kann meines Erachtens der herrschenden Auffassung, daß sich die Auferstehung nicht im Rahmen christlicher Heilsvorstellung erschließt, so eindeutig nicht zugestimmt werden, da Beckmann den biblischen Sinnbezug durchaus mitdenkt, ihm aber eine allgemeinere, gleichsam säkularisierte Dimension und größere Lebensnähe abzugewinnen sucht.***⁶⁰

Eine vorrangig *dualistische Weltsicht* oder aber Gegensätze von *Gut und Böse* mit einem Jüngsten Gericht als weltbestimmender, letzter Instanz - diese beiden, konkurrierenden Möglichkeiten zeichnen sich als denkbare Hintergründe der uns

⁵⁸ siehe hierzu Anm.54, dort S.62

⁵⁹ s.o.

⁶⁰ s.o.

interessierenden Arbeiten Max Beckmanns hier nun immer klarer erkennbar ab. Das Jüngste Gericht steht dabei tradierten christlich-kirchlichen Glaubensvorstellungen nahe oder bedarf dieser sogar als Grundlage unmittelbaren Verstehens. Ein positiv zu bewertender Schöpfergott müsste somit als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt werden. Auf die besonderen Eigenheiten des Gemäldes *Der Traum* bezogen war jedoch bereits zu erkennen, dass Max Beckmann 1921 derartige konventionelle Traditionen geradezu zynisch-aggressiv in Frage stellte.

Doch wenden wir uns noch etwas eingehender dem Phänomen *Dualismus* zu. Dualistisches Klassifizieren der Welt als Teil des Kosmos setzt voraus, dass wahrnehmbare und inakzeptable Gegensätze aufeinander stoßen.

Gnostische Ansätze dualistischen Denkens beinhalteten dabei in der uns interessierenden Zeit eine Emanzipation von jenem Gottesbild, das christlich-kirchlichen Vorstellungen entsprach.

Der Schöpfer dieser Welt wurde seitens der Gnostiker negativ gesehen: *Die gnostische Kosmogonie hat immer etwas mit einer Störung (einem Irrtum, einem Fehltritt, einer Leidenschaft, einer Provokation) (in) [sic] der Lichtwelt und mit der Vermischung von Licht und Finsternis zu tun. Es ist die Einwirkung eines negativen Faktors oder bösen Prinzips.*⁶¹ Das bedeutete keineswegs, dass Gnostiker Atheismus vertraten. Im Gegenteil: ein positiver Ur-Gott mochte durchaus existieren, nur blieb der Mensch in einer durch und durch negativ zu bewertenden physischen Welt ohne erleuchtende Erkenntnis gegenüber dem Demiurgen⁶² verloren:

So steht der Mensch im Mittelpunkt des ständigen Ringens der Mächte des Lichts und der Finsternis um das in der Materie eingeschlossene Licht (Pneuma). Die einen wollen es befreien und zurückführen, die anderen versuchen es mit allen Mitteln festzuhalten.

*Der Mensch hat nach dieser zentralen gnostischen Vorstellung zwar Anteil am Licht und ist seinem eigentlichen Wesen nach geistig, aber er weiß es nicht. Die Finsternismächte haben über ihn den 'Schlaf des Vergessens' gebracht. Solange er daraus nicht geweckt und über sein wahres Wesen nicht aufgeklärt wird, ist seine Lage in der Welt des Demiurgen, der widergöttlichen Kräfte und des Bösen, hoffnungslos.*⁶³

Als besonders interessant erweist sich nun der folgende, einer gnostischen Weltansicht durchaus verwandt erscheinende, von Karin v. Maur zitierte Deutungsansatz der

⁶¹ Aus: Karl-Wolfgang TRÖGER, Die Gnosis. Heilslehre und Ketzerglaube, Freiburg i. Br. 2001, S.36

⁶² D.h. gegenüber einem Demiurgen, dem quasi die Rolle eines Regisseurs innerhalb dieser Tragödie zukommt.

⁶³ siehe: Karl-Wolfgang TRÖGER, S.40.

Es sei nur hinzugefügt, dass der Begriff Gnosis hier überall vereinfacht in Erscheinung tritt. Tatsächlich muss im historischen Kontext der Begriff Gnosis weitaus mehr differenziert zur Darstellung gebracht werden. Um dieses Problem nicht ausser Acht lassen, wird weiter unten, wenn *Gnosis* in Zusammenhang mit dem Gemälde *Der Traum* noch eingehender Beachtung finden soll, auf ein Max Beckmann vermutlich bekannt gewesenes damaliges Standardwerk Bezug genommen werden.

Auferstehung von 1909, in dem es nicht zuletzt darum geht, auf den damaligen *Zeitgeist* bezogen, Beckmanns monumentales Gemälde näher zu beleuchten: ***Ernst-Gerhard Güse hat in diesem Zusammenhang auf Nietzsche und die vitalistische Philosophie verwiesen, nach der das Licht als Metapher für das >höhere göttliche Prinzip< und als >Produkt des menschlichen Willens und Geistes< zu verstehen sei. >Im oberen Bildteil ... erscheint die vitalistische Vision des >erlösten< zukünftigen Menschen, der über sich hinausgelangt und sich im Sinne Nietzsches zum Übermenschen entwickelt.<***⁶⁴

Es geht Güse hier zwar um die *Auferstehung* von 1909, doch erneut fühlt man sich an das Gemälde *Der Traum* erinnert, genauer an den zuvor schon beschriebenen Gegensatz zwischen dem Mädchen mit den geöffneten Augen und den Blinden. Man denke bei letzteren vor allem an jene alles andere als *übermenschliche* Gestalt am Boden, jene *betrunkene Magd unten*, die *offensichtlich einen Sexualtraum*⁶⁵ hat und die in ihrer verblendet-befangenen Triebhaftigkeit von allen am tiefsten gefallen zu sein scheint.

Handelt es sich 1921 also bei jenem Mädchen, das uns geradezu thronend mit einer auffallenden Geste seiner linken Hand auf Dante und Nietzsche erstmals aufmerksam machte, um *die vitalistische Vision des >erlösten< zukünftigen Menschen, der über sich hinausgelangt und sich im Sinne Nietzsches zum Übermenschen entwickelt*, ja handelt es sich hier um das *>höhere göttliche Prinzip< ?*

Wenn dem so wäre, hätten wir eine weitere, nämlich die vierte, also die *anagogische* Bildebene erschlossen. Nietzsche und Dante stünden dann erneut in einem beide eigentümlich verbindenden Zusammenhang.

Fassen wir die zuletzt aufgeführten und weitreichenden Überlegungen nochmals zusammen:

Bereits für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg wies Güse Nietzsche in Bezug auf Max Beckmanns Weltbild deutlich erkennbaren Einfluss zu.

Dieses Weltbild, diese Art die Realität zu deuten, erscheint dabei in der 1909 entstandenen *Auferstehung*, d.h. lange vor der Entstehung von Beckmanns *Der Traum*, deutlich *dualistisch* und zudem möglicherweise auch *antichristlich* geprägt, sofern man das Ausbleiben Christi als Weltenrichter im Bild entsprechend bewertet und dabei spätere, deutlichere Akzentuierungen einer derartigen Gesinnung bereits 1909 im Ansatz vorhanden voraussetzt.

Dass *Der Traum* allem Anschein nach bei näherer Untersuchung *antichristliche* Züge zeigt, sahen wir: traditionell Christliches wird dort als *göttliche Komödie* eklatant ins Lächerliche gezogen und ad absurdum geführt (damit soll allerdings keineswegs gesagt sein, Max Beckmann habe sich im Dante-Jahr 1921 bedingungslos und damit alles andere als eigenständig denkend Nietzsches in dessen Werk *Der Antichrist* dargelegter Philosophie angeschlossen, nur um auf diesem Wege Dantes noch stark mittelalterlich geprägtes, gerade 1921 viel Beachtung findendes Weltbild auf bequeme Weise bloßstellen zu können).

⁶⁴ siehe Anm.54, S.62

⁶⁵ vgl. weiter oben, im ersten Kapitel, Stephan Lackners Beschreibung des Gemäldes *Der Traum*.

Eine Frage drängt sich nach all diesen Beobachtungen und Gedanken mehr und mehr auf, nämlich ob von dem Künstler bereits zu dieser Zeit⁶⁶ *gnostische* Denkansätze, eventuell sogar in enger Verbindung mit anderen Vorstellungen, bildlich verarbeitet wurden.

Letzten Endes von einem hermetischen Weltbild bestimmte Bezüge Beckmanns zu Nietzsche *und* Dante, ganz gleich welcher Art, wurden 1994 allerdings von niemandem in Erwägung gezogen. Daher fuhr Karin v. Maur in ihrem Text folgendermaßen fort:

In dieser Auffassung wurde der Maler allem Anschein nach von Leo Tolstoi beeinflusst, der in seinem 1899 in deutscher Übersetzung erschienenen Roman Auferstehung, von dem Beckmann eine Volksausgabe besaß, die Geschichte einer tätigen Sühne erzählt. In seiner Verbindung von christlichem und sozialistischem Gedankengut schildert Tolstoi den exemplarischen Weg eines Einzelnen, das Reich Gottes und seine Gerechtigkeit im Leben zu erreichen. Beckmann hat also den christlichen Topos mit einem modernen Sinngehalt erfüllt, indem er die Auferstehung als ein Prinzip der geistig-ethischen Höherentwicklung verkörpert. Bei seiner zweiten Gestaltung des Themas, der Auferstehung von 1916 [...], ist dieser Glaube an die Eigenkraft des Menschen erschüttert.⁶⁷

Wenn es Max Beckmann 1909 in der *Auferstehung*, wie hier angenommen, doch noch darum gegangen sein sollte, in christlicher Gesinnung ***den exemplarischen Weg eines Einzelnen, das Reich Gottes und seine Gerechtigkeit im Leben zu erreichen***, dann muss sich spätestens seit 1915, wie allgemein angenommen infolge einschneidender Kriegserlebnisse, ein tiefgreifender Wandel vollzogen haben. Sollte es jedoch anders sein, wenn also zuvor schon der tradierte Glaube als Illusion in Frage gestellt worden war, dann beinhaltete ***die Auferstehung*** lediglich ***ein Prinzip der geistig-ethischen Höherentwicklung***. Tolstois ethische Gesinnung ließe sich dabei nicht ohne Widersprüche mit Nietzsches Zielsetzungen, die die tradierte Moral in Frage stellen, in Verbindung bringen, da der Philosoph im Gegensatz zu dem Schriftsteller hier mit tradierten Werten, insbesondere christlicher Moral, rigoros zu brechen trachtete. Derartige Probleme in Zusammenhang mit Nietzsches Weltbild werden jedoch erst an anderer Stelle Beachtung finden können, nämlich bei der abschließenden Entschlüsselung des Gemäldes *Der Traum* und dies sodann aufgrund bis dahin noch klarer fassbarer Bezüge zu des Philosophen Frühwerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Gleichwohl mag es sich als hilfreich erweisen, bereits an dieser Stelle auf Nietzsche und dessen Verhältnis zu Fragen der Moral aufmerksam zu machen.

⁶⁶ ***Das Thema 'Gnosis' wird uns noch vielfach beschäftigen [...]. - Man kann Beckmanns Weltanschauung insgesamt als gnostisch bezeichnen. Direkte Bezugnahmen auf die spätantike Gnosis lassen sich ab 1936 fortlaufend nachweisen. Vieles deutet indessen daraufhin, der Maler sei schon früher mit gnostischen Lehren in Berührung gekommen; vermutlich bereits um 1918. Das Interesse hierfür dürfte durch Schopenhauer geweckt worden sein, mit dem sich der Maler seit 1906 nachweislich beschäftigte.*** - Aus: Friedhelm Wilhelm FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.19, Anm.21

⁶⁷ siehe Anm.54, S.62

Betrachten wir nun, nicht zuletzt um uns interessierende Entwicklungen längerfristig besser überblicken und differenzierter beurteilen zu können, noch etwas eingehender die zweite, während des Ersten Weltkrieges entstandene und bezeichnenderweise *horizontal* angelegte Version der *Auferstehung*⁶⁸ (Abb. 4). Karin v. Maur schreibt hierzu:

Unmittelbar nach seiner Entlassung aus dem Kriegsdienst begann Beckmann 1916 in Frankfurt eine großformatige Komposition, die dem 'schaurigen Schmerzensgeschrei der armen getäuschten Menschheit' Ausdruck verleihen sollte. Was ihm vorschwebte, war freilich nicht nur ein dokumentarisches Abbild seiner Fronterlebnisse und Zerrbild des Entsetzens, dem er 'täglich in die Fratze gesehen' hatte, sondern eine umfassende Menschheitsvision, die mit unerbittlicher Anklage ebenso wie mit der biblischen Offenbarung verbunden wäre.

*So greift Beckmann noch einmal das Thema auf, das er acht Jahre zuvor in dem hochformatigen Gemälde *Auferstehung* gestaltet hatte [...]. Mit radikaler Vehemenz entledigt er sich aller Fesseln der Konvention und versetzt den Schauplatz seiner neuen Auferstehung auf das zerklüftete Forum einer zerbombten und verschütteten Stadt. Nicht mehr Erlöste sind es, die andächtig in einen lichtdurchfluteten Himmel aufschweben, sondern geschundene und verstümmelte Kreaturen, die aus den Kellern hervorkriechen und auf den Schutthalden einen apokalyptischen Totentanz aufführen. Der Schrecken des Wiedererwachens ist ihnen in die Glieder gefahren, eines unseligen Erwachens, in dem zugleich die Schrecken der Todesnot aufleben. Die Auferstehung wird zum Aufstand der gepeinigten Menschheit, die ihrer nackten Existenz und schicksalhaften Ausgeliefertheit gewahr wird.*⁶⁹

Und weiter unten ist über einen *großen gekrümmten Rückenakt im Mittelfeld* zu lesen: *Die knochige Gestalt dieses nackten Mannes, der sich die Augen reibt*⁷⁰, *scheint das ganze Leiden und Hoffen der Menschen auf sich zu ziehen und christologische Züge anzunehmen.*

Nach Dube sind die diagonal angeordneten Figuren im Mittelfeld - der Leichnam unten, der Schwebende mit Totenbinden, der Stehende und der Schreitende - sukzessive Stadien dieser Zentralgestalt, die den Vorgang des Auferstehens verkörpern. [...].

*Untergang und Aufgang sind synoptisch zusammengesehen, und die verfinsterte Sonne der Kreuzigung und Apokalypse wird begleitet von einer großen Planetenscheibe, die hinter den zerstörten Häusern aufgeht und die (nach F. W. Fischer) das weiterrollende Lebensrad symbolisiert, [...].*⁷¹

⁶⁸ Öl und Kohle / Leinwand, unvollendet, 345 x 497 cm, G 190 .

⁶⁹ siehe Anm. 52, S.85ff.

⁷⁰ 1994 (Max Beckmann / Meisterwerke, S.79) wird von der Autorin interessanterweise die auf die Augen bezogene Geste jenes Mannes noch genauer wahrgenommen: anstelle von *der sich die Augen reibt* ist nun zu lesen *der sich die Augen zuhält oder weint*. Man beachte, dass diese Gestalt eine zentrale Position im Bildganzen einnimmt und an ihr zudem auch *christologische Züge* wahrgenommen werden können.

⁷¹ 1994 (Max Beckmann / Meisterwerke, S.79f.) fügt die Autorin an dieser Stelle einige für uns sehr interessante Überlegungen hinzu: *Schubert verweist in diesem Kontext auf das Rad der Fortuna, in dessen Drehung der zurückgebeugte Halbakt im grauen Hemd*

Wie schon bei der frühen Auferstehung bringt der Maler auch jetzt das apokalyptische Geschehen direkt mit seiner Biographie in Zusammenhang. [...]. Der Gesichtsausdruck des Künstlers, der dem Selbstbildnis der frühen Auferstehung gleicht, drückt Zweifel aus und sein Blick fällt auf den Toten. [...]. Das Gemälde blieb unvollendet, obwohl Beckmann wahrscheinlich noch 1918 daran weitergearbeitet und im gleichen Jahr eine Radierung der Komposition graviert hat. Doch gerade das Nonfinito der Ausführung verleiht dem Werk einen erhöhten Grad von bekenntnishafter Unmittelbarkeit und vibrierender Erregung, [...].

Jedenfalls ist die Auferstehung von 1916/18 das Schlüsselwerk für eine neue, entschlackte Weltsicht, auf der seine künftigen Bilder bis hin zu den späten Triptychen basieren. Als sich Beckmann bei der Arbeit an der Auferstehung dazu anhielt, 'zur Sache' zu kommen und diesen Aufruf mit Bleistift zwischen die Figuren seines Bildes notierte, stand ihm jene 'transzendente Sachlichkeit' vor Augen, die er später auf die einfache Devise brachte: 'Ich suche aus der gegebenen Gegenwart die Brücke zum Unsichtbaren.' Daß Beckmann aber mit seiner Auferstehung letztlich zu einer religiösen Katharsis beitragen wollte, bekundet seine 1917 gegenüber Reinhard Piper geäußerte Absicht, 'noch vier so große Bilder' zu malen und 'dazu moderne Andachtshallen (zu) bauen'.

Dass die 1916 begonnene *Auferstehung* ohne Max Beckmanns Erlebnisse im Krieg nicht in der uns vertrauten Form entstanden wäre, bedarf keines Kommentares mehr. Es erscheint sogar denkbar, dass sich der Künstler mit der bereits bildnerisch hinreichend und zudem mühevoll gewürdigten Thematik *Auferstehung* ohne gewichtigen äußeren Anlass nicht mehr auseinandergesetzt hätte. So aber erfuhr die *Auferstehung* von 1909 nicht nur eine Wiederbelebung und Aktualisierung, sondern eine Steigerung und Umwandlung. Aus heutiger Sicht ist

einzugreifen scheint, aber auch auf den Saturnring >als Zeichen für den ewigen Wandel und Wechsel irdischer Existenz einerseits und für das durch Saturn Vorbestimmte des Schicksals andererseits - das Rad als Chiffre für Werden/Vergehen und für den Kreislauf auch der Wiedergeburten (im Sinne Schopenhauers und der indischen Philosophie) und der höchste, langsamste Planet der Melancholie, Saturn als Chiffre für das Dämonische der Erdtiefe, des Drohenden, Zerstörerischen, ja als Dämon des Todes, als der er schon immer galt.<

Insofern ist das Bild weniger eine Auferstehung im Sinne von Erlösung, als vielmehr eine >Erscheinung der Toten<, die sich zu einem makabren Tanz auf Trümmern einfinden. Die offene Frage nach einem Gott spiegelt sich in der Isoliertheit und Desorientierung der Figuren, durch die Christus in Gestalt des nackten Mannes, der sein Gesicht verbirgt, offenbar unbemerkt hindurchgeht.

Eine Isoliertheit und Orientierungslosigkeit blinder Figuren ließ sich weiter oben auch in dem Gemälde *Der Traum* konstatieren. Derartiges stellt 1921 also keine völlige Neuerung innerhalb des Weltbildes von Max Beckmann dar.

Beachtet werden sollte aber auch Dubes Thematisierung des Planeten *Saturn als Chiffre für das Dämonische der Erdtiefe*. Wiederum erscheint das Unten negativ.

Zum anderen sei noch daran erinnert, dass Max Beckmann sich wiederholt mit dem Planeten *Saturn* und dessen Bedeutung auseinandergesetzt hat (vgl. etwa F.W. Fischer, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.59f.). Außerdem begegneten wir jenem Planeten weiter oben, im ersten Kapitel, auch schon bei Dante (siehe dort unter *8.b.*).

man als Betrachter fast geneigt zu sagen, die erste Fassung der *Auferstehung* fände ohne die zweite vergleichsweise wenig Beachtung.

Doch was macht das vorrangig Besondere an der Arbeit von 1916 aus?

Sicherlich kann als eklatanteste Verfremdung der Darstellung einer Auferstehung das gewählte *horizontale* Format und dazu passend der Verlust des hoch droben alles beherrschenden himmlischen Lichtes gesehen werden: *Untergang und Aufgang sind synoptisch zusammengesehen, und die verfinsterte Sonne der Kreuzigung und Apokalypse wird begleitet von einer großen Planetenscheibe, die hinter den zerstörten Häusern aufgeht.*⁷²

Erinnern wir uns an die bereits erfolgten Überlegungen zur Verfremdung der *Komödie* und des *Himmels* in Bezug auf Beckmanns *Der Traum*. Da war von *Anti-Komödie* und *Anti-Himmel* die Rede. Auf die *Auferstehung* bezogen kann man nun versucht sein, sich Analoges zu erlauben und daher, so paradox dies zunächst klingen mag, von einer *Anti-Auferstehung* sprechen. Damit soll nicht Absturz gemeint sein, sondern lediglich der Verlust dessen, was eigentlich erhofft ist: die aufwärtsführende, positiv gesehene Erlösung in erleuchteten, höheren Gefilden, dort wo göttliches Licht hilfreich erstrahlt.

Mit dem hier Gesagten sind wir unwillkürlich schon wieder bei dem Gemälde *Der Traum* angelangt: der somnambule, blinde Mann auf der Leiter, einer *Anti-Himmelsleiter*, wenn man so will, mühte sich vergebens himmelwärts zu gelangen. Licht war ihm genauso wenig wie allen anderen Blinden im Bild vergönnt.

Mit anderen Worten: *Der Traum* knüpft in wichtigen Fragen an die *Auferstehung* von 1916 an oder lässt sich zumindest in Bezug zu dieser betrachtet differenzierter interpretieren. Aufgrund bloßer äußerer Wahrnehmung, d.h. rein bildnerisch-ästhetisch ist dies jedoch nicht unmittelbar nachvollziehbar und auch in inhaltlicher Hinsicht gelangen nicht alle Betrachter sofort zu einer derartigen, durchaus allegorischen Deutung.

In diesem Zusammenhang sei auch festgehalten, dass Karin v. Maurs weiter oben zitierte Aussage – *die Auferstehung von 1916/18 ist das Schlüsselwerk für eine neue, entschlackte Weltsicht, auf der Beckmanns künftige[...] Bilder bis hin zu den späten Triptychen basieren* – hier eine unerwartete, unvorhergesehene, doch für uns nun rasch fassbare Bestätigung fand.

Bedenken wir alle bisherigen Beobachtungen zu dem Gemälde *Der Traum*, können wir sogar einen Schritt weiter gehen: nicht nur dass, wie in der *Auferstehung* von 1916, der Zugang zum Himmel ausbleibt, nein, auch der *Anti-Himmel*, die Hölle, droht, wie wir bereits früher erkannten, mit einem Sturz in die Tiefe. So ist der Gegensatz *oben* versus *unten* wieder Bildbestandteil geworden, das entsprechende Hochformat kehrt damit zurück. Dass die Hölle an sich dabei bildlich nicht zu erkennen ist, bedarf keiner großen Erklärung: die irdische Welt selber zeugt schon

⁷² Eine interessante Frage dürfte allerdings schwer zu beantworten sein: Kommt 1916 durch das nun gewählte Format etwas klar zum Ausdruck, was 1908 bereits als Skepsis gegenüber der Religion veranlagt, doch noch nicht bildnerisch konsequent umgesetzt war, oder entsteht auch davon unabhängig völlig Neues hinsichtlich Max Beckmanns Ringen mit Problemen des Glaubens?

von Höllischem⁷³, mehr noch, der nach unten wegklappende Fussboden beinhaltet nichts Gutes, lässt Furchtbares erahnen, und eine klassischen Vorgaben folgende Wiedergabe jener anderen, ewig schlechten Welt nähme aller hermetischen Verschleierung ihre Wirkung.

Karin v. Maur beendet die weiter oben zitierte Beschreibung der *Auferstehung* von 1916 folgendermaßen:

Daß Beckmann aber mit seiner Auferstehung letztlich zu einer religiösen Katharsis beitragen wollte, bekundet seine 1917 gegenüber Reinhard Piper geäußerte Absicht, 'noch vier so große Bilder' zu malen und 'dazu moderne Andachtshallen (zu) bauen'.

Die Aussage, es ginge Max Beckmann *mit seiner Auferstehung* um eine religiöse *Katharsis*, lässt sich durchaus treffend auf die zentrale Gestalt in dem Gemälde *Der Traum* übertragen: offenen Auges weist sie auf 35/35 hin, tut kund, dass all die christlich-kirchliche Tradition nur eine *Göttliche Komödie* verkörpert. Es wird damit gewissermaßen ein zunächst *anti-religiös* erscheinender Reinigungs- oder Befreiungsakt von lästig empfundenen und als einer Anklage bedürftig bewerteten Traditionen vollzogen.

Dass nicht zwangsläufig jede Form von Religiosität deshalb des Künstlers Ablehnung erfahren muss, wird deutlich, wenn man dessen Wunsch, *moderne Andachtshallen (zu) bauen*, ernst nimmt.

Doch kehren wir nochmals zu der *Auferstehung* von 1916 zurück. Auch zu ihr erschien im Katalog der Stuttgarter Beckmann-Ausstellung 1994 ein überarbeiteter und ausführlicherer Text von Karin v. Maur. Einige interessante Auszüge daraus sollen hier (siehe auch Fußnote) abschließend noch folgen, um wesentliche und aussagestarke Details näher zu beleuchten.

Was das Bild [...] mit der mittelalterlichen Tradition und mit der frühen Auferstehung verbindet, ist die biographische Identifizierung des Künstlers mit dem Geschehen. So erscheint rechts unten in einer Art Kirchengestühl, das aber auch eine Art Theaterloge sein könnte, das Gruppenporträt des Ehepaars Max und Minna Beckmann mit Sohn Peter, eingerahmt von den Frankfurter Freunden Ugi und Fridel Battenberg. Wie Stifterfiguren auf Altären falten sie die Hände, und Battenberg weist mit der Hand verstohlen nach oben zu der Figur im Zentrum. Der Gesichtsausdruck des Künstlers, der dem Selbstbildnis der frühen Auferstehung gleicht, drückt Zweifel aus, und sein Blick fällt auf den verwesenden Toten, vor dem eine schwarze Katze zum Mond emporklagt.⁷⁴

Mittelalterlich-Kirchliches wird hier offenbar wiederum in Bezug zu Modernem gebracht: eine *Art Kirchengestühl* kann genauso gut *auch eine Art Theaterloge sein*.

⁷³ [...] *geschundene und verstümmelte Kreaturen*, wie sie in der zuletzt zitierten Beschreibung der *Auferstehung* anzutreffen waren, finden wir auch in Beckmanns Gemälde *Der Traum*. Man könnte nun entgegenhalten, bereits die *Auferstehung* signalisiere eine Allgegenwart der Hölle. Ein *Absturz*, als Steigerung dieser Realität, bleibt jedoch 1916 noch aus.

⁷⁴ Aus: Max Beckmann / Meisterwerke, S.80.

Erinnern wir uns an Beckmanns Gemälde *Der Traum*. Dort werden mit Hilfe Dantes zum einen Bedeutungsebenen aus ganz verschiedenen Zeiten miteinander verknüpft, zum anderen erfährt der menschengewordene Sohn Gottes eine letztlich anklagende Degradierung als applaudierender Kasper und zugleich zentrale Figur der *Göttlichen Komödie*.

Das *Welttheater*⁷⁵, so könnte der Eindruck entstehen, beherbergt als Schausteller einen Gott, dem der Mensch noch überlegen sein sollte. Einer dieser Menschen wäre dann vielleicht derjenige, dem diese ganze Inszenierung als Gemälde zu verdanken ist: der Künstler selber. Wäre dies im Sinne Nietzsches, der das Ideal eines *Übermenschen* propagierte? Geht es *hier* um das *>höhere göttliche Prinzip<* im Sinne Nietzsches?

Weiter oben war die Rede davon, dass nicht zwangsläufig jede Form von Religiosität des Künstlers Ablehnung erfahren müsse, dass er sogar 1917 den Wunsch äußerte, *moderne Andachtshallen (zu) bauen*.

Nicht sehr viel später⁷⁶ setzte sich Max Beckmann mit einer der Weltreligionen, dem Buddhismus, intensiv auseinander. So besaß er auch folgendes Buch: *Die Reden Gotamo Buddhos. Aus der längeren Sammlung Dîghanikâyo des Pâli-Kanons, übersetzt von Karl Eugen Neumann, zweiter Band, München 1912.*

Näheres hierzu findet sich in: *Die Bibliothek Max Beckmanns, Unterstreichungen*,

⁷⁵ Anlässlich der Erstpräsentation der *Auferstehung* von 1916 in der Staatsgalerie Stuttgart hielt Max Beckmanns Sohn, Peter Beckmann, 1964 eine einführende Rede (siehe: Max Beckmann / Meisterwerke, S.81). Folgende Äußerungen erscheinen dabei für uns von besonderem Interesse:

Max Beckmann verläßt den Kriegsschauplatz 1916. Er ist nicht verwundet, aber zutiefst verletzt ... Und sofort stürzt er sich wieder auf das große Bild, die >Auferstehung< ... Jetzt ist es kein Traum mehr, kein Spektakel... Jetzt ist für ihn das Erahnte wahrhaft wirklich. Er sah den Tod. Er studierte den Tod, so wie Géricault den Tod studiert hatte. Er sah das Irrsein, so wie Géricault das Irrsein gesehen hatte. Mit diesen Geschichten verließ Max Beckmann .. das Theater seiner früheren großen Bilder und befand sich damit und jetzt auf der kältesten, einsamsten, mörderischsten Bühne, die je, ich wage es zu sagen, ein Mensch betreten hat. Diese Bühne ist die zweite >Auferstehung<. Seine eigene persönliche Bühne. [...].

Der Maler Max Beckmann beließ das Bild im Zustand der für ihn möglichen Fertigkeit und behielt es für sich ... Nicht als Dekoration, sondern als Prozeß, als Berichterstattung seines eigenen Zustandes. Als Rechtfertigung gegenüber 9 großen Bildern aus der Zeit vor 1914. Als Basis für sein späteres Werk.

Es wird hier sehr deutlich vermittelt, wie tiefgreifend bei Max Beckmann eigene Erlebnisse die Darstellung menschlichen Leids, des Katastrophalen, veränderten.

- 1916 sei *die >Auferstehung<* als Bild *kein Traum mehr*: man beachte, wie, offenbar ganz unabhängig von dem späteren Gemälde *Der Traum*, das Motiv der *Auferstehung* charakterisiert wurde.

- *Theater* und *Bühne* begegnen uns als Begriffe mit Bezügen zu vergangenen Werken. Verknüpft man Max Beckmanns Erfahrungen aus dem *Weltkrieg* mit jenen Begriffen, *Theater* und *Bühne*, erscheint es als legitim, hier an eine Auseinandersetzung mit dem *Welttheater* zu denken.

- Die 1916 entstandene *Auferstehung* wird als *Basis* späterer Werke bewertet.

⁷⁶ Die uns interessierenden Fußnoten Max Beckmanns in der entsprechenden Literatur beginnen 1918 und setzen sich 1919, aber teils auch noch 1920, fort.

Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern. Herausgegeben und bearbeitet von Peter Beckmann und Joachim Schaffer, Worms 1992, S. 91ff.

Eine systematische und detaillierte vollständige Untersuchung dieses Quellenmaterials kann hier allerdings nicht vorgenommen werden. Was bleibt, ist die Möglichkeit, besonders interessant erscheinende und eben bereits in Buchform vorbereitete Textpassagen mit Notizen von Max Beckmann in einen begründbaren Bezug zu bisher Erarbeitetem und daraus Resultierendem zu bringen. Sehr schnell kann dabei auffallen, dass sich in diversen in obigem Buch dankenswerter Weise anschaulich präsentierten Textabschnitten Bezüge zu drei uns zum Teil bereits jetzt, zum Teil aber auch erst später besonders relevant erscheinenden Themenbereichen finden. Gemeint sind:

Kriegserfahrungen, Lebensmitte und Frauen bzw. die Bedeutung der Frau im irdischen Dasein.

Wie inzwischen kaum anders zu erwarten, spielt dabei überall eine mehr oder weniger negative Sicht alledem gegenüber eine vorrangige Rolle.

Wenden wir uns einigen längeren und wichtigen Stellen eingehender zu.

In [] gesetzte Seitenzahlen beziehen sich auf *Die Reden Gotamo Buddhos*.

Ein Auszug aus der Vorrede verdient gleich besondere Beachtung:

[S.IX] Die 15. und 22. Unterweisung und Ansprache giebt reine Diagnostik und Asketik, das ist Erkenntnislehre und Willensübung, von den ersten Stufen an höher und immer steiler emporschreitend bis zur letzten kühnsten Warte, mit unerbittlich scharf unterscheidender Geistesthätigkeit bei Dingen, die schwer zu entdecken, schwer zu gewahren sind, stillen, erlesenen, unbekrittelbaren, feinen, die von Weisen erfunden werden.

Da ist die Rede von *Dingen, die schwer zu entdecken, schwer zu gewahren sind, stillen, erlesenen, unbekrittelbaren, feinen, die von Weisen erfunden werden*.

Könnte nicht eine derartige Passage mit der Codierung von 35/35 und der damit verbundenen Aussage in Verbindung gebracht werden? Max Beckmann wies sich dann selber die Rolle eines *Weisen* zu, der *erfunden* hat. Dazu passt durchaus auch: *von den ersten Stufen an höher und immer steiler emporschreitend bis zur letzten kühnsten Warte*, wobei natürlich nicht an die unmittelbar sinnlich fassbaren Stufen der Leiter in dem Gemälde *Der Traum* gedacht werden soll, da diese, wie wir sahen, lediglich von einem Somnambulen erstiegen werden, der, für sich selbst genommen, fern aller Erkenntnis wandelt. Bei einer angemessenen Deutung der *Stufen* ginge es vielmehr um *Erkenntnislehre und Willensübung* als Bestandteile geistigen Aufstiegs und deren Verbundensein mit *mit unerbittlich scharf unterscheidender Geistesthätigkeit*, aus der eben eine derartige *Warte* mit all ihren Konsequenzen resultieren kann.

Max Beckmanns Notizen an entsprechender Stelle im Buch sind vielsagend:

Nicht Demut sondern Hochmut. 2.6.19

Nicht Sanftmut sondern Trotz [drei ausgestrichene, unleserliche Worte] **2.6.19**

Formung macht frei 2.6.19.

All dies läßt an ein uns bereits weiter oben im ersten Kapitel begegnetes Zitat denken: ***Mit der Demut vor Gott ist es vorbei. Meine Religion ist Hochmut vor Gott, Trotz, daß er uns so geschaffen hat, daß wir uns nicht lieben können. Ich werfe in meinen Bildern Gott alles vor, was er falsch gemacht hat.***

Beckmanns von uns bereits konstatierte Auflehnung gegen die von der Kirche tradierte christliche Religion wird also ganz offensichtlich auch durch diese Quelle bestätigt. Interessanterweise finden sich dabei jedoch entscheidende Notizen, wie oben schon festgestellt, in einem Buch, das seinerseits in den Kontext *Religion* einzuordnen ist.

Dass der Buddhismus sich in hohem Maße *philosophischen* Denk- und Erkenntnisansätzen nähert, sollte, angesichts der uns beschäftigenden kritischen Auseinandersetzungen des Künstlers mit Fragen des Glaubens, besonders aufmerksam zur Kenntnis genommen werden.

Dazu gut passend, begegnen wir in dem uns nach wie vor als Quelle dienenden Werk *Die Bibliothek Max Beckmanns* auf S. 88 unter *Schopenhauer - Die Welt als Wille und Vorstellung 1902* folgender, von Max Beckmann in seiner Ausgabe entsprechend markierter Textpassage:

[S.222] *Wir hingegen schicken nunmehr den Brahmanen englische clergymen und herrnhuterische Leinweber, um sie aus Mitleid eines Bessern zu belehren und ihnen zu bedeuten, daß sie aus Nichts gemacht sind und sich dankbarlich darüber freuen sollen. Aber uns widerfährt was dem, der eine Kugel gegen einen Felsen abschießt. In Indien fassen unsere Religionen nun und nimmermehr Wurzel: die Urweisheit des Menschengeschlechts wird nicht von den Begebenheiten in Galiläa verdrängt werden. Hingegen strömt indische Weisheit nach Europa zurück und wird eine Grundveränderung in unserem Wissen und Denken hervorbringen.*⁷⁷

Auf der folgenden Seite findet sich desweiteren dazu Passendes:

[S.280] *Der Glaube aber, welchem die christliche Kirche die Seligkeit verspricht, ist dieser: daß, wie wir durch den Sündenfall des ersten Menschen der Sünde alle teilhaft und dem Tode und Verderben anheimgefallen sind, wir auch alle nur durch die Gnade und Uebnahme unserer ungeheuern Schuld, durch den göttlichen Mittler, erlöst werden, und zwar dieses ganz ohne unser (der Person) Verdienst; da das, was aus dem absichtlichen (durch Motive bestimmten) Thun der Person hervorgehen kann, die Werke, uns nimmermehr rechtfertigen kann, durchaus und seiner Natur nach nicht, eben weil es absichtliches, durch Motive herbeigeführtes Thun, opus operatum, ist. In diesem Glauben liegt also zuvörderst, daß unser Zustand ein ursprünglich und wesentlich heilloser ist, der Erlösung aus welchem wir bedürfen; sodann daß wir selbst wesentlich dem Bösen angehören und ihm so fest verbunden sind, daß unsere Werke nach dem Gesetze und der Vorschrift, d.h. nach Motiven, gar nie der Gerechtigkeit genug thun, noch uns erlösen können; sondern die Erlösung nur durch Glauben, d.i. durch eine veränderte Erkenntnisweise, gewonnen wird, und dieser Glaube selbst nur durch die Gnade, also wie von außen, kommen kann: dies heißt, daß das Heil ein unserer Person ganz fremdes ist, und deutet auf eine zum Heil notwendige Verneinung und Aufgebung eben dieser Person. Die Werke, die Befolgung des Gesetzes als solchen, können nie rechtfertigen, weil sie immer ein Handeln auf Motive sind.*

⁷⁷ Die unterstrichenen Zeilen wurden von Max Beckmann in seinem Buch mit Randstrich und Ausrufezeichen in Bleistift markiert.

Mit Bleistift unterstrich Max Beckmann hier *uns erlösen /Glauben* und fügte daneben am linken Rand mit Bleistift hinzu: *na na das denken die Herrn Pfarrer aber recht anders*⁷⁸.

Die erste zitierte Passage lässt Schopenhauers Sympathie für alte indische Glaubensvorstellungen deutlich werden. Gleichzeitig übt der Philosoph Kritik an christlicher Mission und sieht sogar die Wurzeln künftiger Weisheit für Europa in Indien und dort letztlich in dessen *Urweisheit*. - Max Beckmanns Interesse für den Buddhismus kann in unmittelbarem Zusammenhang mit diesen Überlegungen Schopenhauers gesehen werden, insbesondere dann, wenn man annimmt, dass der Künstler in seinem Gemälde *Der Traum* auch dem Buddhismus entnommene oder zumindest verwandte Anregungen integrierte.⁷⁹

Die zweite Passage führt die Kritik an Kirchlichem und Christentum fort. Letztlich entsteht der Eindruck, der dem Christentum verpflichtete Mensch sei völlig abhängig von der Gnade Gottes, das einzelne Individuum besitze keinerlei Mündigkeit infolge ererbter Schuld. Gerade infolge dieser ererbten Schuld entsteht ein ausgesprochen negatives Menschenbild. - Max Beckmanns während und vor allem unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg offensichtliche und auch verbal geäußerte Kritik an Gott (als Schöpfer all dessen⁸⁰) findet hier durchaus Rückhalt und Bestätigung.

Doch kehren wir zurück zu der weiter oben bereits begonnenen, näheren Untersuchung der nachweislichen Beschäftigung des Künstlers mit dem Buddhismus.

Max Beckmann markierte am Rande seiner Ausgabe von *Die Reden Gotamo Buddhas* mit drei Bleistiftstrichen die am Ende der folgenden Passage unterstrichenen Zeilen:

[S.30] >*Wie aber, bester Wagenlenker: bin auch ich dem Tode unterworfen, kann dem Tode nicht entgehn? Werde auch ich nicht vom König oder der Königin oder anderer verwandter Sippe wiedergesehen werden, und werde auch ich den König oder die Königin oder andere verwandte Sippe nicht wiedersehn?*< - >*Auch du, Hoheit, und wir alle sind dem Tode unterworfen, können dem Tode nicht entgehn; auch dich wird der König oder die Königin oder andere verwandte Sippe nicht wiedersehn, und auch du wirst den König oder die Königin oder andere verwandte Sippe nicht wiedersehn.*< - >*Wohlan denn, bester Wagenlenker, es ist genug für heute mit der Gartenfahrt, und lass' uns gleich zum Schlosse zurückkehren.*< - >*Sehr wohl, Hoheit<, sagte ich da, Majestät, gehorsam zu Vipassî dem Prinzen und bin gleich nach dem Schlosse zurückgefahren. Er aber, Majestät, der Prinz, im Schlosse zurückgezogen, schmerzlich betroffen, brütet darüber: >O Schande sag' ich da über die Geburt, da ja doch am Gebornen das*

⁷⁸ siehe: *Die Bibliothek Max Beckmanns*, S. 89. Diese Notizen Max Beckmanns erscheinen leider ohne Datierung. Eine Notiz einige Seiten später bei Schopenhauer ist *15. Okt. 34* datiert, das Buch selber stammt allerdings aus dem Jahr 1902.

⁷⁹ Derartige Annahmen werden sich weiter unten noch begründen lassen.

⁸⁰ Man beachte auch hier wiederum: *Meine Religion ist Hochmut vor Gott, Trotz, daß er uns so geschaffen hat, daß wir uns nicht lieben können*. - Näheres dazu weiter oben, im ersten Kapitel, siehe dort Anm.36.

Alter zum Vorschein kommen muss, die Krankheit zum Vorschein kommen muss, der Tod zum Vorschein kommen muss.<.<⁸¹

Es wird deutlich: auch die Mächtigsten dieser Welt sind gewöhnliche Sterbliche, jedenfalls, dies sei hinzugefügt, solange ihnen die selbst erlangten Läuterungen eines Buddhas fehlen.

Was in Bezug auf den Buddhismus noch zusätzlich mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht werden muss, ist die für christlich denkende Europäer nur schwer nachvollziehbare Tatsache, dass der Buddha als außergewöhnlicher Mensch alle Götter übertroffen hat. Auch diese sind sterblich und haben sich folglich wieder und wieder in ihrem Wirkungsbereich zu inkarnieren, genau so, wie in entsprechender Weise, alle gewöhnlichen Menschen, nur mit dem einen dabei sehr gewichtigen Unterschied, dass Götter viel mehr Macht besitzen und geradezu schon unendlich lange im Vergleich zu Menschen leben, bis eben auch sie ihr Schicksal mit dem Tod (oder genauer: einem von vielen Toden) ereilt.

Dem Buddha hingegen gelingt der Ausbruch aus diesem alles Leiden beinhaltenden Kreislauf, er ist ein Vorbild, neben dem die herkömmlichen Götter verblassen. Verdeutlichen wir uns nun die Bewertung des Lebens in obigem Zusammenhang: nicht nur der Tod, auch das Alter und die Krankheit tragen dazu bei, dass bereits die Geburt eines Menschen negativ gesehen wird.

Eine derartige, das Leben von Anfang an in Frage stellende Weltsicht wird desweiteren im folgenden Textabschnitt deutlich. Man beachte, welche Stelle hier im Buch von Max Beckmann gesondert markiert wurde:

[S.321/322] <...> *Nichts ist da zufällig oder willkürlich angenommen, wie es auf den ersten Blick wohl scheinen möchte; vielmehr ist in der Regel jedes Wort, jeder Ausdruck so gewählt, dass die versöhnende Verbindung mit der Vorzeit und ihren Altmeistern dem Hörer alsbald offenbar werden kann. Doch dies nur nebenbei. Die Sache selbst, auf die es zuletzt allein ankommt, ist ja auch dem fernst Stehenden und vedisch Unkultivierten, an sich ohne- </> weiteres verständlich: ein Verhältniss, das hier wie bei jedem ächten Kunstwerk statthat. Den später allbekannt gewordenen Gemeinplatz des Jâtakam (Nr.166), dass es keinen Fleck Erde giebt, der nicht Staub Verstorbenen sei, Natthi loke an-âmatam, hat bei uns als erster VOLTAIRE aufgestellt: >>Le globe ne contient que des cadavres<<, und hinzugefügt >>je voudrais n'être pas né<<, im Dialog Les adoreurs, gegen Schluss.*

je voudrais n'être pas né: von Max Beckmann mit Bleistift unterstrichen.

Durchaus interessant mag in Zusammenhang mit einer derartigen Ablehnung der Geburt folgende Tatsache erscheinen: *Wie er [Max Beckmann] schon Minna Bedingungen gestellt hatte, musste ihm Quappi im Ehevertrag zusichern, keine Kinder zu bekommen.*⁸² Dies kann selbstverständlich verschiedene Gründe haben, nimmt man jedoch Max Beckmanns Zweifel an Gott und der Welt ernst genug, so darf ein Bezug zu dem an *Aufgabe des Geborenwerdens* gebundenen Erlösungsgedanken des Buddhismus zumindest ernsthaft in Erwägung gezogen

⁸¹ Um die unterstrichenen Zeilen besser im Sinn ihres größeren Zusammenhangs verständlich zu machen, ist der gesamte Abschnitt hier zitiert.

⁸² Aus: Kira van Lil, Max Beckmanns Frauen, in: art, Nr. 9 / September 2002, S.42

werden. Bei der weiteren Entschleierung der Mädchengestalt mit geöffneten Augen in dem Gemälde *Der Traum* werden diese Überlegungen noch eine wichtige Rolle spielen.

Überhaupt begegnen uns Geburt und Tod, diese beiden Eckpunkte irdischen Seins, wiederholt in den von Max Beckmann markierten oder auch kommentierten Passagen des Buches. So z. B.:

[S.69] <...> *Die grossartige bildnerische Gestaltung der Szene vor dem Todten am Camposanto zu Pisa, aus dem Quattrocento, die uns von Indien über die ägyptische Thebais vermittelt wurde, ist in den Bruchstücken der Reden S.199 erörtert, in der Anm. zu v.590, auch im Hinblick auf die berühmte Legende von Barlaam und Joasaph.*

Diese zunächst eher marginal erscheinende Passage kann in unmittelbarem Bezug zu den Gemälden *Die Nacht* und *Der Traum* gesehen werden. In *Max Beckmann und die Alten Meister* weist Christian Lenz ausdrücklich auf Camposanto zu Pisa hin⁸³. Dabei fällt auf, dass, unseren bisherigen Beobachtungen durchaus ähnlich,

⁸³ Aus: Christian LENZ, *Max Beckmann und die Alten Meister*, München 2000, S.138ff.:
>Der Triumph des Todes< im Camposanto zu Pisa

Nach Mitteilung Günther Frankes befand sich 1923 oder bald danach in Beckmanns Frankfurter Atelier ein Photo nach dem Triumph des Todes in Pisa [...] >als Einziges an den sonst leeren Wänden<. Beckmann muß aber das Photo schon 1918 gekannt und wohl auch besessen haben, denn in diesem Jahre hat er sich nachweislich mit dem abgebildeten Fresko auseinandergesetzt.

Bei dem Gemälde, entstanden um 1450, handelt es sich um ein Bild, das in den größeren Zusammenhang einer Heils- und Verdammnisdarstellung gehört, der bereits Goethe Anregungen für seinen zweiten Teil des Faust verdankte. Der Triumph des Todes selbst stellt eine große Allegorie der Vergänglichkeit dar. In der Mitte fliegt der Tod als Riesenweib herab und schwingt die Sense. Über ihm tobt der Kampf zwischen Teufeln und Engeln um die Seelen der Menschen, die unter ihm zu Hauf dahingerafft wurden. Gleich wird die Sense rechts eine vornehme Gesellschaft treffen, die in anmutiger Unterhaltung begriffen ist, während die Bettler und Krüppel links vergeblich nach Erlösung rufen. [...]. Im bergigen Gelände darüber führen Einsiedler ihr kontemplatives Dasein. [...]. Das Bild ist eine der großen, umfassenden Darstellungen vom Leben und Sterben, die den Betrachter an die Vergänglichkeit mahnen sollen. Alles geht vorüber, alle Schönheit, alle Jugend, alle Pracht, aber auch schließlich das Leid; dann wird ein Letztes sein, in Erlösung oder Verdammnis.

Es ist verständlich, daß Beckmann, der selbst eine Auferstehung und eine Sintflut schon vor dem Kriege gemalt und der sich seit den letzten Kriegsjahren wieder besonders religiösen Themen zugewandt hatte, für Darstellungen interessierte, in denen es um die Möglichkeiten des Menschen in ihrer ganzen Spannweite ging, das heißt um Himmel und Hölle, dazwischen die Welt. [...] Der rechts stehende Bettler [...] wurde von ihm sogar in eines seiner Hauptwerke übernommen. Wir finden das blicklose kantige Gesicht mit Bart wieder bei dem rechten Gangster im Gemälde Die Nacht [...], das vom August 1918 bis März 1919 entstand. [...].

Aber noch in anderer Hinsicht hat Beckmann sich diese Figur wie überhaupt die Bettlergruppe zunutze gemacht. Das grausige Detail des säuberlich verbundenen Armstumpfes hat er verwandt im Gemälde Der Traum von 1921 [...], dort bei dem Mann auf der Leiter, der im Hochrecken des verstümmelten Gliedes ein vergebliches Bemühen zum Ausdruck bringt.

Bezüge zu religiösen Themen Erwähnung finden, allerdings ohne Betonung einer dem Christentum gegenüber reservierten Haltung Max Beckmanns.

Letzteres mag daran liegen, dass noch während des Krieges, doch bereits nach der zweiten *Auferstehung*, von Max Beckmann beispielsweise 1917 eine

Kreuzabnahme gemalt wurde, die keine offensichtliche Kritik am christlichen Glauben und Weltbild zu erkennen gibt. Zu bedenken bleibt dabei allerdings, dass Christus in diesem Gemälde alles andere als glorifizierend dargestellt wird. Ganz dem Leid des noch andauernden Krieges entsprechend, verselbständigen sich in diesem Bild vielmehr Schmerz und Trauer äußerst expressiv angesichts eines tragischen Todes⁸⁴. Im gleichen Jahr entstand interessanterweise auch *Christus und die Sünderin*⁸⁵.

Das Motiv ist zwar auch dort eindeutig religiösen Ursprungs, doch wird die weibliche Sünde geradezu aufreizend thematisiert.

Denkbar erscheint, dass jene uns inzwischen als Motiv vertraute, im Coitus mit einem Cello befindliche Frauengestalt als wichtiger Bestandteil des Gemäldes *Der Traum* letztlich an *Christus und die Sünderin* anknüpfend entstand, ganz analog zu der verfremdeten Kreuzabnahme mit Fisch, die ihrerseits als Anspielung auf die *Kreuzabnahme* von 1917 gesehen werden kann. D.h. in seinem 1921 entstandenen Werk *Der Traum* vereint und verändert Max Beckmann bis zur Unkenntlichkeit zumindest zwei eigene, nur wenige Jahre ältere Arbeiten scheinbar religiöser Thematik, doch dies bei nun eindeutiger Negierung eines kirchlich-christlichen Bekenntnisses.

Menschliches Leid erfährt thematisch und bildnerisch zudem in beiden Arbeiten von 1917 eine alles andere geradezu schon verdrängende Gewichtung, was durchaus wiederum einen Bogen schlagen lässt zum Buddhismus und dessen Auseinandersetzung mit Formen des Leidens und deren Überwindung, ohne göttliche Hilfe, nur dank eigener Weiterentwicklung.

Dass eine Weiterentwicklung, wenn die Möglichkeit dazu bestand, von Max Beckmann geradezu ersehnt wurde, können wir uns mittlerweile gut vorstellen. Dass eine die Welt *völlig* negierende Einstellung damit verbunden war, sollte allerdings nicht voreilig behauptet werden.

Im Anschluss an den folgenden Text übt der Künstler ganz offensichtlich Kritik an von Wesentlichem ablenkenden Gedankenspielen. Wesentlich soll vorrangig *das Gute* sein:

[S.362] [...] *Gotamos Darstellung des ewig Weiblichen und ewig Männlichen, die Lehre von der Hingabe und Davonkunft [...]. - Von einer ähnlichen Betrachtung wie oben Brahmâ war der Heilige ANTONIUS von Padua ausgegangen, als er einmal, in der 9. Sonntagsrede nach dem Trinitatisfest, weniger auf Etymologie als auf gute Semasiologie bedacht, erklärt hatte: >>Mulier a mollitie dicta, quasi molliens heroum<<, Weib, von Weichheit genannt, gleichsam Helden erweichend [...]. Auch ihm war eben das andere Gesetz, die Botschaft des brahmacariyam, aufgegangen.*

⁸⁴ Siehe hierzu Lenz, S.121 u.123.

⁸⁵ Abb. bei Lenz, S.131

Unter dem Text in Bleistift: *Keine Erklärungen! Jede definition des Unendlichen ist lächerlich. Sie geht uns nichts an schwächt und sieht nach Belohnung aus. Um das Gute selbst willen sollst du leben. Was aus dir wird sei dir gleichgültig. Selbstaufgabe*, für den Buddhismus typisch, wird hier von Max Beckmann also durchaus noch positiv gesehen und gefordert, wenn es darum geht das *Gute* zu fördern.

Ähnliches findet sich in Zusammenhang mit einer anderen Textstelle:
[S.344/345] [...]

Brahmâ

*'Wer ohne Eigensucht auf Erden, Priester,
In sich geeint, Erbarmen übt im Herzen,
Nicht rohe Düfte liebt und nicht mehr Paarung pflegt:
So muss man stehn und so sich üben eifrig,
Um einzugehn unsterblich in die Brahmawelt.'*

'>Ohne Eigensucht<: dieses Wort des Herrn leg' ich also aus: da hat einer einen kleinen Besitz oder einen grossen Besitz aufgegeben, hat einen kleinen Verwandtenkreis oder einen großen Verwandtenkreis verlassen und ist mit geschorenem Haar und Barte, im fahlen Gewande von Hause fort in die Hauslosigkeit gezogen. So versteh' ich wohl das Wort des Herrn: >ohne Eigensucht<. >In sich geeint<: dieses Wort des Herrn leg'ich also aus: da sucht einer einen abgelegenen Ruheplatz auf, einen Hain, den Fuss eines Baumes, eine Felsgrotte, eine Bergesgruft, einen Friedhof, die Waldesmitte, ein Streulager in der offenen Ebene, dahin zieht er sich zurück. So versteh' ich wohl das Wort des Herrn:>in sich geeint<.

Die folgende nochmals wiederholte und zusätzlich unterstrichene Passage innerhalb dieses Textabschnittes war Max Beckmann besonders wichtig (arR Randstrich: Bleistift): von Hause fort in die Hauslosigkeit gezogen. So versteh'ich wohl das Wort des Herrn: >ohne Eigensucht<. >In sich geeint<: dieses Wort des Herrn leg'ich also aus: da sucht einer einen abgelegenen Ruheplatz auf, einen Hain, den Fuss eines Baumes, eine Felsgrotte, eine Bergesgruft, einen Friedhof, die Waldesmitte, ein Streulager in der offenen Ebene, dahin zieht er sich zurück. Daneben von Max Beckmann entsprechend notiert: *Nein!! Er soll unter den Menschen leben und sich dort für sie und für sich zerreiben. (1. Juli 19 F.):Bleistift. Menschen* unterstrichen: Bleistift.

Dennoch: je schlimmer die Welt sich in all ihrer Grausamkeit und Perfidität zeigt, desto ekeleregender müssen Leiblichkeit und - konsequent weiter gedacht - letztlich auch deren Ursache, des Fleisches Lust, gesehen werden:
[S.427] >>Weiter sodann, ihr Mönche: der Mönch betrachtet sich diesen Körper da von der Sohle bis zum Scheitel, den hautüberzogenen, den unterschiedliches Unreine ausfüllt: >Dieser Körper trägt einen Schopf, ist behaart, hat Nägel und Zähne, Haut und Fleisch, Sehnen und Knochen und Knochenmark, Nieren, Herz und Leber, Zwerchfell, Milz, Lungen, Magen, Eingeweide, Weichtheile und Koth, hat Galle, Schleim, Eiter, Blut, Schweiss, Lymphe, Thränen, Serum, Speichel, Rotz, Gelenköl, Urin.<

Daneben am Rand findet sich mit Bleistift Max Beckmanns Kommentar samt Datierung: *Unsere Seele ist auf einem Haufen Scheiße gepflanzt O arme Seele so dachte ich gestern. 2.7.19*

Man bedenke nun angesichts dieser ästhetisch wenig ansprechenden und unverblühten Darstellung menschlicher Körperlichkeit auch noch, wie derartiges gerade auf einen Menschen gewirkt haben muss, der im Krieg tagtäglich bis zum eigenen seelischen Zusammenbruch als Sanitäter mit zerfetzten und schmerzgepeinigten Leibern zu tun hatte; mit Leibern also, die für Individuen standen, welche ihrerseits, letztlich unausweichlich auf Befehl, anderen genau das gleiche Leid zuzufügen hatten!

Es entsteht aufgrund all dieser uns begegnenden Markierungen und Notizen in Zusammenhang mit dem Buddhismus der Eindruck, Max Beckmann wäre zumindest zur damaligen Zeit erleichtert gewesen, wenn mit einer wirklichen Weiterentwicklung auch eine darauf folgende endgültige Befreiung von all der irdischen Last des von Neuem Inkarniertseins einhergehen könnte.

Fassen wir hier bislang Wesentliches zum Buddhismus zusammen:

Sich inkarnieren bedeutet stets *sich im Fleische an diese Welt binden*. Das maßgebliche Etymon zu *incarnatio* ist lateinisch *caro* das Fleisch. *Geborenwerden* ist ein Ergebnis der Lust einer vorangegangenen Generation, die ihrerseits an ihr Fleisch gebunden war. Eine endlose Kette zeichnet sich ab, wenn nicht eine Überwindung erfolgt.

Leben und Krieg waren für Max Beckmann in traumatisierender Weise aneinander gekettet. Dies wird auch in seinem Kommentar im Buch zu der folgenden längeren Textpassage in bezeichnender Weise deutlich. Man achte nebenbei auch auf den typisch indisch-buddhistischen Stil der wiederholenden, uns heute eher ermüdend erscheinenden Darstellungsweise, die der gedrängten, geradezu einengenden und vielschichtigen Fülle damaliger Arbeiten des Künstlers mitunter verwandt erscheinen mag:

[(...), S.113, S.114] [...] >>So lange als da, ihr Mönche, die Mönche der Vergänglichkeit eingedenk sein werden, der Wesenlosigkeit eingedenk sein werden, der Unschönheit eingedenk sein werden, des Elends eingedenk sein werden, der Abkehr eingedenk sein werden, der Wendung eingedenk sein werden, der Auflösung eingedenk sein werden, ist eben ein Wachsen, ihr Mönche, der Mönche zu erwarten und kein Schwinden. So lange aber, ihr Mönche, als diese sieben unvergessbaren Dinge bei den Mönchen bestehn bleiben, und die Mönche an diesen sieben unvergessbaren Dingen erkannt werden, ist eben ein Wachsen, ihr Mönche, der Mönche zu erwarten und kein Schwinden.

>>Weiter noch will ich euch Mönchen sechs unvergessbare Dinge aufweisen: das höret und achtet wohl auf meine Rede.<<

>>Gewiss, o Herr<<, sagten da aufmerksam jene Mönche zum Erhabenen. Der Erhabene sprach also:

>>So lange als da ihr, ihr Mönche, die Mönche mit liebevoller That den Ordensbrüdern beistehn werden, so offen als verborgen, mit liebevollem Worte den Ordensbrüdern </> beistehn werden, so offen als verborgen, mit liebevollem

*Geiste den Ordensbrüdern beistehn werden, so offen als verborgen, ist eben ein Wachsen, ihr Mönche, der Mönche zu erwarten und kein Schwinden. <...><< In Bezug zu den hier zusätzlich unterstrichenen Zeilen notierte Max Beckmann mit Bleistift im Buch: **am Abend von Wilsons Antwort auf den deutschen Friedensschritt >>das Leben wird nicht schöner wenn auch Friede ist<< Nicht vergessen! 9. Okt. 18. F.a.M.***

Dass Max Beckmann sich die Mühe machte derartige Texte zu lesen, ist bereits auffallend genug. Dass er jedoch in geradezu akribisch erscheinender Weise derart weitschweifig erscheinende längere Passagen markierte und mit genauem Datum ergänzende Kommentare, wie den obigen, hinzufügte, lässt erahnen, in welchem seelischen Zustand er sich befand und wie erschüttert sein Vertrauen in *Gott und die Welt* zu diesem Zeitpunkt sein musste.

Drei weitere Passagen aus Neumanns Sammlung tradierter Reden Gotamo Buddhos mit erhaltenen Kommentaren Max Beckmanns sollen hier nun abschließend noch folgen, um aus der geradezu schon einem Labyrinth gleichenden Fülle unterschiedlicher Beobachtungen sodann wieder allmählich heraus zu finden und um etwas später innerhalb dieses Kapitels schlussendlich auch zu einem klar fassbaren Ergebnis gelangen zu können, das den Bestandteilen eben jenes Labyrinths einen Sinn verleihen kann, aller scheinbaren Hermetik -oder doch zumindest allem unklar anmutenden Durcheinander - zum Trotz:

[S.320/321] *Schwarz und weiss, so viel als gut und böse; vergl. Mittlere Sammlung I 498, auch Bruchstücke der Reden v. 526. [...]. </> Mit einem ähnlichen Blicke lächelt der Meister auf Punno herab, als dieser pilgernd gegen Westen aufbricht, nach einem wilden Lande, wo er wohl gewaltsamen Tod finden könnte[...]: denn auch Punno ist längst an schwarz und weiss vorübergegangen; und den Schwertstreich, der etwa sein Haupt vom Rumpfe trennen wird, erwartet er mit genau derselben rein entrückten Heiterkeit, wie der heilige Placidus zu Parma auf dem Gemälde CORREGIOS noch heute nicht minder es beglaubigt, jenseits von gut und böse, von Spaass und Ernst, jenseits von schwarz und weiss miteinander vertheilt. Meister ECKHART und LAO-tse haben bekanntlich ein Gleiches gelehrt; arg entstellt ist der Begriff bei </> NIETZSCHE, schlecht und modern, trotz der glänzenden zarathustrischen Larve, hinter der man zuletzt doch nur den Zeitgeist merkt.*

Mit Bleistift ist wellenförmig unterstrichen: *arg entstellt ist der Begriff*. Neben der darauffolgenden Zeile ist mit Bleistift eine wellenförmige Linie am Rand entlang gezogen sowie **9 Juni 37 B** notiert.

Der *bildenden Kunst, Dualistischem* und *Nietzsche* begeben wir in diesem Textabschnitt, doch erst lange nach Entstehung des Gemäldes *Der Traum* erfolgt ein Datumshinweis.

Andererseits finden sich weitere, viel frühere und somit für uns besonders interessante Datumshinweise (sogar mit Uhrzeit!) 23 Seiten später an einer anderen Textstelle im gleichen Buch: [S.344] **12.8.18 11Uhr Nachts 16.5.20 1/2 12 Uhr Nachts F.**

Verschiedene Bewertungen dieser Hinweise sind denkbar, doch zeichnet sich in jedem Falle ein über lange Zeiten anhaltendes oder zumindest nach langer Zeit auch wiederkehrendes Interesse Max Beckmanns für die entsprechenden Kapitel jenes Werkes unmittelbar ab.

Besonders zu beachten ist in diesem Zusammenhang hinsichtlich weiterer, sinnstiftender Überlegungen die Tatsache, dass der Kampf der Geschlechter als dualistisches Prinzip des Seins bei Nietzsche wiederholt thematisiert wird. Folgende deutlich dualistisch geartete und zudem vergleichend strukturierte Gedanken des Philosophen können in diesem Zusammenhang exemplarisch zitiert werden; in ihnen findet übrigens interessanterweise auch die Kunst ausdrücklich Berücksichtigung:

Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt.⁸⁶

Hierzu, wie sich noch zeigen wird, durchaus passend, begegnet uns wiederum in Neumanns Übersetzung *Die Reden Gotamo Buddhos* folgender Abschnitt mit Markierung und Kommentar von Max Beckmann:

[S.351/352] ***Dann hat, ihr Lieben, der grosse Govinder Priester seine vierzig ebenbürtigen Frauen aufgesucht und also gesprochen: 'Die, meine Damen, es wünschen, mögen zu ihren Verwandten nach Hause zurückkehren, oder sich einen anderen Gatten erwählen: ich wünsche, meine Damen, aus dem Hause in die Hauslosigkeit zu ziehn. Denn wie mir von Brahmâ die rohen Düfte erklärt worden sind, können diese nicht wohl ausgetrieben werden, wenn man im Hause bleibt: hinauszieh'n werd' ich, meine Damen, aus dem Hause in die Hauslosigkeit.' - 'Nur du bist uns der Verwandte, den wir als Verwandten uns wünschen, und du bist der Gatte, den wir als Gatten uns wünschen! Wenn Herr Govindo aus dem Hause in die Hauslosigkeit zieht, dann werden auch wir, o Herr, aus dem Hause in die Hauslosigkeit ziehn: denn dein Gang soll auch unser Gang sein.'***

Unter diesem Text mit schwarzer Kreide: ***Armer Govindo, du wirst die Weiber nicht los!***

Und als letzter Bezugspunkt, bereits weiter oben im entsprechenden Buch:

[S.278/S.279] ***>>Sieh', Ânando, alle jene Unterschiede sind vergangen, aufgelöst, umgewandelt. So vergänglich, Ânando, sind die Unterschiede, so unbeständig, Ânando, sind die Unterschiede, so unzulänglich, Ânando, sind die Unterschiede, dass es wohl, Ânando, nur hinreicht </> um aller Unterscheidungen überdrüssig zu werden, hinreicht um sich abzuwenden, hinreicht um sich abzulösen.***

>>Sechsmal aber, Ânando, weiss ich, ist es gewesen, dass ich an diesem Orte den Leib abgelegt habe, und zwar als ein König, als Erderoberer, als gerechter und

⁸⁶ Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. München 1999, S.25 (vollständige Ausgabe nach dem Text der Ausgabe Leipzig 1895).

wahrer Herrscher, ein Sieger bis zur Mark der See, der seinem Reiche Sicherheit schuf, mit den sieben Juwelen begabt war; diesmal leg' ich zum siebenten Mal den Leib ab. Den Ort aber, Anando, vermag ich da nicht mehr zu sehn, in der Welt mit ihren Göttern, ihren bösen und heiligen Geistern, mit ihrer Schar von Priestern und Büssern, Göttern und Menschen, wo der Vollendete einen achten Leib abzulegen hätte.<<

Also sprach der Erhabene. Als der Willkommene das gesagt hatte, sprach fernerhin also der Meister:

*Vergänglich ist ja was erscheint,
Nur Werden zum Gewesensein:
Entstanden muss es untergehn;
Ist Ruhe, reicht es sätig aus.<<*

Unter diesen Textabschnitt notierte Max Beckmann mit Bleistift:

Wie weise ist der brave Erhabene, ein ganzes Leben König, eines Kronprinz, Erderoberer, Frauen beschaffer ect. ect. na und sich dann schließlich auf sein Löwenfell legte und um in seelige Schauung einzugehen seiner Frau einen moralischen Tritt vor den Bauch gab. Auf die Welt verzichten zu Gunsten der ewigen Schauung mit 35 Jahren, wäre vielleicht berechtigt. Nur kann man dann nicht mehr Kunst machen. Kann die Menschen nicht mehr lieben. Kann sie nicht mehr erregen. Was ist schöner erregt zu seien oder >>seelig zu schauen. Erregung mit dem Kampf des [un(?)]moralisch mystischen Zwangs oder den mystischen Tod. (1. Juli 19 F.)

Eine Fülle einzelner Bausteine ist uns jetzt gegeben, um für die versprochenen, vieles sodann klärenden Gedanken ein solides und zugleich einfaches Fundament anzulegen:

Zunächst einmal fällt auf, dass die *Trennung* der Geschlechter und jener letzteren damit in Zusammenhang bestehende wechselseitige Abhängigkeit durchaus - wenn auch keineswegs ohne Ironie - negativ erlebt und gesehen werden, so z.B.: ***Armer Govindo, du wirst die Weiber nicht los!***

Gleichzeitig spielen Selbstlosigkeit und Moral, wie wir zuvor ebenfalls schon erkennen konnten, in jener Zeit bei Max Beckmann eine wichtige Rolle.

Dementsprechend klagt er denn auch den Erhabenen an, da dieser *um in seelige Schauung einzugehen seiner Frau einen moralischen Tritt vor den Bauch gab*.

Ein Dilemma zeichnet sich ab:

Auf die Welt verzichten zu Gunsten der ewigen Schauung mit 35 Jahren, wäre vielleicht berechtigt. Nur kann man dann nicht mehr Kunst machen. Kann die Menschen nicht mehr lieben. Kann sie nicht mehr erregen. Was ist schöner erregt zu seien oder >>seelig zu schauen.

Ewige Schauung oder aber Kunst in Verbindung mit Menschenliebe und Erregung, vor diese Wahl sieht Max Beckmann sich in seiner Auseinandersetzung mit buddhistischen Ideen gestellt.

Dualismus analoger Art zeichnete sich für uns weiter oben aber auch schon in einem Querverweis zu Nietzsche ab. Erneut gilt es, sich bewusst und deutlich zu

erinnern: *Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt.*

Und noch etwas viel Wichtigeres wird in Max Beckmanns kommentierender Notiz deutlich: uns begegnet hier ein möglicher Ausgangspunkt bisher nicht erahnter Art zur weiteren Erklärung des Ursprungs jenes Codes **35/35**, dessen Kenntnis es uns bislang ermöglichte, Wesentliches in dem Gemälde *Der Traum* zu entschlüsseln. Bisher konnten wir **35/35** in überzeugender Weise lediglich mit Nietzsche und Dante in Verbindung bringen. Nun, im Jahr 1919, als Max Beckmann selber 35 Jahre alt war und auch schon die Thematik *Hölle* intensiv verarbeitete, zeichnet sich eine weitere Möglichkeit ab, sinnbezogene Verbindungen und Erklärungen innerhalb jenes hermetischen Systems zu erschließen und dies dank eigener Notizen des Künstlers!

Hinzukommt noch, dass bereits ein derartiger Code in sich Dualität birgt: *Zweiheit in Einem*, könnte man sagen, ist ein Wesenszug von **35/35**, dem elementarer Symbolcharakter innewohnt.

Damit nicht genug: weiter oben war in diesem Kapitel an diversen Stellen zu erkennen, dass in Beckmanns *Der Traum* jener eigentümlichen Mädchengestalt im Zentrum des Bildes eine außergewöhnliche Rolle im Vergleich zu allen anderen abgebildeten Gestalten eigen ist.

Erneut gilt es, sich genau zu erinnern, denn sogar ein Bezug zur vierten Bildebene im Sinne Dantes war bei uns weiter oben in diesem Kapitel als denkbarer Interpretationsansatz bereits angedeutet worden. Dabei ergab sich eine entsprechende Frage mit einstweilig hypothetischer Antwort. So war zu lesen: *Handelt es sich 1921 also bei jenem Mädchen, das uns mit einer auffallenden Geste seiner linken Hand auf Nietzsche erstmals aufmerksam machte, um die vitalistische Vision des >erlösten< zukünftigen Menschen, der über sich hinausgelangt und sich im Sinne Nietzsches zum Übermenschen entwickelt, ja handelt es sich hier um das >höhere göttliche Prinzip< ?*

Wenn dem so wäre, hätten wir eine weitere, nämlich die vierte, also die anagogische Bildebene erschlossen. Nietzsche und Dante stünden dann erneut in einem beide eigentümlich verbindenden Zusammenhang.

In Verbindung mit den hinsichtlich des Buddhismus gemachten Bemerkungen Max Beckmanns von 1919 lässt sich dies inzwischen bestätigen und ergänzen: *bei der Mädchengestalt handelt es sich innerhalb eines Traumes letztlich um die visionäre Lösung der Ursache aller Probleme in unmittelbarem Bezug zu dem Künstler selber; es geht dabei jedoch nicht um die Darstellung eines Mädchens, einer weiblichen Gestalt, die madonnengleich über alle Laster erhaben ist, nein, Max Beckmann bildet sich selber hier als androgynen >erlösten< zukünftigen Menschen ab, der zu allem auch kein weiteres Leid in die Welt mehr setzen wird.*

In eigener androgyner Vollkommenheit hat er somit zugleich selber, unmittelbar auf sich als Individuum bezogen, der Quelle weiteren menschlichen Leidens gegenüber ewige Erhabenheit erlangt, da Triebhaftigkeit als maßgeblicher Bestandteil der

Schmerz und Leid verursachenden Unvollkommenheit ihm nun auf immer fernbleiben wird. Unabhängigkeit von Gott ist, ganz in Analogie zu buddhistischen Vorstellungen, erlangt, menschliche Unvollkommenheit, als Unterscheidungsmerkmal von allem wirklich Göttlichen, überwunden. Abhängigkeiten gehören der Vergangenheit an, das Welttheater mit all seiner erbarmungslosen Regie seitens der Begierden hat den Künstler gewissermaßen in die Freiheit jenseits aller Tragödien und Komödien entlassen müssen.

Alle vier Bedeutungsebenen sind für uns von jetzt an mit klaren Aussagen ausgefüllt. Reziprok verknüpfte Antworten auf dem Künstler begegnende essentielle und existentielle Fragen tun sich uns kund. Alles gipfelt in einer eigentümlich verfremdend gearteten Selbstdarstellung Max Beckmanns, die diverse Formen denkbarer, traditioneller Maskierung in den Schatten stellt.

Eine derartige Aussage mag im ersten Moment verblüffen und nicht sofort überzeugen. Doch betrachten wir das Gesicht der Mädchengestalt eingehender, wird deutlich, dass hier ausgesprochen herbe Züge zu erkennen sind. Insbesondere das Kinn und die nach unten gezogenen Mundwinkel können uns von diversen Selbstbildnissen Max Beckmanns wohlvertraut sein, ebenso der entschlossene und klare Blick aus den hellen, blauen Augen. Auch der erkennbare Typus des Kopfes bzw. die Formung des Gesichtsschnittes im Ganzen widerspricht dem in keinsten Weise. Nur die ein wenig derb, ja fast daraufgesetzt wirkende Darstellung der Nase mag ablenken und zunächst noch leichte Zweifel aufkommen lassen. Erneut darf die Erinnerung an früher bereits Erfasstes von anderer Seite hilfreich hinzukommen: ***Von links ragt diagonal ein Keilrahmen ins Bild, der anzeigt, daß sich >Der Traum< in Beckmanns Atelier abspielt***, war ganz zu Beginn dieser Arbeit in der zitierten Bildbeschreibung Karin v. Maurs zu lesen. Die zentrale Gestalt in diesem Atelier kann demnach im Grunde nur, ja muss sogar, wie zuvor schon vermutet, der Künstler selbst sein, wenn einem solch auffallenden und aufwendigen Hinweis mehr als nur rein kompositorische Funktion zukommen soll. Zu all der bislang durchschauten Ausgeklügeltheit des Kunstwerkes in seiner Ganzheit durchaus gut passend, bediente sich Max Beckmann hier also eines subtilen Hinweises, um eventuellen Vermutungen gerade derjenigen Betrachter, die meinen, *seinen* metaphysischen Code nun auch wirklich umfassend erschlossen zu haben, eine unübersehbare Bestätigung zu gewähren⁸⁷.

⁸⁷ Das Gemälde ***Der Traum*** beansprucht also für sich unter den zahlreichen Selbstdarstellungen Max Beckmanns einen besonders interessanten Status. Durch verschiedene Bedeutungsebenen und die Traum-Atmosphäre der Arbeit verwischt für den Betrachter zunächst das, was ursprünglich - genauer: seit Beginn der Neuzeit - mit unmittelbarer Selbstdarstellungen in den allermeisten Fällen verbunden war, nämlich die klare und eindeutige Selbstreflexion des Künstlers (sieht man einmal ab von extremen Ausnahmefällen, wie beispielsweise Michelangelos Selbstporträt als Geschundener im *Jüngsten Gericht* [Sixtinische Kapelle, Rom] - ein Selbstporträt, das übrigens erst kurze Zeit nach der Entstehung von Max Beckmanns Gemälde ***Der Traum***, nämlich 1925 - also zugleich auch erst Jahrhunderte nach dem Tod seines Schöpfers -, entdeckt wurde [siehe hierzu: Beat WYSS, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1997, S.11]).

Beckmann gibt sich in dem uns vorrangig interessierenden Gemälde *Der Traum* gewissermaßen nur für Insider oder *Eingeweihte* zu erkennen. Seine Tarnung ist Teil der Hermetik.

So kann beispielsweise das deutlich hervortretende, markante Kinn der zentralen Gestalt im Bild, das des Künstlers also, auch noch anders interpretiert werden, nämlich als weiterer Hinweis auf den - wenn man so will - eigentlichen geistigen Vater des für dieses Gemälde maßgeblichen Konzepts der vier Bedeutungsebenen, also *Dante*, dessen Kinn auf fast allen Abbildungen, welche diesen Dichter zeigen sollen, äußerst dominant in Erscheinung tritt. Anders gesagt bzw. von einer anderen Warte aus betrachtet: mit dem Hinweis auf die Lebensmitte nimmt Beckmann zugleich auch, obschon in grotesker Verfremdung, für sich die Rolle jenes Dichters in Anspruch. Begünstigt wird dies durch eine ohnehin bereits vorhandene spezifische äußere Ähnlichkeit.

Die mehrdeutig sich erweisende hermetische Verschleierung entzieht dem Gemälde *Der Traum*, wie unter anderem das Beispiel der unterschiedlichen Lesart jenes betreffenden Kinns zeigen kann, somit zunächst einmal die Klarheit einfacher, direkter Identifikation / Identifizierung und damit verbundenen leicht und klar fassbaren Erkennens bzw. entsprechender Erkenntnis. Dies wird insbesondere dann deutlich, wenn man wiederum bedenkt, dass Max Beckmann durch die Betrachter aufgrund seiner Selbstdarstellung als Mädchen vom Lande, alias Madonna etc. über viele Jahrzehnte hinweg nicht erkannt werden konnte. Der Künstler spielt im Bild also gezielt mit verschiedenen - allerdings selbstgewählten - Rollen. Das Kunstwerk erfährt auf diesem Wege eine Angleichung an die Wirrnis der Welt. Gerade das unreal Anmutende schafft einen intensiveren Bezug zu dieser, eben dergestalt, wie der Künstler sie erlebte.

In welchem Maße jedoch bei alledem Max Beckmann eine eigenständige Selbstfindung wichtig war, werden wir noch sehen.

Es braucht angesichts einer so gearteten Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit nicht zu verwundern, dass sich gerade auch ein Künstler wie Beckmann intensiv mit dem Thema des Spiegels als zentralem Motiv in diversen Arbeiten auseinandersetzte.

Im *Herder-Lexikon 'Symbole'* [Freiburg 1995 (3.Aufl.), S.158] ist unter dem Stichwort *Spiegel* neben anderem zu lesen: [...] *mit Bezug auf die abbildende u. 'reflektierende' Funktion des Denkens Symbol der Erkenntnis, Selbsterkenntnis, des Bewußtseins sowie der Wahrheit und Klarheit. Auch Symbol für die Schöpfung, die die göttl. Intelligenz 'widerspiegelt'; Symbol für das reine menschl. Herz, das z.B. Gott [...] oder das Wesen Buddhas in sich aufnimmt. [...]. In der ma. Kunst begegnet er außerdem als Symbol für die Jungfräulichkeit Marias, in der Gott sein Ebenbild in Gestalt seines Sohnes 'spiegelte'.*

All diesen Phänomenen konnten wir entweder in Zusammenhang mit dem Gemälde *Der Traum* bereits begegnen oder aber wir werden Entsprechendes noch wahrzunehmen haben. Zu Beckmanns diversen Arbeiten mit dem Motiv des Spiegels schreibt Thomas Döring in **"oh viele Spiegel sind notwendig..."** *"Selbst im Hotel" und andere Selbst-Reflexionen Max Beckmanns* [aus: *Spektakel des Lebens: Max Beckmann - Arbeiten auf Papier*, hrsg. von Andrea Firmenich und Martina Padberg, Köln 2001, S.119f.]: *Spiegel und Spiegelbild spielen im Werk Beckmanns eine bedeutsame Rolle, [...]. Ein unverzichtbares Werkzeug ist der Spiegel für den Selbstporträtisten Beckmann von Anbeginn. Als Motiv erscheint der Spiegel in Beckmanns Kunst aber erst seit 1920. Nicht zufällig setzen die Spiegeldarstellungen gleichzeitig und oft im Zusammenhang mit den Themen des Theaters, der Maskerade ein. [...]. 'Manchmal höre ich etwas wie eine Art Wiederhall von meinem Leben jenseits des Lebens, doch nie und nimmer ganz das von meinem Ich,*

dem ich nach wie vor unbekannt gegenüber stehe - oh viele Spiegel sind notwendig um hinter die Spiegel zu sehen ...'

Der Spiegel hat für Beckmann mithin eine vielschichtige und durchaus paradoxe Erkenntnisfunktion. Er ermöglicht eine Distanzierung von der materiellen Wirklichkeit, ohne den Bezug zur Realität aufzugeben. Im Moment der Reflexion verwandelt sich die empirische Realität zum körperlosen Schein. Darin erkennt Beckmann eine Parallele zu seiner Methode, das große Ziel des Transzendenzgewinns aus der Wirklichkeit zu erreichen: 'Höhe.- Breite - Tiefe in die zweidimensionale Fläche zu verwandeln, ist mir stärkstes Zaubererlebnis, aus der mir eine Ahnung der vierten Dimension entsteht, die ich mit meiner ganzen Seele suche.' So gehorcht letztlich auch die Multiplikation der Wirklichkeitsspiegelung seinem aus dem Talmud geschöpften Imperativ: 'Willst du das Unsichtbare fassen, - dringe so tief du kannst ein - in das Sichtbare.'

Indem Beckmann den Spiegel zum Instrument und Gleichnis der Sichtbarmachung des Unsichtbaren macht, verweist er ihm eine magische und mantische Aufgabe zu. Damit stellt sich der Künstler in eine uralte Tradition. [...].

'Die Kunst ist der Spiegel Gottes, der die Menschheit ist.' Diese selbstbewußte Aussage trifft Beckmann 1927 in seinem Text 'Der Künstler im Staat'. Er benutzt hier eine Spiegel-Metapher, die aus Neuplatonismus und Romantik bekannt ist, aber auch in Gnosis und Kabbala eine Rolle spielt. Von dort hat sie beispielsweise Gustav Meyrink in seinem 1915 erstmals erschienenen Roman 'Der Golem' entlehnt. Als 'Spiegel Gottes' werden dort jene Propheten bezeichnet, denen der Traum zum eigentlichen Leben wird.

Interessanterweise gelangt Döring hier in verschiedener Hinsicht an unterschiedlichen Stellen - völlig unabhängig von dem Gemälde *Der Traum* - zu unseren Beobachtungen und Erkenntnissen sehr verwandten Ergebnissen, was - nicht das einzige Mal - zeigt, dass Beckmanns vielschichtiges Werk Zugänge von verschiedenen Seiten ermöglicht, welche letztlich zu übereinstimmenden Ergebnissen führen müssen.

Doch auch im Zusammenhang mit anderen Künstlern jener Zeit lässt sich alledem Verwandtes beobachten. So weist Reinhard Steiner in seinem Buch über Egon Schiele [Reinhard STEINER, Egon Schiele 1890 - 1918. Die Mitternachtsseele des Künstlers, Köln 1991] an verschiedenen Stellen auf für den dort beschriebenen Künstler und dessen Werke Typisches hin, das uns durchaus vertraut erscheinen kann. Anders gesagt: Ähnlichkeiten mit unseren Erkenntnissen bezüglich Max Beckmanns Art der Selbstwahrnehmung, aber z. T. auch des Weltbildes, sind dort nicht von der Hand zu weisen und zeigen deutlich an, was im ersten Viertel des 20. Jhs den Zeitgeist bestimmte. Dem Spiegel kam bei Schiele ganz entscheidende Bedeutung zu. So schreibt Reinhard Steiner denn auch gleich zu Beginn, auf Seite 7:

Ein wesentlicher Bestandteil im Prozeß der Selbstdarstellung ist der Spiegel. Schon Albrecht Dürer und Rembrandt - um nur zwei der bedeutendsten Selbstporträtisten zu nennen - haben den Spiegel ausgiebig verwendet, um mit der Fixierung des eigenen Abbildes Selbstbiographien oder Lebensprotokolle anzufertigen. Aber, um das Beispiel Dürer zu erläutern, da wurde eine Kapazität des Spiegels genutzt, die ziemlich genau den Beginn einer neuzeitlichen Kunstentwicklung markiert: der Spiegel als Instrument der Identitätsentdeckung, der das Ich als ein Selbst erfahrbar macht und der auf das in der Renaissance erwachende Selbstbewusstsein des bildenden Künstlers verweist. Schon als Dreizehnjähriger zeichnete Dürer 1484 mit dem Silberstift ein Selbstporträt, das er später mit dem Zusatz >>aus einem Spiegel ... konterfett<< versah, [...].

Bei Schiele nun wird, was die figuralen und figurativen Möglichkeiten des Selbstbildnisses anlangt, der Endpunkt einer Entwicklung berührt, an dem sich die Person offenbar als >>dividuum<<, als teilbar, erfährt. Seine Selbstbildnisse - mit Ausnahme der frühen Beispiele von 1905 bis 1907 - passen nicht mehr so recht in die

Diese von uns mittlerweile klar und bewusst erfasste selbstgewählte Rolle des Künstlers kann auch mit der Lektüre des, wie wir sahen, ausgesprochen dem Buddhismus zugeneigten Philosophen Schopenhauer in Einklang gebracht werden. Dieser schreibt nämlich unter *Metaphysik der Geschlechtsliebe*:

Bis hieher habe ich bloß die absoluten Rücksichten, d.h. solche, die für jeden gelten, in Betracht genommen; ich komme jetzt zu den relativen, welche individuell sind; weil bei ihnen es darauf abgesehen ist, den bereits sich mangelhaft darstellenden Typus der Gattung zu rektifizieren, die Abweichungen von demselben, welche die eigene Person des Wählenden schon an sich trägt, zu korrigieren und so zur reinen Darstellung des Typus zurückzuführen. Hier liebt daher jeder, was ihm abgeht. Von der individuellen Beschaffenheit ausgehend und auf die individuelle Beschaffenheit gerichtet, ist die auf solchen relativen Rücksichten beruhende Wahl viel bestimmter, entschiedener und exklusiver, als die bloß von den absoluten ausgehende; daher der Ursprung der eigentlich leidenschaftlichen Liebe, in der Regel, in diesen relativen Rücksichten liegen wird, und nur der der gewöhnlichen, leichteren Neigung in den absoluten. Demgemäß pflegen es nicht gerade die regelmäßigen, vollkommenen Schönheiten zu sein, welche die großen Leidenschaften entzünden. Damit eine solche wirklich leidenschaftliche Neigung entstehe, ist etwas erfordert, welches

Kategorie der Lebensprotokolle oder der Selbstheroisierungen. Mit den ausgefallensten Posen und den affektivsten Gebärden dementieren und demontieren sie vielmehr die Einheit der Person, sie erzeugen eine Spannung zwischen dem Ich und dem im Bild verfremdeten Selbst, die zum Zeugnis von Depersonalisierung statt von Selbstvergewisserung und Selbstsicherung wird. - Dass dies nicht in einem Eins-Zu-Eins-Verhältnis auf Max Beckmann übertragen werden kann, versteht sich von selbst, denn zu unterschiedlich waren jeweils die äußeren Rahmenbedingungen in beiden Biographien. Schiele hatte all dies längst durchlebt und war denn auch viel zu jung bereits verstorben, als das uns hier vorrangig interessierende Gemälde Max Beckmanns entstand. Außerdem strebte Beckmann natürlich gezielt ganz unverwechselbare, eigene und letztlich wiederum auch einheitlich konzipierte Werke an. - Dennoch: der schmerzliche Verlust unerschütterlicher Individualität und eine daraus resultierende Suche nach dem Selbst waren Max Beckmann spätestens seit seinen Kriegserfahrungen als Sanitäter eigen, Arbeiten wie *Der Traum* oder *Selbstbildnis als Clown* können dies dokumentieren. So passt denn auch folgende Passage (S.14ff.) aus dem zuvor zitierten Buch Reinhard Steiners in obigen Kontext: [Unter bestimmten Voraussetzungen] ***wird nachvollziehbar, daß und warum das Selbstbildnis im Œuvre von Schiele eine so herausragende Rolle spielt. Es ist imstande, alle wesentlichen Bereiche der menschlichen Existenz zu berühren, es umfaßt Leben und Tod, es ist der Hohlspiegel, in dem sich die Erfahrung von Welt und Selbst sammelt. Das Selbstbildnis bei Schiele ist so gesehen die anschauliche Verwirklichung einer Vorstellung, die Paul Hatvani in einem >>Versuch über den Expressionismus<< 1917 auf folgende Weise ausdrückte:>>Das expressionistische Kunstwerk ist nicht nur verbunden, sondern auch identisch mit dem Bewußtsein der Künstler. Der Künstler schafft seine Welt in seinem Ebenbilde. Das Ich ist auf divinitorische Art zur Herrschaft gelangt.<<***

Desweiteren sei wenigstens andeutend noch darauf hingewiesen, dass auch Schieles Schaffen, ganz dem Geiste jener Zeit entsprechend, unter dem Einfluss von Theosophischem aber auch Gedanken Nietzsches zu sehen ist (siehe hierzu: Steiner /Schiele, S.12f.).

sich nur durch eine chemische Metapher ausdrücken läßt: beide Personen müssen einander neutralisieren, wie Säure und Alkali zu einem Mittelsalz. Die hierzu erforderlichen Bestimmungen sind im wesentlichen folgende. Erstlich: alle Geschlechtlichkeit ist Einseitigkeit. Diese Einseitigkeit ist in einem Individuo entschiedener ausgesprochen und in höherem Grade vorhanden, als im andern: daher kann sie in jedem Individuo besser durch eines als das andere vom andern Geschlecht ergänzt und neutralisiert werden, indem es einer der seinigen individuell entgegengesetzten Einseitigkeit bedarf, zur Ergänzung des Typus der Menschheit im neu zu erzeugenden Individuo, als auf dessen Beschaffenheit immer alles hinausläuft. Die Philologen wissen, daß Mannheit und Weiblichkeit unzählige Grade zulassen, durch welche jene bis zum widerlichen Gynander und Hypospadäus sinkt, diese bis zur anmutigen Androgyne steigt: von beiden Seiten aus kann der vollkommene Hermaphroditismus erreicht werden, auf welchem Individuen stehen, welche, die gerade Mitte zwischen beiden Geschlechtern haltend, keinem beizuzählen, folglich zur Fortpflanzung untauglich sind. Zur in Rede stehenden Neutralisation zweier Individualitäten durcheinander ist demzufolge erfordert, daß der bestimmte Grad seiner Mannheit dem bestimmten Grad ihrer Weiblichkeit genau entspreche; damit beide Einseitigkeiten einander gerade aufheben. Demnach wird der männlichste Mann das weiblichste Weib suchen und vice versa, und ebenso jedes Individuum das ihm im Grade der Geschlechtlichkeit entsprechende. Inwiefern nun hierin zwischen zweien das erforderliche Verhältnis statthabe, wird instinktmäßig von ihnen gefühlt, und liegt, nebst den andern relativen Rücksichten, den höhern Graden der Verliebtheit zum Grunde. Während daher die Liebenden pathetisch von der Harmonie ihrer Seelen reden, ist meistens die hier nachgewiesene, das zu erzeugende Wesen und seine Vollkommenheit betreffende Zusammenstimmung der Kern der Sache, und an derselben auch offenbar viel mehr gelegen, als an der Harmonie ihrer Seelen, - welche oft, nicht lange nach der Hochzeit, sich in eine schreiende Disharmonie auflöst.⁸⁸

Die Gegensätzlichkeit der Geschlechter und deren, für sich genommen, jeweilige Unvollkommenheit werden hier ausführlich veranschaulicht. Dabei fällt auf, dass *eine schreiende Disharmonie* droht, da eine *Harmonie der Seelen* nur von zweitrangiger Bedeutung sei gegenüber der viel wichtigeren Fortpflanzung. Noch aufschlussreicher sind dabei aber folgende Überlegungen: *Die Philologen wissen, daß Mannheit und Weiblichkeit unzählige Grade zulassen, durch welche jene bis zum widerlichen Gynander und Hypospadäus sinkt, diese bis zur anmutigen Androgyne steigt: von beiden Seiten aus kann der vollkommene Hermaphroditismus erreicht werden, auf welchem Individuen stehen, welche, die*

⁸⁸ Aus: Schopenhauers sämtliche Werke. Genaue Textausgabe mit den letzten Zusätzen. Mit einer biographischen Einleitung von Max Frischeisen-Köhler. Neu durchgesehen und mit Sachregister. Dritter und vierter Band. Berlin o. J. (in *Die Bibliothek Max Beckmanns* wird die in des Künstlers Besitz befindliche Ausgabe auf 1921 datiert. Das hier verwendete damit offensichtlich identische Exemplar war in einem Antiquariat beim Erwerb auf 1913 datiert. Auf ausdrückliche Nachfrage blieb der Antiquar bei dieser aus verschiedenen Gegebenheiten resultierenden Datierung), S.564f.

gerade Mitte zwischen beiden Geschlechtern haltend, keinem beizuzählen, folglich zur Fortpflanzung untauglich sind.

Anmutigkeit, Ausgeglichenheit bzw. Harmonie und ein Ende der Zeugung neuen, Lebens, - all dies lässt sich von hier ausgehend auf die weiter oben konstatierten Markierungen und Notizen Max Beckmanns in Zusammenhang mit dem Buddhismus mehr oder weniger deckungsgleich übertragen und inhaltlich gut in Einklang bringen.

Ein aus der Auseinandersetzung mit alledem und ein dementsprechend aus der Abgrenzung von allem Übel der Welt resultierendes Idealbild des Seins und des Selbsts steht oder genauer *sitzt*, wie wir bereits deutlich sehen konnten, völlig folgerichtig im Zentrum des Gemäldes ***Der Traum***.

Doch damit nicht genug. Es gibt auch noch andere Hinweise, welche helfen können, die Annahme zu bestätigen, der Künstler habe in seinem Werk ***Der Traum*** sich selbst androgyn zur Darstellung gebracht. Man braucht nur entsprechend ausgewählte weitere Arbeiten Max Beckmanns hinzuzuziehen.

Zum einen wäre da ***Selbstbildnis als Clown***⁸⁹ (**Abb. 5**) von 1921 zu nennen, zum anderen eine viel spätere Arbeit, nämlich die Zeichnung ***Spaziergang (Der Traum)***⁹⁰ (**Abb. 6**) von 1946.

Wenden wir uns zunächst noch in diesem Kapitel dem ***Selbstbildnis als Clown*** zu. Dieses Ölgemälde von 1921 folgt bei Göpel als ***G 211*** dicht auf ***Der Traum [G 208]***. Eine ganze Reihe interessanter Beschreibungen und Deutungen dieses Gemäldes sollen im Folgenden aufgeführt werden, um zu verdeutlichen, wie nahe bisherige Beobachtungen an unseren neu hinzukommenden Erkenntnissen liegen. In diesen Zusammenhängen verdienen zahlreiche Gedanken und Erkenntnisse Friedhelm Wilhelm Fischers besondere Beachtung, da letztlich in ihnen der Ausgangspunkt aller hier bereits anzutreffenden Überlegungen zu suchen ist: ***Zu Beginn der zwanziger Jahre stand freilich das Bewußtsein des Erleidens noch ganz im Vordergrund. Der Gedanke des Herrschens wird so nur visionär angedeutet und zeigt sich konkret allenfalls in einem Tasten nach neuem Selbstbewußtsein. Zum Drama steigert sich der Konflikt erst in dem [...] Schauspielertriptychon.***⁹¹

Was hier zu lesen ist, nimmt unseren Ansatz der Deutung von Beckmanns ***Der Traum*** bereits partiell vorweg. Dem unmittelbar und ganz konkret Fassbaren *wirklichen* Bildverständnis im Sinne des Künstlers kann Friedhelm Wilhelm Fischer ohne weiterführende Erkenntnisse, die auf entsprechender Decodierung beruhen müssen, allerdings noch nicht ausreichend genug nahe kommen. Dennoch lohnt es

⁸⁹ ***G 211***

⁹⁰ Pinsel in Tusche, 32,0 x 26,5 cm, Privatbesitz. Siehe hierzu:

1) Max Beckmann. Aquarelle und Zeichnungen, 1903 bis 1950. Herausgeber Klaus Gallwitz, Frankfurt am Main 1978, S.69.

2) Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle. Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier, herausgegeben von Mayen Beckmann, Siegfried Gohr und Max Hollein, Köln 2006, S.280f.

⁹¹ FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.38

sich seine umfangreichen und sehr gut durchdachten Aussagen ein wenig weiter zu verfolgen:

Eine Vorstellung vom Martyrium ist freilich auch in den Clownsbildern der zwanziger Jahre schon vorgebildet. Das Selbstbildnis als Clown von 1921 gibt hierfür ein differenziertes Beispiel: Beckmann sitzt im Narrenkostüm auf einem Sessel [...]. Er ist allein; man könnte annehmen, er sei soeben von einem Maskenball nach Hause gekommen. Der Künstler hat sich mit den Attributen des närrischen Welttheaters umgeben, auch der Hinweis auf die Eitelkeit irdischen Treibens fehlt nicht. Fastnachtstute, Narrenpritsche, Maske und Spiegel, bemerken wir, dazu eine Art Vorhang.- Das letztgenannte Requisit ist eigentümlich und neu. Eigentümlich insofern, als der Vorhang an der Stelle, da er angebracht ist, keinerlei praktische Funktion erfüllt. Er erweist sich deutlich als Attribut. Dabei fällt uns ein, daß der Vorhang zwar zum Bereich des Theaters gehört, in der bildenden Kunst aber noch häufiger als Repräsentations- und Würdezeichen verwandt wird,; so beim barocken Herrscherporträt und seinen Defizienzformen als eine Abbreviatur des Baldachins. Max Beckmann hat diese ikonographische Bedeutung des Vorhangmotivs gekannt, das läßt sich an zahlreichen Porträts ablesen und wird uns eindringlich in dem Selbstbildnis mit rotem Vorhang von 1923 [...] vor Augen geführt.

Verglichen mit den rauschenden Vorhängen auf barocken Repräsentationsbildern erscheint die Stoffbahn an der Holzstange auf dem Clown-Selbstbildnis freilich recht kläglich. Das Vorhangmotiv wirkt hier durchaus wie eine Parodie. Aber auch der verzierte Lehnstuhl des Clowns gibt ja wohl einen parodistischen Hinweis auf das Motiv des Thrones, und die Art, wie der Maler seine Narrenklatsche vorweist, erinnert kaum zufällig an den Gestus, mit dem Christus auf Darstellungen der Verspottung meist das Szepter hält. Der Maler parodiert offenbar Motive des Thronbildnisses [...]. Es geht [...] keineswegs darum, barocke Würdezeichen satirisch herabzusetzen. Ihre halb rührende, halb schmerzende Verwandlung entspricht viel eher einer persönlich erlebten Vanitasvorstellung. Andererseits üben die parodistischen Entsprechungen auf den Betrachter, auch wenn er sich dessen nicht bewußt wird, eine rätselhafte Wirkung aus. Sie verweisen auf geheime Bedeutsamkeit. 'Ein König in der Erniedrigung', so ungefähr könnte man die Darstellung bezeichnen, wenn man einmal das Schwergewicht auf die geheime Bildbedeutung legen wollte. Man kann zu dieser Formel auch auf einem ganz anderen Wege kommen. Wenn man nämlich beachtet, daß der Maler in dem Narren-Selbstbildnis Motive des 'Schmerzensmannes' und der Ecce-Homo-Darstellung anklingen läßt. Vor allem der Gestus der herabhängenden linken Hand ist in diesem Zusammenhang wichtig. Er variiert, namentlich in der Durchbildung der Hand, Leidensgesten des Dornengekrönten in spätgotischen Werken. Die Verwandtschaft ist dabei so sprechend, daß man sich kaum mit dem Gedanken an zufällige Entlehnung begnügen kann und absichtliche Bezugnahme annehmen muß. Es ist in diesem Zusammenhang gar nicht absurd, sich vorzustellen, daß Beckmann an die Frage des Pilatus: 'Bist du ein König?' gedacht hat, und an die Antwort des erniedrigten Christus: 'Ja, ich bin ein König'. Hierzu sei beiläufig daran erinnert, daß Beckmann dem Erlöser auf dem Bilde Christus und die Sünderin von 1917 selbstbildnishafte Züge gab. [...].

Bei alledem kam der Stimmungsgehalt des Bildes noch gar nicht zur Sprache. Es scheint ja so, als stünde hier der flackernde Spannungsbogen zwischen 'passio' und 'regnum' eigentümlich still, als habe der Widerspruch zwischen dem ins Ungemessene projizierten Anspruch und dem Bewußtsein der gegenwärtigen Nichtigkeit eine melancholische Meditation ausgelöst. Es handelt sich dabei wohlgerne nicht um die bitter-süße Melancholie der frühen Clownsgestalten Picassos, sondern um eine Haltung, die als Gegenstück zum Grimassieren des Clowns auf dem Fastnachtsbild von 1920 verstanden werden kann. Beide Extreme im Verhalten zum Welttheater begegnen uns in anderen Clownsbildern der zwanziger Jahre.⁹²

Um diese Textpassage in ihrer Ganzheit besser überblicken zu können, wurde von analysierenden Unterbrechungen zunächst abgesehen. Da jedoch eine Fülle weiterer interessanter Gedanken an Fischers Beobachtungen und Überlegungen angeknüpft werden können, sollen im Folgenden einzelne wichtige Stellen selektiv besondere Beachtung erfahren.

Zunächst zu dem Titel *Selbstbildnis als Clown*: in dem Gemälde *Der Traum* begegnet uns hiermit *Verwandtes*, insofern als der Künstler unerkannt und zudem mehrheitlich auch unbemerkt sein Publikum zum Narren hält. Eine Kasperfigur spielt dazu passend in zentraler Position eine ganz maßgebliche Rolle.⁹³ Außerdem lassen in diesem Zusammenhang Fischers auf das *Selbstbildnis als Clown* bezogene Assoziationen, wie eben das *Narrenkostüm* oder auch der *Maskenball*, eine mit Entsprechendem im Gemälde *Der Traum* durchaus vergleichbare Art des in Erscheinung Tretens der das Bild beherrschenden Gestalt erkennen. Zu Grunde liegt allem die Idee, Wesentlichem unter Tarnung Wirksamkeit zu verleihen.

Die Welt, jenes Gegenüber der Eigenwelt des Bildes, wird undurchschaubar geführt und der Künstler revanchiert sich, wie wir weiter oben schon sahen, entsprechend: *die verzerrte Perspektive und bedrängende Enge der Dachkammer lassen die Gestalten wie Marionetten erscheinen, die von unsichtbarer Hand dirigiert werden.* - Tarnung des Künstlers kommt hier, angesichts einer grausam dirigierten Welt, einer schonungslosen Abrechnung mit deren Regisseur(en) gleich, die ihrerseits ja auch aus dem Verborgenen zu wirken trachten.

Der Künstler hat sich mit den Attributen des närrischen Welttheaters umgeben: diese Aussage darf ebenfalls in Bezug zu Beckmanns *Der Traum* gebracht werden, denn dort sitzt Max Beckmann geradezu eingekeilt mitten in einem wirren Spektakel des Welttheaters; er ist, ganz dazu passend, von Somnambulen umgeben. Die ihm zu Füßen liegende Frau im Coitus mit einem Cello kann durchaus als abschreckendes Beispiel der *Eitelkeit irdischen Treibens* angesehen werden. Ein Selbstbildnis in Verbindung mit einer Sünderin scheint dabei nichts Neues zu sein: *Hierzu sei beiläufig daran erinnert, daß Beckmann dem Erlöser auf dem Bilde Christus und die Sünderin von 1917 selbstbildnishafte Züge gab, 1921*

⁹² FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.38f.

⁹³ *Verwandtes* soll selbstverständlich, darauf sei ausdrücklich an dieser Stelle hingewiesen, keineswegs *Identisches* bedeuten.

findet sich der vermeintliche Erlöser allerdings innerhalb einer Traumvision nur noch zum Kasper degradiert im Arm des Künstlers, während dieser für sich Erlösung erträumt.

Wenn in *Selbstbildnis als Clown* ein *Attribut* näher bestimmt wird, dann ist dies gegenüber dem Gemälde *Der Traum* ebenfalls nichts Neues: man denke hier nur an den *Keilrahmen* und dessen Funktion, auf den im Bild vorhandenen Künstler als Hauptfigur aufmerksam zu machen.

Desweiteren erfuhren wir, *daß der Vorhang [...] zum Bereich des Theaters gehört*. Theater spielt in Beckmanns *Der Traum* inhaltlich die entscheidende Rolle, wenn man nur die *Göttliche Komödie* entsprechend erkennt.

Eine *geheime Bedeutsamkeit* ist in dem Gemälde *Der Traum* mehrfach zu lokalisieren. So kann man diesen Begriff in Bezug auf den zu dechiffrierenden Code anwenden; man kann ihn desweiteren auch in Verbindung mit der androgynen Selbstdarstellung des Künstlers sehen.

Die *persönlich erlebte[...] Vanitasvorstellung* lässt sich ebenfalls mit dem Gemälde *Der Traum* in Verbindung bringen, denn androgynen Erlösung war dort letztlich nur schöner Schein, nichts Dauerhaftes.

Nach ernüchterndem Erwachen aus dem Traum verbleibt sodann, konsequent weiter gedacht, allenfalls noch *eine melancholische Meditation*.

Ein König in der Erniedrigung hat sich mit dem Verlust der Illusion, androgyn zu sein, abzufinden, wozu durchaus auch *Motive des 'Schmerzensmannes' und der Ecce-Homo-Darstellung* passen: was bleibt am Ende von dem zuvor noch im schönen Schein *vergöttlichten* Menschen übrig?

- Diese Thesen sollen jedoch erst weiter unten hinsichtlich ihrer vollen Tragweite auf Beckmanns *Der Traum* bezogen genauer durchdacht werden. -

Vor allem der Gestus der herabhängenden linken Hand ist in diesem Zusammenhang wichtig. Mit dieser Feststellung berührt Fischer, ohne es freilich zu ahnen, den uns in dieser Arbeit besonders interessierenden zentralen *Mitteilungsbereich* des Gemäldes *Der Traum*.

In Beckmanns *Selbstbildnis als Clown* übernimmt die Hand nämlich eine völlig andere Funktion als in dem ganz offensichtlich dazugehörigen Pendant *Der Traum*, wozu gut passt, dass hier die Hände ausgetauscht werden: nun kommt der *rechten* Hand des Künstlers, bei einer der Darstellungsweise in dem Gemälde *Der Traum* sehr ähnlichen Erscheinungsbild, eine völlig andere Bedeutung zu. Rollentausch und inhaltliche Umkehrung werden konsequent zur Darstellung gebracht: zuvor noch erhaben androgyn, ist der Künstler nun wieder ein leidender Mensch, ein Mann wie so viele andere in ähnlicher oder gleicher Situation. Diese anderen brauchen als Kontrast zu ihm folglich auch gar nicht mehr abgebildet werden. Entsprechend sitzt der Künstler jetzt im Bild alleine da.

Extreme im Verhalten zum Welttheater: diese Polarisierung ließe sich auch in Bezug zu den Begriffen *Illusion* und *Ernüchterung* bringen.

Angesichts der illusorisch-visionären *Traumesauseinandersetzung* des Künstlers mit dem ihn umgebenden Welttheater in dem Gemälde *Der Traum* und der darauf folgenden Resignation in seinem *Selbstbildnis als Clown*, hatten wir Gelegenheit, die oben von Fischer konstatierten *Extreme* Max Beckmanns *im Verhalten zum Welttheater* detailliert zu modifizieren und sogar noch inhaltlich in ihrer Ergründung zu vertiefen.

Reinhard Spieler kommt übrigens bezüglich Max Beckmanns *Selbstbildnis als Clown* in seiner Dissertation zu ganz ähnlichen Aussagen wie Friedhelm Wilhelm Fischer, freilich ohne unsere weiterführenden Deutungen, und schreibt in einer Anmerkung lakonisch: *Dies sieht auch Fischer so (Fischer, S.37).*⁹⁴

Zuvor findet sich jedoch eine Erörterung des Motivs *Gestalt des Königs*.

Etwas, das uns in Bezug auf Nietzsche bereits weiter oben begegnete und das weiter unten noch ausführlich zu untersuchen sein wird, wird dabei genau mit dem an dieser Stelle hier interessant erscheinenden Themenkreis in Verbindung gebracht: *Grundsätzlich stellt die Gestalt des Königs eine Idealform menschlichen Seins dar: Würde, Freiheit - vor allem Freiheit der Entscheidung - und Verantwortungsbewußtsein verbinden sich mit seiner Person und Funktion, die in der Regel mit der Legitimation von höherer, sprich göttlicher Stelle ausgestattet ist. Als Symbol und Repräsentant einer Staatsform ist er gleichzeitig Inbegriff einer vernünftigen, klar geregelten Organisation menschlichen Zusammenlebens.*

*In dieser Idealform stellt Beckmann den König in Abfahrt dar. Mit wenigen Akzenten charakterisiert er entscheidende Merkmale: Die antikische Nacktheit, die das Schönheitsideal des menschlichen Körpers vorführt, wird nur von einer blauen Stoffbahn leicht verhüllt. Die blaue Farbe - königsblau - steht in der traditionellen Farbikonographie für das geistige Prinzip, für kühle, rationale Distanz - kurz: für das apollinische Prinzip im Gegensatz zum Dionysisch-Emotionalen, das in der roten Kleidung seines Pendants präsent ist.*⁹⁵

Man beachte diesen hier herausgearbeiteten dualistisch gearteten Gegensatz innerhalb eines Werkes von Max Beckmann und die verwendeten, an Nietzsche orientierten Begriffe sowie die dies veranschaulichende Charakterisierung der Farben Rot und Blau. Blau erscheint interessanterweise dabei in Verbindung mit vom Künstler angestrebter Souveränität. Das Rot hingegen steht für Triebhaftigkeit, also genau das, was wahrer Souveränität in dieser Welt entgegenwirken kann. Die unsere Arbeit tangierenden Deutungsansätze Friedhelm Wilhelm Fischers aus den frühen siebziger Jahren fanden allerdings auch schon vor Reinhard Spielers Auseinandersetzung damit an anderer Stelle Beachtung.⁹⁶

⁹⁴ Reinhard SPIELER, Max Beckmann / Bildwelt und Weltbild in den Triptychen, S.254

⁹⁵ s.o., S.85

⁹⁶ Man denke hierzu beispielsweise an den Katalog zu *Max Beckmann - Retrospektive* in Köln aus dem Jahr 1984, wo sich folgende an Fischer orientierte Beschreibung findet (S.218) und wo durchaus auch leichte Abwandlungen zu erkennen sind, etwa hinsichtlich der Bewertung des Melancholischen im Bilde:

Das demonstrativ verschlüsselte Selbstbildnis markiert eine Wende im Leben Beckmanns, denn um Distanz bemühte Selbstbefragung löst die exzessiv gelebte Verzweiflung der Nachkriegsjahre ab. Der Künstler präsentiert sich als Narr, Leidender

Und in einem neueren Buch mit dem Titel *Neue Sachlichkeit / Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1930* schreibt Sergiusz Michalski noch zu *Selbstbildnis als Clown*:

*Die Maskerade ist ein zentrales Thema für Max Beckmann seit den zwanziger Jahren. Häufig sind Szenen aus dem Zusammenhang von Karneval und Commedia dell'Arte dargestellt, die die Künstlichkeit des irdischen Daseins zum Ausdruck bringen. In Beckmanns Weltbild sind die Menschen von fremden Mächten wie Marionetten an Fäden gefangen und dazu bestimmt, ihre Rollen zum Vergnügen der Mächtigen zu spielen. Die Welt ist eine große Bühne, die ganze Welt ein Theater. Doch die Maskierung kann auch auf Narrenfreiheit hinweisen. In seinem Selbstbildnis als Clown von 1921 stellt sich Beckmann als Narr dar, der mehr weiß und bereit ist, es zu sagen. Der Künstler hat in Beckmanns Selbstverständnis ein Sonderwissen um die menschliche Situation. Aus der Geborgenheit seiner Maske heraus kann er die Demaskierung betreiben, er kann die Realität durchschauen.*⁹⁷

Das hier Gesagte kann insgesamt nur bestätigt werden. Insbesondere die letzten Sätze obigen Zitats passen sehr treffend zu unseren bisherigen Beobachtungen und Gedanken:

In seinem Selbstbildnis als Clown von 1921 stellt sich Beckmann als Narr dar, der mehr weiß und bereit ist, es zu sagen. Man denke hier und vor allem in der darauf folgenden Aussage an Max Beckmanns Gemälde *Der Traum* und das hermetisch maskierte Wissen jenes Künstlers:

Der Künstler hat in Beckmanns Selbstverständnis ein Sonderwissen um die menschliche Situation. Aus der Geborgenheit seiner Maske heraus kann er die Demaskierung betreiben, er kann die Realität durchschauen.

Diese Entsprechung der Aussagen Michalskis mit unseren Gedanken ist umso beachtlicher und aussagekräftiger, da beim Entwickeln der jeweiligen

und Würdenträger. Die Requisiten der Fastnacht - Trompete, Maske, Pritsche und Harlekinkragen - werden umschlossen von einer Gestik, die an den Typus des verspotteten, leidenden und auferstandenen Christus erinnert. Die Narrenpritsche ähnelt dem Spottzepter; die Verschattung der vorgewiesenen Handfläche dem Wundmal des Gekreuzigten. Sessel und Vorhang variieren Motive des traditionellen Herrscherbildnisses, rahmen also die Figur im Sinne würdiger Repräsentation. Für Fischer, der diese ikonographischen Bezüge hergestellt hat, verkörpert das Bildnis die >melancholische Meditation< über die Dialektik zwischen königlichem Führungsanspruch und ohnmächtiger Clownerie.

Würde ist jedoch das primäre Merkmal des Bildes, denn alle Schrägen und Verzeichnungen, die bisher die Szenerien schwanken ließen, festigen den Aufbau, und Attribute wie Gesten erzeugen ein angespanntes Gleichgewicht. Der Spiegel, das Vanitas-Symbol, stützt die Figur. Das merkwürdige Mißverhältnis von heller Wand, Vorhang, Bretterschalung und Bodenlosigkeit suggeriert schließlich den Eindruck, als treibe der Künstler mit dem Sessel aufwärts. Distanz zur Rolle erzeugt die Strenge, aus der heraus Beckmann nun das Leben distanziert beobachten und verbildlichen kann. [...]. Die Wende kündigt sich schon im Familienbild, 1920 [...] an. Man vergleiche dagegen die verletzlichsten Selbstbildnisse aus der Zeit von 1915-1919 [...].

⁹⁷ Aus: Sergiusz MICHALSKI, *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1930*. Köln 2003, S.150.

Stellungnahmen keinerlei wechselseitiger Einfluss bestand. Außerdem sind hier in vereinfachter Form die von uns bereits besprochenen Überlegungen Fischers aufgegriffen worden. Doch auch Michalski nähert sich nur ansatzweise unseren Feststellungen. Eine Dechiffrierung von Beckmanns *Der Traum* mit daraus resultierenden weiteren Interpretationsversuchen bezüglich des Gemäldes *Selbstbildnis als Clown* bleibt aus.

Halten wir wiederholend fest:

Eine wichtige Ergänzung zur Deutung von Max Beckmanns *Selbstbildnis als Clown* wird uns unter Zuhilfenahme des Gemäldes *Der Traum* möglich, da Maske und Hermetik in einen Bezug zueinander gebracht werden können.

Es zeichnet sich dabei zudem deutlich ab, dass unsere Erkenntnisse zu Beckmanns *Der Traum ansatzweise* in den verschiedensten Zusammenhängen bereits berührt wurden, wir also keineswegs *ausschließlich* Neues entdecken.

Einzelne kunsthistorisch besonders ergiebig erscheinende Bereiche dieser vielschichtigen und komplexen Thematik erfuhren durchaus auch schon sehr differenziert und die stilistisch auffallenden Gegebenheiten dabei systematisierend eingehendere Beachtung. So schreibt denn Christian Lenz in *Max Beckmann und die Alten Meister*, um den uns besonders interessierenden Zeitraum innerhalb des Gesamtwerkes des Künstlers zu charakterisieren und vor allem auch einzugrenzen: **Narrenfest ist der Titel eines Kupferstichs von Brueghel, und unter diesem Titel kann man auch etliche Darstellungen Max Beckmanns der Jahre 1916 bis 1924 fassen. Am Anfang steht die Radierung Theater, das Ende markieren die Illustrationen zu Ebbsi.**⁹⁸

Der Traum zeichnet sich durch eine extrem komplexe Konzeption aus. Solange aus dieser Zeit keine andere Arbeit Max Beckmanns in ähnlicher Weise, wie hier, entschlüsselt werden kann, neigt man möglicherweise sogar leichtfertig dazu, dieses eine besonders auffallende Gemälde allen anderen damaligen Werken jenes Künstlers überzuordnen. Die Existenz vergleichbarer Werke mag auch schon deshalb unwahrscheinlich erscheinen, weil *Der Traum* seine unverwechselbare Konzeption mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit einem konkreten, kalendarisch eingegrenzten inhaltlichen Bezug verdankt, dem Dante-Jahr 1921. Das widerspricht keineswegs der Wichtigkeit des Begriffs *Welttheater* für die Zeit während und nach dem Ersten Weltkrieg, im Gegenteil. Die Göttliche Komödie passt bestens in diesen Zusammenhang, wenn sie nur, etwa, der *Auferstehung* von 1916 ähnlich, ad absurdum geführt oder zumindest verfremdet wird. Das Groteske dieser tragisch-absurden Komödie, sofern man bereit ist, Dantes Werk im Sinne Beckmanns verfremdet zu erleben, impliziert geradezu zwangsläufig die Rolle des Narren als wichtiges Element.

Bevor wir uns der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* zuwenden werden, sollten einige unbefangene Gedanken dazu beitragen, die Art der Selbstdarstellung Max Beckmanns noch etwas genauer und eingehender zu ergründen. Ein umfassenderer Exkurs zur Thematik *Schlund* bzw. *Höllenschlund* wird sich daraus zusätzlich ergeben, so dass erst daran anknüpfend, doch in unmittelbarem Bezug dazu, die uns

⁹⁸ LENZ, S.152

sodann vorrangig interessierende Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* in einem eigenen Kapitel vertiefend Beachtung finden kann.

In seinem *Selbstbildnis als Clown* gibt der Künstler sich, wie wir sahen, selbst als zentrales, das Bild beherrschendes Motiv klar und deutlich zu erkennen.

Auf seinem Schoß befindet sich allerdings etwas, das am Menschen sonst oftmals genau das Gegenteil bewirken soll, nämlich eine Maske. Das heißt nichts anderes, als dass der Künstler über einen Gegenstand verfügt, dessen Menschen sich für gewöhnlich bedienen, wenn es gilt, ihre eigene Identität, jedenfalls bis zu einem gewissen Grad, nach außen hin zu verändern oder gar zu verbergen.

Nicht zuletzt während ritueller Handlungen, die für sich genommen unterschiedlichster Art sein mögen, bedienen sich Angehörige verschiedenster Kulturkreise oftmals ganz bewusst ausgewählter und ihrer Zielsetzung entsprechend gestalteter Masken, um, über rein Äußerliches weit hinausgehend, sodann magisch auf die Welt einzuwirken.

In völlig anderem Kontext können Masken aber auch einem Attribut des Clowns oder wiederum des Narren gleichgesetzt werden.

In jedem Falle gilt es, entsprechend bewusst wahrzunehmen und zu hinterfragen, was an einen derartigen verbergenden und verfremdenden Gegenstand als Bedeutung gebunden sein soll.

In dem von uns zu untersuchenden Fall kann eine weiterführende und symbolische Deutung des Maskierens durchaus in Erwägung gezogen werden, eine Deutung, die Aussagen Fischers und Michalskis bestätigt und darüberhinaus in sehr unmittelbarer Weise *konkretisiert*.

Innerhalb des Gemäldes *Selbstbildnis als Clown* erscheint Max Beckmann nicht mehr androgyn, die Maske des Traumes ist, wenn man so will, gefallen und zwar im doppelten Sinne: einerseits beinhaltet *Der Traum* letztlich doch ein einer aufgesetzten Maske verwandtes, illusorisches Wunschbild, eben das Dasein im erlösenden Zustand androgynen Erhabenheit, womit wir uns hier die aller realen Umsetzbarkeit entbehrende Traumvision des leidenden und Gott (bzw. die Götter) anklagenden Künstlers als solche nochmals klar vor Augen zu führen haben; andererseits ist aber auch ganz unmittelbar eine Maske gefallen, nämlich die jener äußeren Andersartigkeit des im Traum bis zur androgynen Erscheinung hin verwandelten und sich zugleich hermetisch (im doppelten Sinne des Wortes) verbergenden Künstlers.

Betrachtet man im *Selbstbildnis als Clown* die auf dem Schoße Max Beckmanns liegende Maske, so entsteht der Eindruck, insbesondere wenn man auch die dort aufgrund ihrer Derbheit auffallenden Nasenlöcher noch genauer ansieht, in dem vorangegangenen Gemälde *Der Traum* habe der Künstler sich einer solchen Maske unauffällig bedient oder zumindest doch einem solchen Tarnvorgang Entsprechendes als Täuschung der Betrachter vorgenommen. Das *Selbstbildnis als Clown* wäre dann in der Tat eine Fortsetzung zu Beckmanns Selbstdarstellung in dem Gemälde *Der Traum*, wenn auch in ernüchternder Weise. Was nach all diesem Schauspiel in anklagender Auseinandersetzung mit der *Göttlichen Komödie* übrig bliebe, wäre ein Szenario geradezu melancholischer Resignation. Hatte der Künstler zuvor noch das Groteske gesucht, Gott und die Welt zum Narren gehalten und dabei Christus zum Kasper degradiert, ist er nun, vom Traum gelöst, selber als Clown in einer geradezu tragikomischen Rolle erneut gefangen. Aussichtslosigkeit zeichnet

sich angesichts ernüchternder Realität ab, die den zuvor noch entschlossen revoltierenden Künstler unmittelbar nach einem derartigen Traum, einer Inszenierung des schönen Scheins, einholt. Nicht mehr eine Trommel mit all ihrer Kämpferisches suggerierenden Wirkung dient ihm als Nimbus, sondern der ernüchternde Spiegel der Wirklichkeit vermag ihm die Vergänglichkeit aller Illusion anzuzeigen und nimmt dementsprechend zumindest den unteren Teil der einstigen Position jener Trommel ein. Darüber wirkt in der grauen Wand der übrige und zugleich größere Bereich, den die Trommel einnehmen müsste, wie ausstrahlt, sodass nur noch eine hellere Grauzone als blasser Nimbus dort verbleibt. Wirkliche Erleuchtung ist an die Stelle der einstigen Traumillusion also nicht getreten.

Dazu passt, dass nun die Begierde wieder zurückgekehrt ist, symbolisiert in Gestalt einer Katze, welche, ganz ihrer symbolisch-allegorischen Rolle entsprechend, auf Schoßhöhe und von hinten her mit roten Augen nach vorne starrend, ja geradezu lauernd, auf dem Stuhl liegt. Die Agave mit all ihrer Unschuldssymbolik ist buchstäblich ins Hintertreffen geraten. Im Bild hat dafür eine Tute in geradezu aufreizender Form, sofern man den doppeldeutigen Sinn des Gegenstandes bei Max Beckmann durchschaut, ihren Platz erhalten. Auch dieses Instrument kann mit Begierde und Triebhaftigkeit in Verbindung gebracht werden, beinhaltet es doch einen Schlund, der zu allem auch noch auffallend rot gefärbt ist.

Die komplexe Problematik des Schlundmotivs in den Arbeiten Max Beckmanns wird von Reinhard Spieler in dessen Dissertation - Gedanken F.W. Fischers dabei aufgreifend - sehr treffend und differenziert in Augenschein genommen. So schreibt Spieler unter anderem⁹⁹:

Abgesehen davon, daß das Motiv des runden Trichters und seine plastische Gestaltung schon für sich ausgesprochen sinnlich ist, hat auch seine gegenständliche Erscheinung einen solchen Charakter. Als Schalltrichter von Musikinstrumenten bringt es Musik, Laute, Klänge in die Bildwelt; der Gehörsinn wiederum ist - neben dem Geruchsinn - der Sinneseindruck, der am wenigsten mit rationalen Zwischenstufen wahrgenommen wird und direkt auf das Unterbewußtsein wirkt. In Abfahrt ist die Rundform mit Schlund in die Haut eines verführerischen Apfels geschlüpft; auch wird die Anspielung auf weibliche

⁹⁹ Reinhard SPIELER, Max Beckmann - Bildwelt und Weltbild in den Triptychen, S.177f. Desweiteren geht Reinhard Spieler noch ausführlicher auf diese Thematik ein in: *Klang-Bilder. Max Beckmann und die Musik*, zu lesen in: *Max Beckmann. Traum des Lebens*, hrsg. vom Zentrum Paul Klee (Bern mit Tilman Osterwold), Ostfildern 2006, S.57ff. - Interessanterweise wird dort der Musik eine ganz zentrale Rolle innerhalb der bildnerischen Arbeiten Beckmanns zugewiesen. Dies scheint unseren vor allem im letzten Kapitel noch zu entwickelnden Thesen bezüglich Beckmanns Ablehnung von Musik zunächst zu widersprechen. Da jedoch Beckmann die Musik lediglich mitunter als verführerischen Bestandteil des in Frage gestellten Welttheaters attackiert, wie er ja zugleich menschliche Unvollkommenheit bloßstellt (so in dem Gemälde *Der Traum*), mag deutlich werden, dass gerade der Musik eine - wenn auch ambivalente - so doch immer noch wichtige Rolle zukommen kann. Genau darin, dass die Musik in Verbindung mit Weiblichkeit und Begierde ganz offensichtlich intensiv erlebt wird (sonst bräuchte sie im Übrigen gar nicht erst derart Beachtung finden), zeichnet sich auch ihr herausfordernder Reiz im positiven Sinne für den Künstler ab.

Sexualität (Sündenfall-Thematik) deutlich. Der Apfel neigt sich dem Betrachter entgegen, als wolle er sich ihm anbieten, das dunkle Rot weckt sinnlich-erotische Assoziationen; als Stilleben spricht er aber auch gleichzeitig die Kunst an. Auch in Schauspieler (rechter Flügel) und in Karneval (Mittelbild) gibt es solche auffälligen Rundformen mit einem trichterartigen Schlund.

Wenngleich die erotische Anspielung hier nicht auf so direkter Ebene funktioniert, ist ihr Charakter letztlich doch ähnlich. Der schwarze Schlund suggeriert einen sinnlichen Strudel der Musik, in den man wie in einen Abgrund hineingezogen wird. Die Musik wiederum ist bei Beckmann eng mit weiblicher Sinnlichkeit verknüpft.

Weiter unten schreibt Spieler in diesem Zusammenhang hinsichtlich der Musik - und dies wird sich später in Bezug auf Beckmanns *Der Traum* von 1921 bezeichnenderweise noch mehrfach in ganz anderen Zusammenhängen nutzen lassen¹⁰⁰:

Eine Rolle spielt dabei möglicherweise, daß in Beckmanns eigener Biographie Musik und Frauen ebenso zusammengehören. Seine erste Frau Minna war eine bedeutende Opernsängerin, seine zweite Frau Quappi ebenfalls hochmusikalisch. [...]. Beckmann war selbst sehr musikalisch und schätzte das Musikalische wohl als archetypisch weiblich.

Interessanterweise lässt sich hier ein zunächst unerwarteter, doch vielsagender Bogen zu Dante spannen.

So schreibt Ross King in seinem Buch *Das Wunder von Florenz / Architektur und Intrige: Wie die schönste Kuppel der Welt entstand*¹⁰¹:

*Giovanni Battista Strozzi's Formulierung, die Kuppel sei 'Kreis um Kreis' erbaut worden, bezieht sich nicht nur auf die Methode der Mauerarbeiten oder die Reihen übereinander liegender Ringe oder 'Kreise', aus denen die beiden Kuppelschalen bestehen. Strozzi's Worte sind überdies eine Anspielung auf die Göttliche Komödie, in der Dante genau diese Wendung benutzt - *di giro in giro* -, um das Paradies zu schildern, das der Dichter sich als eine Aufeinanderfolge von neun konzentrischen Kreisen bzw. Sphären vorstellt: die Sphären der sieben Planeten, darüber der Fixsternhimmel, über dem sich als neunte Sphäre schließlich der Kristallhimmel wölbt.*

Der Vergleich zwischen der Kuppel und Dantes Paradies ist aus mehreren Gründen treffend. Filippo war sehr bewandert, was Dantes Schriften betraf, und hatte die 1307 - 21 geschriebene Göttliche Komödie intensiv studiert. Das Werk regte seine Phantasie als Architekt so sehr an, dass er die genauen Ausmaße des Paradieses auf geometrischer Grundlage zu berechnen versuchte.

¹⁰⁰ Es sei vorweg nur auf die diversen Musikinstrumente in dem Gemälde *Der Traum* und deren mögliche Deutung hingewiesen, auf Beckmanns ikonographischen Bezug zu Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, ebenfalls in direktem Zusammenhang mit dem Gemälde *Der Traum*, und Puccinis Oper *Il trittico* als musikalische Dante-Rezeption mit Bezügen zu altmeisterlicher Kunst unmittelbar vor Entstehung des im Dante-Jahr 1921 vollendeten und uns vorrangig interessierenden Gemäldes Beckmanns. - Doch Näheres dazu später.

¹⁰¹ KING, Ross, *Das Wunder von Florenz. Architektur und Intrige: Wie die schönste Kuppel der Welt entstand*. München 2003, S.154f.

Der Vergleich zwischen der cupola und Dantes Dichtung ist auch deshalb angebracht, weil Kuppeln immer schon Symbole für das Himmelreich gewesen sind. So werden in der Kunst des Okzidents und des Orients die Decken der meistverehrten Bauwerke mit dem Himmel in Verbindung gebracht, der in diesen Gebäuden deshalb häufig als Mosaik oder als Deckengemälde dargestellt wurde. Und von persischen Kuppeln hieß es, sie versinnbildlichten den Flug der Seele des Menschen zu Gott.

In Hinblick auf das Trichter- oder noch besser Schlundmotiv bei Max Beckmann erscheint die nun unmittelbar folgende Passage von Ross King besonders interessant und zwar vor allem in Bezug auf Beckmanns Ringen mit der Dualität der Geschlechter, der männlichen Unvollkommenheit:

Doch die neun Ringe oder 'Kreise' aus Horizontalbögen, die Filippo in das Rippenskelett der Kuppel einfügte, erinnern auch an andere berühmte Kreise: die des Danteschen Inferno, dem trichterförmigen Schlund der 'Hölle', der ebenfalls in neun Kreise eingeteilt ist. Dieser Höllentrichter führt konisch ins Innere der Erde, wie eine auf den Kopf gestellte Kuppel. Auch dieser Vergleich mit dem 'Höllenschlund' ist angebracht,

Erinnern wir uns: bereits weiter oben begegneten wir im ersten Kapitel unter **3.a** u. **3.b** im dortigen Überblickswissen zu Dante einer entsprechenden Charakterisierung jener, wenn man so will, *Architektur der Hölle*.

Inzwischen erlangen derartige zunächst von Beckmanns Malerei weit entfernt erscheinende Wissensbausteine abendländischer Geistesgeschichte einen völlig anderen Stellenwert. Wir können immer komplexere und dennoch überzeugende Bezüge herstellen: während Dante sich auf das Paradies und die von ihm verehrte Beatrice konzentrierte, steuerte Max Beckmann seinerseits im entsprechenden Kontext erneut einen *Anti-Kurs* an und zwar sowohl auf das Paradies bezogen als auch auf die Rolle der damit in Beziehung gebrachten Frau.

Ross Kings Überlegungen zur Umkehrung einer Kuppel, um daraus den Höllentrichter abzuleiten, wird sich als Hintergrund für unser nächstes Kapitel nutzen lassen. - Dass dieser *Höllentrichter* zu allem *konisch ins Innere der Erde* führt, dass also das Weibliche, die Erde und damit verbunden ein Eindringen in die Hölle als unausweichlicher und ausschließlich negativer Zusammenhang gesehen werden können, muss uns zu denken geben.

Es versteht sich von selbst: Max Beckmann konnte die viel späteren, doch für uns sehr aufschlussreichen Überlegungen Ross Kings nicht kennen. - Ob bereits 1921 ähnliche Gedanken kursierten braucht jedoch deshalb nicht untersucht zu werden. Viel wichtiger ist es, zunächst die Tatsache festzuhalten, dass bereits Dantes Weltbild fortlaufend *Gegensätze* implizierte und diese sodann zu unterschiedlichen Zeiten eine Fülle gedanklicher und auch emotionaler Assoziationen auszulösen vermochten.

Höllenschlund (als unmittelbarer Gegensatz zum Himmel) und eng daran gebunden Weiblichkeit, der dazu in engstem Bezug stehende Sturz aus dem Paradies dank Evas sündiger Verführung, Leiblichkeit und deren immanente Neigung zur Begierde als Bestandteil und Voraussetzung der andauernden Bindung des Menschen an diese der Hölle verwandte oder sogar oftmals mit ihr identisch gesehene Welt, Kunst als *Auseinandersetzung* mit einer solchen Welt - all dies

spielt, wie wir erkennen konnten und auch noch weiter untersuchen werden, in Max Beckmanns Weltbild und dessen dualistisch geprägter *Anti*-Haltung gegenüber *Gott* und der *Welt* eine ganz entscheidende, zentrale Rolle.

Ziehen wir an dieser Stelle nochmals eine kurze, vorläufige Bilanz, nicht zuletzt, um in dem daran anknüpfenden längeren nächsten Kapitel unseren bisherigen Horizont mit einem Blick auf sehr viel spätere Werke Max Beckmanns entscheidend zu erweitern.

In seinem Gemälde *Der Traum* konnte der Künstler 1921, wie wir sahen, mit den Widrigkeiten menschlichen Seins dem ersten Anschein nach abrechnen.

Abgerechnet wurde dabei vor allem mit dem von hartnäckiger Dualität heimgesuchten *Weltheater* und all dessen in Gegensätzlichkeiten verankerten, unlösbar und bedrohlich erscheinenden Mängeln - doch eben leider nur, wie nicht zuletzt der Titel zu verstehen gibt, *visionär* oder, einem sich damals anbahnenden Zeitgeist durchaus auch schon entsprechend, *surreal*.

Allen zunächst in genialer Weise weitreichend erscheinenden Traumerkenntnissen zum Trotz blieb also die unmittelbare Realität der diesseitigen Welt für den Künstler am Ende mit bis auf weiteres unlösbar erscheinenden Problemen verbunden.

Möglich wurde in dieser Arbeit eine derartige, detailliert begründbare Erkenntnis nur dadurch, dass wir der uns begegnenden und ausgesprochen hintersinnigen Bildsprache des vielfältig belesenen und eigenwillig kombinierenden Künstlers beharrlich auf den Grund gingen. Trotz einer zunächst irritierenden Verworrenheit konnten wir Beckmanns *Der Traum* zumindest im Ansatz entschlüsseln. Dabei bildeten ausgeklügelte, doch nicht sofort durchschaubare Hinweise des Künstlers letztlich die Basis all unserer Überlegungen.

Interessanterweise entschied sich Max Beckmann selbst bei seinem innerhalb der Dechiffrierung des Gemäldes *Der Traum* maßgeblichen Code *35/35* für eine Systematik, die ganz im Einklang mit der oben erwähnten *hartnäckigen Dualität* steht: das ideale biblische Alter von 70 Jahren wird in zwei zunächst quantitativ gleich erscheinende Hälften aufgespalten, doch ergeben sich daraus, konsequent weiter gedacht, als Gegensatzpaar zwei unterschiedlich zu bewertende Lebensabschnitte.

Wäre *Der Traum* zu allem auch noch bereits 1919 entstanden - Max Beckmann war damals selber 35 Jahre alt -, ließe sich sogar sagen: der eine Lebensabschnitt des Künstlers liegt *vor*, der andere *nach* jener uns interessierenden androgyne Erhabenheit bescherenden Traumerkenntnis und dies in einem Jahr, das zudem seinerseits auf die Zahl 1919 bezogen eine eigentümliche Dualität kund tut. - Dass ein derartiger Gedanke in Zusammenhang mit Max Beckmann und dessen damaligem Konzept nicht ganz abwegig ist, wird insbesondere dann deutlich, wenn man zusätzlich auch noch beachtet, dass Dante seinerseits als Dichter die *Divina Commedia* in die eigene Lebensmitte projizierte, obgleich, um dies zu ermöglichen, biographische Ungereimtheiten vorgenommen werden mussten (vgl. hierzu beispielsweise, was weiter oben bereits im ersten Kapitel unter **6.a** zur *Göttlichen Komödie* zu lesen war: *Wir wissen, daß es für Dante vor seinem 35. Lebensjahre*

eine Zeit gegeben hat, wo er sich namenlos unglücklich fühlte. Es ist wohl denkbar, daß er um diese Zeit aus seinem Schlaf erwacht ist und sein Leben neu zu gestalten beschloßen hat. Das Datum dient jedoch offenbar der Symbolik [...] - auch inhaltlich mag dieser Abschnitt, hier nun bereits wiederholt zitiert, in Verbindung mit Max Beckmanns Weltbild um 1921 inzwischen weitaus sinnbezogener erfassbar und deutungsergiebiger erscheinen, ist doch von einem Erwachen aus dem Schlaf und einer Neugestaltung des Lebens die Rede!).

Halten wir von allem die wichtigste Beobachtung nochmals ganz bewusst fest: Eine *hartnäckige Dualität* zieht sich gewissermaßen als roter Faden durch das gesamte Gemälde **Der Traum** hindurch und zwar auf sämtlichen Ebenen. Ob männlich, ob weiblich, ob oben, ob unten: alles wird als Bestandteil eines entsprechenden Weltbildes von Polarisierungen bestimmt, seiner Ruhe beraubt. Sogar der Künstler selber tritt, da androgyn und erleuchtet, im völligen Gegensatz zu allem, was ihn umbibt, auf.

Es läßt sich also nicht leugnen: sämtliche Probleme dieser Welt - und damit des *Welttheaters* - zeigen, so paradox dies erscheinen mag, eine vereinheitlichende Gemeinsamkeit, nämlich das fortwährende ihnen immanente Wirken von Gegensätzen, Dualitäten.

Letztere sollen im folgenden Kapitel in weiteren Zusammenhängen eingehender Beachtung finden und dies über die Zeit um 1921 hinausreichend bis zum Lebensende Max Beckmanns.

3. Kapitel

Spaziergang (Der Traum)* - eine scheinbar bescheidene Zeichnung mit jedoch weitreichenden Bezügen zu Max Beckmanns dualistischem Weltbild und dem Gemälde *Der Traum

In den vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit war Max Beckmanns *Malerei* vorrangige Bedeutung zugekommen.

Nach allem, was dabei an neuen Erkenntnissen erarbeitet wurde, kann nun, wie zuvor auch schon angekündigt, endlich die überwiegend in Schwarz-Weiß gehaltene, teilweise lavierte Tuschfederzeichnung *Spaziergang (Der Traum)* zu den bereits ausführlicher untersuchten Werken aus dem Jahre 1921, *Der Traum* und *Selbstbildnis als Clown*, vergleichend in Bezug gebracht werden.

Um eine Fülle weiterer Beobachtungen und Einsichten nicht ins Uferlose entgleiten zu lassen, soll allerdings im Verlauf unserer alsbald folgenden Überlegungen das letztgenannte Gemälde nur noch sehr begrenzt Beachtung finden. - Dass sich am Ende dennoch umfassendere Zusammenhänge zwischen *allen* hier hinzugezogenen Kunstwerken abzeichnen können, ist damit natürlich keineswegs ausgeschlossen.

Bereits bei dem Gemälde *Der Traum* war es uns wenigstens ansatzweise möglich zu sehen, dass Max Beckmann 1921 eine Vielzahl von Gedanken und inhaltlichen Bezügen mit einer surreal anmutenden Traumthematik verbunden hatte.

So überraschend dies zunächst erscheinen mag: auch die vergleichsweise kleine und beim ersten Wahrnehmen eher einfach konzipiert anmutende Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* verlangt ihrerseits eingehendere Auseinandersetzungen mit einer Fülle denkbarer Anregungen aus gänzlich anders gearteten und daher auf manchen Betrachter anfangs vielleicht sogar unpassend wirkenden Zusammenhängen. Gerade im Unerwarteten liegt jedoch wiederum der Schlüssel zu einer Anzahl neuer Deutungsmöglichkeiten, um dem Dargestellten *umfassender* gerecht werden zu können.

Halten wir zunächst die wichtigsten rein äußerlich-formalen Tatsachen fest. Bei Beckmanns *Spaziergang (Der Traum)* handelt es sich, wie schon angedeutet, um eine auf den ersten Blick hin ausgesprochen bescheiden erscheinende Zeichnung, welche aus dem ersten Nachkriegsjahr im holländischen Exil, 1946, stammt (die Datierung des Kunstwerks möge bereits an dieser Stelle aufmerksam zur Kenntnis genommen werden).

Bildnerisch entstand *Spaziergang (Der Traum)* interessanterweise *Pinsel in Tusche*, woraus stellenweise eine geradezu malerische Wirkung der in erster Linie doch zeichnerischen Arbeit resultiert. Man kann in diesem Zusammenhang den Eindruck gewinnen, der Künstler habe mit derartigen Mitteln einen Ausgleich zur ansonsten allem Anschein nach doch ausgesprochen unmalerischen Farblosigkeit der Darstellung bewirken wollen. So gesellen sich zu den ganz elementaren Gegensätzen zwischen helleren und dunkleren Unbuntfarben einer bloßen Zeichnung noch weitere Spannungen ästhetischer Art. Einerseits begegnen wir Linien und Schraffuren, die zeichnerisch-graphisch, aber auch unruhig, anmuten mögen, andererseits sehen wir verwaschene Tusche und blasse Freiflächen, denen

jeweils eine Raum einnehmend-bedrängende und eigentümlicher Weise zugleich auch, zumindest auf den ersten Blick hin, eher statische Wirkung zukommt. Es sei an dieser Stelle ergänzend noch hinzugefügt, dass jene Zeichnung 32,0 x 26,5cm misst und sich gegenwärtig, 2006, in Privatbesitz befindet (siehe hierzu auch weiter oben Anm. 90).

Wenden wir uns nun der inhaltlichen Seite von *Spaziergang (Der Traum)* zu. Gerade diese bislang eher wenig beachtete kleinformatige Arbeit birgt in sich, wie ebenfalls schon angedeutet, eine Fülle tiefsinniger und weiterführender Bildaussagen, deren besondere *Wichtigkeit* rasch deutlich werden kann. Voraussetzung dazu ist nur, dass auch einem derartigen, rein äußerlichen Kriterien nach zu urteilen, scheinbar zweitrangigen Werk wirklich in ausreichendem Maße - und das bedeutet vor allem mit ausdauernder Geduld - die gebührende Aufmerksamkeit entgegengebracht wird.

Die uns interessierenden, zumindest denkbaren *Bildaussagen* werden allerdings in ihrer *Gesamtheit* wiederum alles andere als sofort ersichtlich sein. Erschließen wir sie jedoch sukzessive, so ergeben sich Zug um Zug Möglichkeiten einer eingehenderen, Bisheriges aus dieser Arbeit bestätigenden Interpretation, die sich sodann vor allem für ein noch verfeinerteres Verständnis von Max Beckmanns Weltbild in dem Gemälde *Der Traum* als äußerst aufschlussreich erweisen kann. Daher darf der Untersuchung jener unerwartet bedeutungsgeladenen Zeichnung hier im Folgenden auch größerer Umfang zuteil werden. Die diversen dabei entstehenden Exkurse mögen mitunter langatmig und komplex erscheinen, ihre später ersichtlich werdende Berechtigung sollte dies jedoch zumindest nachträglich rechtfertigen können.

Beginnen wir mit einer kurzen Beschreibung:

Zu sehen ist in einer offenbar nächtlichen Landschaft eine hohe, zu ihrem Mittelpunkt hin sich erhebende, dort jedoch weitläufig unterbrochene Brücke. Diese Brücke ist, mit der auffallenden Unterbrechung einhergehend, in zwei qualitativ verschiedene Hälften geteilt. Links im Bild befindet sich eine düstere, schwarze Hälfte, rechts eine wesentlich heller gehaltene in Weiß bzw. einem sehr zarten, fast ockerfarbenen anmutenden Grauton. Mit anderen Worten: in der Mitte der Brücke tut sich ein Abgrund auf. Den *Grund* - fast möchte man sagen im doppelten Sinne dieses Wortes - bildet dort, also im mittleren Bereich der unteren Bildhälfte und zudem rechtsläufig diagonal liegend, der hell aufleuchtende Körper einer völlig entblößten, riesenhaften Frauengestalt. Riesenhaft in dem Maße, dass diese Frauengestalt, eins mit der Erde, auch einen wesentlichen Teil der Landschaft darstellt, Letztere somit, wenigstens zum Teil, buchstäblich *verkörpert*.

Der seitlich ausgestreckte rechte Arm jener seltsamen Erscheinung wird dabei im Gegensatz zu ihrem Körper keineswegs hell aufleuchtend zur Darstellung gebracht. Vielmehr bildet er sogar den hinteren Küstenverlauf einer Bucht, welche zudem von einem Teil des Leibes dieser Frau sowie von deren rechtem Bein begrenzt wird. Kopf und Gesicht hat Max Beckmann dabei nicht weiter betont und zudem in dunkleren Tönen in eine hinter der Bucht sich erhebende Berglandschaft eingebettet.

Die rechte Brust der Frau ist jedoch auffallend prall hervorgehoben und der schwarzen Brückenhälfte zugewandt. Auf dieser Brückenhälfte schreitet, mit einem

Bein bereits über dem Abgrund, ein in Schwarz gehaltener Mann von links kommend in Richtung der helleren Hälfte der Brücke. Wenn auch mit Hut, Mantel und Schuhen offenbar völlig alltäglich bekleidet, scheint jener Mann, nach vorne ins Leere greifend und nicht bemerkend, dass er im nächsten Augenblick abstürzen wird, somnambul zu sein.

Als auffallend erweist sich bei alledem nicht nur, dass der Mann hier viel kleiner als die unübersehbar raumausfüllende Frauengestalt ist, sondern dass er zudem silhouetten- oder schattenhaft jeglicher Plastizität entbehrt - ganz im Gegensatz zur erotischen Leibesfülle seines weiblichen Pendants im Bilde.

Ansonsten mag noch Beachtung finden, dass der nächtlich düstere Himmel nicht das ganze Blatt ausfüllt: rechts oben, über dem Ende der hellen Brückenhälfte, bleibt auch ein Teil des Himmels noch hell, ja es zeigt sich sogar, dass der dunkle nächtliche Himmel nichts anderes ist als in Wirklichkeit eine düstere, riesige Wolke, die dem somnambulen Mann, diesen allem Anschein nach dabei sogar führend oder hinter sich her ziehend, vorausseilt.

Weniger ausführlich, doch letztlich das Gleiche bündig zusammenfassend, ist die Beschreibung der Arbeit *Spaziergang (Der Traum)* in einem Zeichnungen und Aquarelle Beckmanns vorstellenden Ausstellungskatalog aus den späten siebziger Jahren:

Ein brückenartiger Seesteg auf hohen Stützen. Sein mittlerer Abschnitt fehlt, so daß beide Teile schluchtartig auseinanderklaffen. Auf der Brücke ein als dunkle Silhouette gegebener ausschreitender Mann, dessen nächster Schritt ins Leere und in die Tiefe führen wird. Unten, in den Formen eines üppigen liegenden weiblichen Körpers, eine Wasserfläche.

Eine in ähnlicher Weise übergroß am Boden ausgestreckt liegende weibliche Gestalt auf der Lithografie >Sündenfall< in >Day and Dream< (1946, G 302 [sic!]), was einen Hinweis auf die Interpretation der Zeichnung geben könnte; die Leiblichkeit des Weibes ist durch Größe und Fülle der Gestalt noch betont. [...].¹⁰²

Eine Interpretation wird hier zaghaft im Konjunktiv angedeutet, faktisch bleibt sie jedoch unmittelbar an entsprechender Stelle aus. Außerdem erscheint die Beschreibung des Frauenkörpers bzw. dessen Verhältnis zur Wasserfläche zu vage. Dass der >Sündenfall< (Abb. 7) zum Vergleich hinzugezogen wird, kann allerdings vorausgreifend als Anregung aufgenommen werden, um das Sturzmotiv in Bezug auf den Mann innerhalb der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* gedanklich anders zu umschreiben, ja zugleich auch eingehender zu erläutern, geradezu so, als handele es sich um einen weiteren Titel der uns hier vorrangig interessierenden Zeichnung. Die Berechtigung einer derartigen Überlegung wird sich im Folgenden etwas später noch zeigen.

Halten wir also, um rasch zu einer sinnbezogenen Deutung vorstoßen zu können, die wichtigsten Beobachtungen gesondert und bereits in einer adäquaten Gliederung systematisiert fest.

Drei inhaltliche, zugleich in der Komposition deutlich akzentuierte Aspekte der Zeichnung verdienen dabei übergeordnete Beachtung:

¹⁰² Aus: Max Beckmann / Aquarelle und Zeichnungen, S.69

1. Das Streben eines Mannes nach dem Licht bildet gewissermaßen das Leitmotiv dieser Arbeit. Nicht zuletzt durch die in der Zeichnung alles bestimmenden und zudem äußerst markanten Hell-Dunkel-Kontraste tut sich dies dem Blick des Betrachters sofort kund.
2. Das Motiv des hier bereits unausweichlich bevorstehenden Absturzes macht alle Hoffnung auf baldige Erleuchtung zunichte. Hoch droben auf der Brücke und ganz offensichtlich in umnachteter Blindheit wandelnd, wird jener ahnungslose Mann, denkt man sich das Bild in Bewegung, als nächstes sofort in die gähnende Tiefe stürzen. Die hohen Stützen der Brücke untermauern diesen Eindruck nachhaltig.
3. Drunten in der Tiefe, als Teil der irdischen Welt, gibt sich übergroß und alles offenkundig beherrschend die Ursache männlichen Gebundenseins an diese Welt zu erkennen, quasi als Quelle aller Begierde und somit des unheilvollen Wunsches inkarniert zu sein, jeglicher denkbaren himmlisch-transzendenten Erleuchtung zum Trotz.

Der weibliche Körper ist dabei zu einem integrierten Bestandteil der Landschaftszeichnung geworden, illusorisch-verführerische Helligkeit ist seinen Schlüsselreizen eigen, seine rechte Brust, welche sowohl räumlich als auch inhaltlich in Bezug zu der düsteren Seite der Welt links im Bild steht, zu jenem Bereich dem der Mann droben auf der Brücke offenbar entkommen will, wird geradezu aufreizend prall geschwollen, triebhafte Erektion suggerierend, zur Darstellung gebracht.¹⁰³

¹⁰³ Interessant erscheint in Bezug auf ein derartiges Bild der *Frau als Mutter Erde* das im Folgenden wiedergegebene mythologische Weltbild, allerdings mit ausschließlichem Bezug zur Antike des Mittelmeerraumes (man achte insbesondere auf eine Reihe von Details, etwa das erwähnte Gebirge, denn auch ein solches findet sich in Beckmanns Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* als unmittelbarer Hintergrund der Küste, die ja ihrerseits von der übergroßen Frauengestalt gebildet wird, aus ihr also hervorgeht): ***Bei Hesiod heißt es: >>Von allem entstand zuerst das Chaos (das >>Gähnen<<, der leere Raum, der Abgrund), ihm folgte Gaia (die Erdgöttin) mit breiter Brust (als allnährende Mutter Erde) ... und Eros, der schönste der unsterblichen Götter, der die Glieder Göttern und Menschen löst und verständige Absicht betört. Aus dem Chaos gingen Erebus (die Urfinsternis, das Dunkel) hervor und Nyx (die Nacht), der Nyx aber entstammten das Licht und der Tag, die Kinder, die ihrer Liebe zu Erebus entsprangen. Gaia aber gebar als erstes ... den sternübersäten Uranos (Himmels-gott), der sie von allen Seiten umhüllen sollte. Dann brachte sie die hohen Gebirge hervor ... und das Meer mit tobenden Wogen; all dies (brachte sie) ohne liebende Zuneigung (hervor) (also durch Parthenogenese!). Dann aber zeugte Uranos mit ihr den Okeanos (das die Welt rings umgebende Weltmeer) mit seiner tiefen Strömung ...<<***

Aus: Leo Maria GIANI, In heiliger Leidenschaft - Mythen, Kulte und Mysterien, München 1994, S. 31.

Außerdem mag in der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* auffallen, dass unter der schwarzen Hälfte der Brücke ein kleines Segelboot direkt auf die Küste zufährt und zwar in Höhe des Schambereichs jener riesigen Frauengestalt. Gegenüber dem oberhalb noch auf der Brücke befindlichen Mann erscheint das Schiffchen leicht zurückversetzt. Das heißt in diesem Falle, wenn man wiederum einen Bewegungsablauf im Bild wahrnimmt, dass es, im Vergleich zu jenem Mann, erst leicht verzögert von einem tragischen Schicksal eingeholt werden wird: in Kürze muss es nämlich seinerseits direkt auf die Küste stoßen und infolgedessen wohl auch, analog zu dem vom Absturz bedrohten Mann, buchstäblich

Es mag rasch deutlich werden: allen drei einzelnen Bereichen ist auch hier eine unmittelbare Dualität als letztlich alles in seiner Gesamtheit wieder vereinigendes und vereinheitlichendes Grundprinzip eigen oder, etwas differenzierter in Worte und Begriffe gefasst: ein deutlicher, direkter Bezug zu immer wieder anders gearteten, doch essentiellen Einzelbestandteilen einer letztlich an Ambivalent-Dualistisches gebundenen, komplexen Realität zeichnet sich hier überall unausweichlich ab.

Beginnen wir diesbezüglich rückläufig zunächst mit einer eingehenderen Betrachtung und Erörterung des Wesentlichen zu 3., wobei auch hier das Phänomen *Dualität als treibendes Motiv allen irdischen und unvollkommenen Seins* besondere Aufmerksamkeit finden soll (auf 2. wird im Folgenden erst einige Seiten weiter unten näher eingegangen werden können, eine abschließende Vertiefung zu 1. wird sich danach jedoch erübrigen):

Das Weibliche verkörpert den einen Bestandteil der Dualität der Geschlechter. An es ist Elementares gebunden: die Geburt, das *Erdenleben*. Diesem steht das *Himmliche* gegenüber.

In seiner Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* spielt Max Beckmann hierzu zweierlei Arten des Hellen, Schönen, Lichten in geradezu aufreizender Weise gegeneinander aus, um die Illusion des *Schönen Scheins* im Weltlichen, ganz zur *Illusion eines Traumes* passend, zu verdeutlichen.

Anders gesagt: das *Weibliche* beinhaltet innerhalb dieser Zeichnung exemplarisch die *Illusion des Lichtes*, hier nun gebunden an Leiblichkeit, es zieht damit an, doch zugleich lenkt es vom wahren, immateriellen Licht ab. Daher erscheint auch der

zu Grunde gehen. Der hierzu vorausgesetzte Bewegungsablauf mit entsprechendem Richtungsbezug im Bild wird auf raffinierte und mehrdeutige Art suggeriert: das Boot drang nämlich, der Darstellungsweise nach zu urteilen, regelrecht von links außen kommend und quasi in Leserichtung fahrend, in das Meer ein. Zu erkennen ist dieser Vorgang am nach hinten hin sich weißlich abzeichnenden Fahrwasser. Zugleich ist dieser Vorgang jedoch auch noch so zur Darstellung gebracht, dass das Meer mit seiner eben durch das Fahrwasser des Bootes bedingten Furche einer großen Vagina, als Teil der Landschaft, gleicht. Dem Boot kommt bei entsprechend mehrdeutiger Lesart sodann die Rolle eines eindringenden Phallus zu.

Im weiteren Verlauf der Untersuchung des Bildes *Spaziergang (Der Traum)* wird dieses durchaus aufschlussreiche und zuvor hier noch nicht erwähnte Detail keine gesonderte Beachtung mehr finden. Daher sei an dieser Stelle bereits ausdrücklich auf jenes im unteren Bildbereich am Rande, doch unübersehbar, zur Darstellung gebrachte, mehrdeutige Szenario und dessen hier auch schon vorweggenommene, ansatzweise Deutung aufmerksam gemacht.

Bezüglich der Auslegung jenes interessanten Bildausschnittes ließe sich freilich noch vieles hinzufügen. Man denke etwa an das Motiv der Loreley oder an Odysseus und dessen Widerstand gegen die Gefahren weiblicher Verführungsversuche seitens einer mythologisch verbildlichten See, womit sich ein Bogen hin zur antiken Mythologie, nun von einem weiteren Bezugspunkt innerhalb der zu erörternden Zeichnung ausgehend, wiederum schließt. - Gerade letzterer Themenkreis, Mythologisches aus der Antike, fand im Übrigen bei Max Beckmann durchaus Beachtung, man denke etwa an das 1943 entstandene Gemälde *Odysseus und Kalypso (G 646)* oder das Aquarell *Odysseus und Sirene* (entstanden 1933, 101 x 68 cm, siehe hierzu Anm.102, dort wiederum S.57).

Kopf jener das materielle irdische Sein verkörpernden übergroßen Urmutter der diesseitigen Welt (man vergleiche *mater* und *materia*) dunkler, fern allem wahren Licht, so wie der völlig dunkle Mann auf der Brücke seinerseits schattenhaft allen Lichts im Zustand somnambul verblendeter Blindheit entbehrt.

Zu 1921, dem uns vorrangig interessierenden Jahr im Leben Max Beckmanns, sieht die Quellenlage, sofern man dokumentierte mündliche Aussagen des Künstlers sucht, vergleichsweise dürftig aus.

Die kleinformatige Arbeit *Spaziergang (Der Traum)* entstand erst zweieinhalb Jahrzehnte später.

Dank der berühmt gewordenen Rede des Künstlers in London am 21. Juli 1938 anlässlich der Ausstellung *Twentieth Century German Art* in den *New Burlington Galleries* besitzen wir glücklicherweise aus jener Zeit eine Fülle aufschlussreicher Aussagen. Sie entstanden in solcher Form allerdings erst angesichts bedrängender politischer Verhältnisse, gewissermaßen als Antwort auf Hitlers 1937 kulminierenden Feldzug gegen jene Künstler, die, aus heutiger Sicht, der klassischen Moderne angehören, damals jedoch von Nationalsozialisten existentiell in den Ruin getrieben wurden.

In diesem Abschnitt der Arbeit sollen nun in Bezug auf die Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* diverse entsprechende Äußerungen Max Beckmanns von 1938 als Orientierungshilfe hinzugezogen werden. Darüber hinausgehend erscheinen hier auch weitere Bezüge zu einem Teil seiner uns interessierenden Zeichnungen, Graphiken und Gemälde denkbar (Rückschlüsse auf das uns bei allem doch noch immer vorrangig interessierende Werk *Der Traum* dürften umso zulässiger sein, da 1946 der Titel von 1921 wenigstens als Ergänzung aufgegriffen wurde und außerdem eine Fülle vorurteilsfreier empirischer Beobachtungen uns Indizien einbringen können, die vermutete inhaltliche Bezüge zwischen beiden Arbeiten wenigstens partiell bestätigen).

In der Rede von 1938¹⁰⁴ fällt, unseren bisherigen Beobachtungen zu der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* ganz entsprechend, zunächst die Häufung von Dualitäten auf:

Ich suche aus der gegebenen Gegenwart die Brücke zum Unsichtbaren - ähnlich wie ein berühmter Kabbalist es einmal gesagt hat: >Willst du das Unsichtbare fassen, dringe, so tief du kannst, ein - in das Sichtbare<. Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität zu erfassen und diese Realität in Malerei zu übersetzen.- Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität. - Das mag vielleicht paradox klingen es ist aber wirklich die Realität, die das eigentliche Mysterium des Daseins bildet!

Diese Aussagen Beckmanns zeigen mit ihrem Hinweis auf die Kabbala einen durchaus passenden inhaltlichen Bezug zur damals weit verbreiteten Neigung der Künstler und Intellektuellen, im Esoterischen Zuflucht zu finden.

¹⁰⁴ Max Beckmann. Sichtbares und Unsichtbares, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Peter Beckmann, Einführung von Peter Selz, Stuttgart 1965, S. 20ff.

Zuvor wurde Max Beckmanns Londoner Rede schon veröffentlicht als: Max Beckmann. Meine Theorie der Malerei. Vorlesung, gehalten am 21. Juli 1938 in der New Burlington Gallery in London, in: Max Beckmann, hrsg. v. Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein, Stuttgart 1949, S.47ff.

Was nicht zuletzt im Hinblick auf spätere Untersuchungen der teilweisen Abhängigkeit Max Beckmanns von Gedanken Nietzsches interessant erscheint, ist, darauf sei bereits an dieser Stelle hingewiesen, die geradezu platonisch anmutende, allem Dionysischen zuwiderlaufende Art des uns hier begegnenden, klar in Worte gefassten Denkens des Malers, eines Menschen also, der *Abbilder* schafft. Die Wichtigkeit des Unsichtbaren als Hintergrund allen Seins erinnert dabei zudem unmittelbar an Platons Ideenlehre bzw. deren neuplatonische Fortsetzung und spätere Rezeption in esoterischem Kontext.

In der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* führt die Brücke allerdings nicht hin zum Unsichtbaren, Immateriellen, zum Licht. Hier dominiert, allen Ausgleich innerhalb der Dualitäten unterminierend, die Macht der diesseitigen Welt.

Doch kehren wir vorerst noch zu Beckmanns Londoner Rede zurück, die in ihrem weiteren Verlauf geradezu als Ansammlung sich vermehrt häufender begrifflicher Gegensatzpaare erscheint:

Meine Figuren kommen und gehen, wie sie mir Glück und Unglück bieten. Ich aber suche sie festzuhalten in der Entkleidung ihrer scheinbaren Zufälligkeit. Das einmalige und unsterbliche Ego zu finden: in Tieren und Menschen, in Himmel und Hölle, die zusammen die Welt ergeben, in der wir leben.

Und weiter unten:

Der konstruktive Rhythmus der Kabbala hilft mir manchmal [...]. Wenn meine Träume über Oannes und Dagon zu den letzten Tagen der versunkenen Kontinente unserer Planeten wandern. Nichts anderes ist mir die Straße mit dem Mann, der Frau und dem Kind, der Aristokratin oder Prostituierten, dem Dienstmädchen oder der Fürstin. Zwiespältige Träume - laufen sie mir durcheinander, Samothrake, Piccadilly oder Wallstreet. - Eros und Nicht-mehr-sein-Wollen, alle diese Dinge bestürmen mich wie Tugend und Verbrechen, Schwarz und Weiß. - Ja. Schwarz und Weiß, das sind die beiden Elemente, mit denen ich zu tun habe.

Auf engem Raum vereinigt Max Beckmann auch hier, wiederum ganz der Drängung innerhalb des Gemäldes *Der Traum* verwandt, eine Fülle unterschiedlicher, oftmals genau gegensätzlicher Begriffe und Begriffspaare.

Insbesondere gegen Ende des Abschnittes häuft sich uns wichtig Erscheinendes: ***Zwiespältige Träume*** - in Zusammenhang mit der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* bedürfen diese hier selbstredenden Begriffe kaum mehr eines

Kommentares: Zwiespalt kann auf die uns interessierende und zunächst so bescheiden anmutende Arbeit von 1946 im wörtlichen wie auch übertragenen Sinne gleichermaßen übertragen werden.

Eros und Nicht-mehr-sein-Wollen - in unserer eingehenden Auseinandersetzung mit dem Gemälde *Der Traum* beschäftigen wir uns ausführlich mit dem Buddhismus und Schopenhauers pessimistischer Sicht der vom Christentum bestimmten Welt. Die Überwindung des qualvollen, lästigen Seins zeichnete sich dabei als wünschenswertes, ja ersehntes Ziel ab. Wir gelangten im Sinne Dantes zur anagogischen Bildebene, in der Max Beckmann sich androgyne Vollkommenheit als Befreiung von dem triebhaft bedingten In-diese-Welt-getrieben-Sein *erträumte*. Das auf den ersten Blick eher ironisch-frivol und zudem ausgesprochen bescheiden erscheinende, kleinformatige Werk *Spaziergang (Der Traum)* beinhaltet **Nicht-**

mehr-sein-Wollen als scheinbar nahes, doch dank des Abgrundes des *Eros* unerreichbares Ziel.¹⁰⁵

Schwarz und Weiß - diese Farben bestimmen die Arbeit *Spaziergang (Der Traum)* als Zeichnung. Fast möchte man meinen, ein buntfarbiges Gemälde hätte sich für die hier angerissene Thematik weniger geeignet. Dass Max Beckmann sich selber in dem schwarzen *Schattenmann* auf der Brücke sah, darf angenommen werden:

Schwarz und Weiß, das sind die beiden Elemente, mit denen ich zu tun habe.

Dazu passt weiter unten in der Rede auch Folgendes:

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

So bin ich denn, fast ohne zu wollen, von formalen Prinzipien auf transzendente Ideen geraten.

Gott und *Welttheater* - beide Begriffe sind uns zur Genüge schon begegnet. Nun erlangen auch bei Max Beckmann, ganz im Sinne weiter oben erfolgter Überlegungen, *transzendente Ideen* Bedeutung und werden ausdrücklich auch als solche bezeichnet.

Wesentlich ist dabei, dass *Gott* eine vielsagende Rolle zugewiesen wird. Er beinhaltet in sich *Schwarz und Weiß*, steht also für Gut und Böse, gestaltet sich *immer wieder neu*, was an einen Synkretismus aus Manichäischem und indischen Göttervorstellungen im ewigen Kreislauf der Reinkarnationen denken lässt.

Ähnliche Überlegungen bestimmen übrigens ganz maßgeblich die weiter oben schon wiederholt zitierte Arbeit Friedhelm Wilhelm Fischers in diversen Zusammenhängen.

Eine weiter unten in der Rede platzierte Äußerung Beckmanns untermauert zudem derartige Thesen: *Nun, ich glaube an das >Ich< in seiner ewigen und unvergänglichen Form, dessen Wege in unbegreiflicher Art unsere Wege sind.*

Die Überlegungen zu der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* sollen an dieser Stelle nun für einen Augenblick ruhen, um eine entscheidende Aussage Max Beckmanns aus der Rede (dort unmittelbar auf die Gedanken zu *Gott, Welttheater* und *transzendente Ideen* folgend) nicht unbedacht außer Acht zu lassen:

Ein >Selbst< zu werden, ist immer der Drang aller noch wesenlosen Seelen.

Dieses >Selbst< suche ich im Leben - und in meiner Malerei.

Kunst dient der Erkenntnis, nicht der Unterhaltung, der Verklärung oder dem Spiel. Das Suchen nach dem eigenen Selbst ist der ewige, nie zu übersehende Weg, den wir gehen müssen. Es gibt natürlich auch hierfür andere Wege:

¹⁰⁵ Nur marginal sei an dieser Stelle auf die weiter oben in einem zitierten Kommentar bezüglich der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* angedeutete Beziehung zu einer anderen Graphik nochmals hingewiesen, wo es hieß: *Eine in ähnlicher Weise übergroß am Boden ausgestreckt liegende weibliche Gestalt auf der Lithografie >Sündenfall< in >Day and Dream< (1946, G 302), was einen Hinweis auf die Interpretation der Zeichnung geben könnte; die Leiblichkeit des Weibes ist durch Größe und Fülle der Gestalt noch betont.* - Der Titel *>Sündenfall<* passt bestens zu unseren bisherigen und auch weiteren Überlegungen in Bezug zu der Arbeit *Spaziergang (Der Traum)*. Ebenso beinhaltet *>Day and Dream<* uns hier wesentlich Erscheinendes: Ambivalenz dualistischer Art wird bereits im Titel mit einer derartigen Alliteration suggeriert, das Leitmotiv *Traum* tritt offen in Erscheinung.

Litteratur [sic], Philosophie oder Musik. Meine Ausdrucksform ist nun einmal aber die Malerei. Belastet - oder begnadet - mit einer furchtbaren vitalen Sinnlichkeit, muß ich die Weisheit mit den Augen suchen. Ich betone besonders Augen; denn nichts wäre lächerlicher und belangloser als eine zerebrale gemalte Weltanschauung ohne den schrecklichen Furor der Sinne für jede Form von Schönheit und Häßlichkeit des Sichtbaren.

Bei unserer Untersuchung von *Der Traum* erkannten wir, dass der Künstler selbst einen Weg der Erkenntnis suchte, um allen irdischen Lasten und Lasten entgehen zu können. Was hier nun 1938 in Worte gefasst wird, scheint durchaus dazu zu passen: Das >Selbst< ist auf der Suche nach sich. Auch dabei geht es um Erkenntnis: die *Kunst dient der Erkenntnis*. - In dem Gemälde *Der Traum* konnten wir entdecken, dass ein Keilrahmen als Attribut des Künstlers fungierte und auf diesen unmittelbar aufmerksam machen sollte. Nun wird immer deutlicher: nicht nur auf den Künstler als solchen sollte aufmerksam gemacht werden, nein auch Erkenntnis als fester Bestandteil seines Kunstverständnisses *muss* hier Beachtung finden.

Diese Selbstbezogenheit geht freilich an Idealen des Buddhismus weit vorbei, wiederum gibt Synkretistisches sich unverhohlen zu erkennen, was übrigens zu Max Beckmanns nachweislicher Auseinandersetzung mit der *Theosophie* einer damals noch im Bildungsbürgertum durchaus geschätzten Russin aristokratischer und zugleich auch deutscher Herkunft, gemeint ist *Helena Blavatsky* (geb. Gräfin Hahn-Rottenstern), zumindest im Ansatz gut passen dürfte.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Hierzu Näheres unter anderem in: Friedhelm Wilhelm FISCHER, Max Beckmann. Symbol und Weltbild, S.53

Eine Blavatsky gegenüber möglicherweise auch kritische, ja sogar stellenweise schon vorwurfsvolle Haltung schließt Ortrud Westheider bei Max Beckmann allerdings nicht aus und dies bezüglich Fragen, welche das Problem der geistigen Autonomie des selbstbestimmten und bewusst erkennenden Menschen berühren: *In seine Ausgabe von Blavatskys Geheimlehre schrieb* [Beckmann]: "**Geist und Materie identisch mit Raum und Zeit**". *Und auch Blavatskys theosophische Lehre von der begrenzten menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit war ihm geläufig. Sie lautet:*

"Wenn daher die Geheimlehre - die den Satz aufstellt, daß bedingter oder begrenzter Raum (Lage) kein wirkliches Dasein hat außer in dieser Welt der Täuschung, oder mit anderen Worten in unseren Wahrnehmungsfähigkeiten - lehrt [sic], daß ein [sic] jede von den höheren sowie von den niederen Welten mit unserer eigenen gegenständlichen Welt vermengt ist; daß Millionen von Dingen und Wesen in bezug auf Lage rund um uns und in uns sind, so wie wir rund um, mit und in ihnen sind; so ist das keine bloße metaphysische Redefigur, sondern eine nüchterne Naturtatsache, wie sehr sie auch unseren Sinnen unverständlich sein mag."

Max Beckmann kommentiert: "Sehr gut" und "Ich würde nur nicht immer Welt der Täuschung sagen = Etappen der Unkenntnis wäre richtiger."

In seinem Besitz befand sich auch Maurice Maeterlincks Buch "Die vierte Dimension". Maeterlinck schreibt darin, der Mensch könne sein Gehirn in der zukünftigen Evolution zu einer bislang unermesslichen Intelligenz entwickeln. Interessant ist, daß er diese Entwicklung mit der Anpassung der Termiten an ihre Umwelt vergleicht. Beckmann hat den NS-Staat als Termitenstaat bezeichnet. Möglicherweise bezieht er das theosophische Entwicklungsdenken ironisch auf die politische Situation. Es gibt einen weiteren

polemischen Kommentar zur theosophischen Vorstellung von der Entwicklung des Geistes. In sein Exemplar von Blavatskys Geheimlehre schreibt er:

"Immer höher, höher am höchsten was ein Blödsinn."

Beckmanns Entwicklungsdenken ist auf das Subjekt ausgerichtet. Das unterscheidet seine Texte von den theosophischen Quellen und ihre Rezeption durch Malewitsch.

Aus: Ortrud WESTHEIDER, Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns, Berlin 1995, S.142f. - Desweiteren kommt Ortrud Westheider u. a. auf S.147f. auch noch zu folgendem Ergebnis und zwar in Zusammenhang mit Fragen der Willensfreiheit: **Motor der Entwicklung ist für Beckmann die Willensfreiheit. Er schreibt.**

"Weiß Gott was aus uns wird, so ist's mit der Willensfreiheit Essig. - Weiß er's nicht, so ist es aus mit ihm. Beckmann Rokin 85 Amst März 38."

Und im letzten Lebensjahr:

"Also Resumé: - man muß an die Willensfreiheit à priori glauben, sonst ist Carma ebenso unsinnig wie 'der liebe Gott'. - Zur Zeit stehe ich der Bejahung der Willensfreiheit ziemlich nahe. Carmel 50."

Gerade letztere Bemerkung Beckmanns lässt erkennen, dass dieser keineswegs *jederzeit* eine Bejahung der Willensfreiheit völlig gleich bewertet haben dürfte. Zweifel und Schwankungen klingen hier indirekt jedenfalls an.

Dass allerdings ein Streben nach *Willensfreiheit* innerhalb einer in einem offeneren Sinne begriffenen und individueller konzipierten Form von Theosophie keineswegs ausgeschlossen sein musste, zeigt sich, wenn man z. B. die im Folgenden weiter unten zitierten Überlegungen des Anthroposophen Rudolf Steiner berücksichtigt. Steiner war, dies sei zuvor noch hinzugefügt, mit theosophischen Traditionen und auch Blavatskys Weltbild gut vertraut. Er baute sein ebenfalls wiederum stark synkretistisch erscheinendes, eigenes ideelles System in hohem Maße darauf auf (siehe hierzu Anm.243). Allerdings stehen christliche Vorstellungen bei Steiner deutlich erkennbar im Vordergrund.

Max Beckmann wiederum besaß ein Buch über Rudolf Steiner und dessen selbstgewählte Rolle als *ein Kämpfer gegen seine Zeit* (siehe hierzu Anm.242), was in der Literatur bislang allerdings wenig Beachtung fand.

Es gibt neben der Liebe noch zwei andere Mächte in der Welt. Wie lassen diese sich mit der Liebe vergleichen? Die eine Macht ist die Kraft, die Stärke; die zweite ist die Weisheit. Bei der Stärke kann man von schwacher Macht, von einer stärkeren Macht und von Allmacht reden; ebenso bei der Weisheit - da gibt es auch Stufen bis zur Allwissenheit, zur Allweisheit. In demselben Maße von Stufen der Liebe zu reden, geht nicht recht an. Was ist All-Liebe, Liebe zu allen Wesen? Man kann nicht so bei der Liebe von einer Steigerung sprechen, wie von einer Steigerung des Wissens oder der Macht bis zur Allwissenheit oder Allmacht. Durch solche Steigerung wird unsere eigene Wesenheit vollkommener. Das ist aber nicht so der Fall, wenn wir ein paar Wesen oder mehr lieben; [...]. Dem göttlichen Wesen, das durch die Welt lebt und webt, kann man ihm das Prädikat der Allmacht beilegen? Gefühlsvorurteile müssen dabei schweigen: Wenn Gott allmächtig wäre, dann würde er alles tun, was geschieht, es wäre also die menschliche Freiheit dann unmöglich. Die Allmacht Gottes würde die menschliche Freiheit ausschließen! Die Allmacht der Gottheit ist zweifellos nicht vorhanden, wenn der Mensch frei sein kann.

Hat das Göttliche Allwissenheit? Da das Hinstreben zur Gottähnlichkeit des Menschen höchstes Ziel ist, müßte unser Streben nach Allweisheit gehen. Ist denn Allweisheit das höchste Gut? Wenn Allweisheit das höchste Gut ist, dann müßte in jedem Augenblick sich eine ungeheure Kluft zwischen dem Menschen und dem Gott, der allweise ist, auftun. Der Mensch müßte in jedem Augenblick sich dieser Kluft bewußt sein, wenn es so wäre daß der Gott das höchste Gut, die Allweisheit für sich hat, und sie dem

Doch auch in Bezug auf die Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* findet sich in diesem Abschnitt der Rede des Künstlers Vielsagendes:

Das Suchen nach dem eigenen Selbst ist der ewige, nie zu übersehende Weg, den wir gehen müssen. - Ist in obiger Zeichnung nicht genau solch ein Weg gemeint?

Der somnambule Mann auf der Brücke, als solcher aufgrund seiner tastend nach vorne gestreckten Arme gut zu erkennen, geht seinen Weg, dem Licht, der Erleuchtung entgegen, doch nicht aufmerksam genug:

Belastet - oder begnadet - mit einer furchtbaren vitalen Sinnlichkeit, muß ich die Weisheit mit den Augen suchen. - Somnambul, geschlossenen Auges, gewissermaßen von negativ-verführerischen Träumen im Innern geblendet, ist dies allerdings kaum möglich.

So kann man jene die Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* offensichtlich *beherrschende* Frauengestalt auf einer weiteren Bedeutungsebene auch als im Bild nach außen projizierten Inhalt des zweiten Bestandteils des Titels deuten: sie, diese übermächtige Frauengestalt, ist letztlich das, was *den Traum* des Mannes

Menschen vorenthalten hat. - Nicht ist die umfassendste Eigenschaft der Gottheit die Allmacht, nicht die Allweisheit, sondern die Liebe, die Eigenschaft bei der keine Steigerung mehr möglich ist. Gott ist voller Liebe, ist reine Liebe, ist sozusagen aus der Substanz der Liebe geboren. [...]. Gott hat behalten die Liebe, geteilt aber hat er die Macht und die Weisheit mit Luzifer und Ahriman. Die Weisheit hat er geteilt mit Luzifer und mit Ahriman die Macht, damit der Mensch frei sei, damit der Mensch unter dem Einfluß der Weisheit weiterschreiten könne.

Suchen wir alles Schöpferische zu ergründen, so kommen wir auf die Liebe; der Grund alles Lebendigen ist die Liebe. Aus: Rudolf Steiner, Die Liebe und ihre Bedeutung in der Welt, Vortrag gehalten in Zürich, den 17. Dezember 1912, *abgedruckt in:* Rudolf STEINER, Erfahrungen des Übersinnlichen. Die Wege der Seele zu Christus. Vierzehn Vorträge gehalten zwischen Januar und Dezember 1912 in verschiedenen Städten, GA 143, Dornach 1974, S. 204f.

Beckmanns vorrangiges, doch wie wir später in Zusammenhang mit Fragen der Gnosis noch sehen werden, keineswegs unlösbares Problem hinsichtlich der Auseinandersetzung mit am Christentum orientierten theosophischen Vorstellungen mag immer wieder in deren überaus betonter Bejahung eines liebenden und daher verherrlichten Gottes gelegen haben. Wie wir schon sehen konnten, ein zu sehr beschönigendes Weltbild lag Max Beckmann nicht. Rudolf Steiner hingegen wandte sich in entsprechenden Zusammenhängen recht geschickt von einer rein dualistisch bestimmt, oftmals eher skeptisch gesonnen erscheinenden Sicht der Welt ab, er mied also durch wiederum synkretistisch geartete Kompromisse eine zu sehr dem äußeren Anschein nach gnostisch-manichäisch geprägt sich gebende Stellungnahme.

Ob Max Beckmann die hier zitierten Äußerungen Steiners überhaupt gekannt haben kann, muss allerdings offen bleiben. Bedenkt man jedoch jene von Westheider hinzugezogenen, hier zuletzt zitierten Überlegungen Beckmanns, zeichnet sich klar ab, dass ihm derartige Fragen in jedem Falle sehr wichtig waren. Möglicherweise fand der Künstler aufgrund völlig eigenständiger Überlegungen oder auch aufgrund anderer Quellen Zugang zu Einsichten, die jenen gnostisch gefärbten Äußerungen Steiners so eigentümlich nah verwandt erscheinen, eben Äußerungen bezüglich der Negierung von Gottes Allmacht einerseits und andererseits dadurch bewirkter Freiheit des eigenständig erkennenden Menschen.

maßgeblich bestimmt, ohne dass Letzterer sich dessen sofort bewusst wird oder willentlich dagegen vorgehen kann.

In diesem Zusammenhang gilt es also klar zu bedenken, dass der hier thematisierte Traum für sich genommen zunächst im *Unterbewussten* dominierend wirken muss. Er kann dem Träumenden folglich erst durchschaubar sein, wenn das fatale Versäumen rechtzeitiger Bewusstwerdung seine unausweichlichen Folgen zeigt und dadurch in schmerzlicher Weise ein Wachrütteln erfolgt.¹⁰⁷

Für uns Betrachter hat der Künstler den Begriff der *Traum* freilich unübersehbar im Titel, wenn auch bezeichnenderweise in Klammern gesetzt und nachgestellt, hinzugefügt.

Man beachte in diesem Zusammenhang zudem noch die Verwendung des *bestimmten* Artikels: es ist in dem Titel des uns hier interessierenden kleinen Werkes ebenfalls von ***Der Traum*** die Rede, nicht von irgendeinem oder einem von vielen.

Gleichzeitig ist der Begriff *Traum* wiederum äußerst ambivalent, denn der sich in den Vordergrund drängende verführerische Traum lässt ja die Sehnsucht nach Erlösung ihrerseits zum Traum werden, so wie eben auch das *Licht* der längst ersehnten Erleuchtung und Erlösung verdrängt wird vom leuchtenden schönen Schein der verführerischen Seite des diesseitigen Seins.

Im völligen Gegensatz zu dem, was sich in der uns hier interessierenden Zeichnung abspielt, signalisierte Max Beckmann im Gemälde ***Der Traum*** seine Erleuchtung noch durch entsprechende Akzentuierung der eigenen Augen im Bildganzen, d.h. er nahm eine deutliche Akzentuierung seines Blickes und Durchblickes vor, was auch in Bezug auf die ihm wichtige, Erkenntnis beinhaltende bildende Kunst vielsagend ist: Musikinstrumente als Gegenstände, deren künstlerische Wirkung über das Gehör vermittelt wird, finden sich unmittelbar bei denen, die, somnambul und zumindest teils auch erblindet, nichts sehen, während er, der bildende Künstler, der Welt völlig anders begen kann. Hinzukommt, dass sich Max Beckmann deutlich heller als alle anderen Gestalten darstellte, eben als Erleuchteten, fern aller Blindheit oder Verblendung.

Hier nun, auf seinem ***Spaziergang***, erscheint er selber als Somnambuler Blinden gleich und zudem außerordentlich düster. Er übersieht daher ironischerweise den ***nie zu übersehende[n] Weg*** auf seiner Suche ***nach dem eigenen Selbst***; vom

¹⁰⁷ Interessant erscheint auch die Frage, ob Max Beckmann infolge von Depressionen nach seinen Kriegserfahrungen sich um 1920 näher mit Psychoanalyse und dem Begriff des Unterbewussten in Bezug auf den Traum auseinandergesetzt hatte und ob dies gegebenenfalls auf 1946 bezogen eine Fortsetzung erfuhr.

Vgl. hierzu auch:

Abgrund. Das Grund- u. Bodenlose symbolisiert Zustände, die (noch) nicht Gestalt gewonnen haben oder vom Standpunkt des durchschnittlichen Bewußtseins aus unvorstellbar sind: also sowohl die im Dunklen liegenden Ursprünge der Welt wie deren Ende; die Unbestimmtheit der frühen Kindheit u. die Auflösung der Person im Tod; aber auch das Einswerden mit dem Absoluten in der unio mystica . Bei C. G. Jung erscheint das Symbol des Abgrundes in Verbindung mit dem Archetyp [...] der liebenden und zugleich schrecklichen Mutter sowie mit den Kräften des Unbewußten.

Aus: Herder-Lexikon Symbole. Freiburg 1995 (3.Aufl.), S.9

anderen Selbst, dem weiblichen¹⁰⁸, geradezu magisch angezogen, wird er, übrigens ganz im Sinne des Buddhismus, wieder einmal buchstäblich in die Falle treten¹⁰⁹ und zu Fall gebracht werden: von *einer furchtbaren vitalen Sinnlichkeit* angezogen, doch nicht von der des suchenden Künstlerblickes, wird er ein erneutes Dasein in Erdgebundenheit sogleich annehmen müssen.

Der Künstler bezieht in seiner Rede desweiteren sehr unverhohlenen Stellung zur Sexualität, deren Notwendigkeit und deren Überwindung. Das dabei Gesagte passt genau zu unseren bisherigen Beobachtungen, die noch auf rein bildsprachlichen Aussagen beruhten:

Liebe aufgrund animalischer Sinne, ist eine Krankheit, aber eine lebensnotwendige, die zu überwinden ist.

Der Traum und *Spaziergang (Der Traum)* besitzen also, wie wir bei sorgfältig durchdachtem Vergleich erkennen können, eine zunächst nicht offensichtliche Gemeinsamkeit: in beiden Arbeiten erscheint das Weibliche, ganz zum surreal-illusorischen Charakter von Träumen passend, in Zusammenhang mit einer Täuschung.

1921, also in dem Gemälde *Der Traum*, stellt der Künstler sich in der Illusion dar, androgyn zu sein und durch derartige Verinnerlichung das Weibliche als bis dahin noch außerhalb seiner selbst existierende Bedrohung endlich bezwungen zu haben. 1946, in der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)*, existiert eine derartige Illusion, als geradezu programmatisches Element der Hoffnung, nicht mehr. Die Welt immateriellen Lichts besteht zwar immer noch fort, doch liegt sie jenseits einer unüberwindlichen Falle, solange nur der Mann, von Trieben geblendet, der Macht jener Weiblichkeit der diesseitigen Welt erliegt und sich letztlich durch deren *trügerisches* Licht täuschen lässt.

Soweit Beobachtungen und Gedanken zu Max Beckmanns Auseinandersetzung mit Dualität im Allgemeinen, wie auch im Besonderen, wenn es um die menschliche Unvollkommenheit aufgrund der Trennung in zwei Geschlechter geht.

Dass eine Kontinuität Max Beckmanns Werken seit seiner Frankfurter Zeit, d.h. also seit seiner Heimkehr aus dem Ersten Weltkrieg, zumindest bis 1946 eigen ist, zeichnet sich, wie wir dank einer Fülle von Indizien und unterschiedlichen Beobachtungen erkennen konnten, inzwischen sehr deutlich ab.

Man denke gerade in diesem Zusammenhang nicht zuletzt an die kontinuierlich wiederkehrenden *Sturzmotive*.

Spätestens seit 1921 sind uns diese dank des Gemäldes *Der Traum* aufgrund des dort nach unten wegkippenden Bodens vertraut.

Bis zu Max Beckmanns Lebensende in Manhattan sollte diese Kontinuität sich halten: 1950 entstand in New York, den weiten Bogen all dieser Arbeiten abschließend, das eindrucksvolle und angesichts der tragischen, sehr viel späteren Ereignisse in Zusammenhang mit den Twin Towers geradezu prophetisch erscheinende Gemälde *Abstürzender (Abb. 8)*.

¹⁰⁸ d.h. der Mutter Erde, vgl. wiederum *materielle* Welt

¹⁰⁹ Man denke erneut auch an Beckmanns Arbeit *>Sündenfall<* (*>Day and Dream<*) !

So darf nun an dieser Stelle, um unmittelbar Erkanntes durch ergänzendes Material abzusichern und um künftig auch darauf aufbauen zu können, eine interessante Äußerung Max Beckmanns aus einem Brief an den Kunsthistoriker Benno Reifenberg vom 9.3.49 (St. Louis) zitiert werden:

[...]. Sie haben ganz recht, manchmal komme ich mir schon selbst wie ein Fantom(e) vor, in all diesen verschiedenen Leben Ländern Städten und Menschen in die mich ein >neckisches< Schicksal geworfen hat. Trotzdem glaube ich nicht das, was wir unser >ich< nennen verloren zu haben und habe noch immer das >Heft< in der Hand.

Je mehr man auch herumkommt um so mehr sieht man auch die Wiederholung ein und des(s)elben, besonders wenn der fremde Schimmer der Sprache langsam abfällt. So habe ich eigentlich keinen Grund große Veränderungen in mir wahrzunehmen. Mein Weltbild hat sich seit Frankfurt nicht geändert. Ob ich mit Nerven und überhaupt mit der Physis noch auf derselben Höhe bin, kann ich natürlich schwer beurteilen. Das müssen meine Arbeiten beweisen. [...].¹¹⁰

Ganz zu dem passend, was 1938 mit der Aussage verbunden war: *Dieses >Selbst< suche ich im Leben - und in meiner Malerei*, wird nun *das, was wir unser >ich< nennen* thematisiert.

Desweiteren passen zu dem ins Leben, in die materielle Welt *Hineinstürzen* innerhalb der 1946 entstandenen Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* drei Jahre später, auf einem anderen Kontinent, die durchaus hintersinnigen Worte: *in all diesen verschiedenen Leben Ländern Städten und Menschen in die mich ein >neckisches< Schicksal geworfen hat.*

Man beachte wie das Schicksal mit Hilfe eines Eigenschaftsworts in Anführungszeichen näher charakterisiert wird, nicht ohne geradezu schon spöttisch erscheinende Ironie, da der Künstler wohl meint, Wesentliches zu durchschauen. *Je mehr man auch herumkommt um so mehr sieht man auch die Wiederholung ein und des(s)elben*: hier klingt ein zyklisches, möglicherweise an indischen Vorstellungen orientiertes Weltbild an. Daher ist Kontinuität auch nicht weiter verwunderlich: *So habe ich eigentlich keinen Grund große Veränderungen in mir wahrzunehmen. Mein Weltbild hat sich seit Frankfurt nicht geändert.* - Man beachte, dass der Künstler die *Negierung* einer Veränderung seines Weltbildes sogar *unterstreicht*.

Das Maß aller Dinge bleibt dabei ganz offensichtlich die Kunst: *Ob ich mit Nerven und überhaupt mit der Physis noch auf derselben Höhe bin, kann ich natürlich schwer beurteilen. Das müssen meine Arbeiten beweisen.*

Wenden wir uns nach diesem ausführlicheren Exkurs nun der eingehenderen Betrachtung dessen zu, was oben unter 2. systematisiert war, wiederum vor dem Hintergrund des Begriffes *Dualität*.

Unter 2. fassten wir das Motiv des Absturzes zusammen. Um 3. gerecht werden zu können musste der Absturz auch dort Beachtung finden und vieles aus anderen Zusammenhängen hinzugefügt werden. Wesentliches zum Motiv des Absturzes blieb dabei allerdings noch unbearbeitet.

¹¹⁰ Aus: Max Beckmann. Briefe, herausgegeben von Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese unter Mitarbeit von Barbara Golz, München 1996, Bd.III, S.247f.

Das Motiv des Sturzes zieht sich, wie wir sehen konnten, einem roten Faden gleich durch das gesamte Leben und Werk Max Beckmanns. Dies ist bereits in anderen Arbeiten eingehender erörtert worden. So auch, allerdings ein wenig episch präsentiert, von Stephan Reimertz:

<Unsere Jugend war sehr verschieden verlaufen>, hat Minna Tube später betont. Max Beckmann stammte aus einer alten ostfälischen Plebejerfamilie. Er war jedoch in Leipzig geboren, [...]. Eines Tages war der kleine Max auf der Balkonbrüstung der Wohnung seiner Eltern hoch im Elysium spaziert. Ein Trupp besorgter Passanten sammelte sich vor dem Haus, doch keiner wagte, den kindlichen Traumtänzer anzurufen; er hätte sich erschrecken und stürzen können wie ein erwachender Schlafwandler. Später hat der Maler den Menschen als Artisten in der Zirkuskuppel dargestellt, zuerst in dem steilen Hochformat <Das Trapez>, Anfang der zwanziger Jahre, zuletzt im <Akrobaten>-Triptychon im Jahr des deutschen Überfalls auf Polen. Hier wird der Mensch von oben gesehen und erscheint dabei als ein Geschöpf, das sich zwischen Himmel und Erde nicht entscheiden kann, das immer in der Luft hängt, eine Ikarus-Existenz. Schon in den frühen Jahren ging Beckmann mit seiner Frau Minna gern in den Zirkus, später sogar noch häufiger.

Der Sturz vom Balkon, zu dem es nicht kam, saß Beckmann bis zu seinem Lebensende in den Knochen. Der Zweibeiner ist ein Wesen, das leicht stolpern kann, und die Angst vor dem Fall steckt den vielen Clowns, Schauspielern, Tänzern und Artisten in Beckmanns Werk tief in den Gliedern. Am Ende seines Lebens schenkte er seiner zweiten Frau Quappi ein Bild mit dem Titel <Abstürzender>. Doch der Mann, der hier in unübersehbare Tiefen stürzt, könnte zugleich ein Ganymed sein, der nicht fällt, sondern von den Göttern zu einem höheren Sein nach oben abberufen wird.¹¹¹

Ein geradezu traumatisierendes Kindheitserlebnis des Künstlers scheint in der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* fortzuleben, ein Kindheitserlebnis, das bezeichnenderweise überliefert ist: *keiner wagte, den kindlichen Traumtänzer anzurufen; er hätte sich erschrecken und stürzen können wie ein erwachender Schlafwandler.*

Begriffe wie *Traumtänzer*, *Schlafwandler* oder Sturz (*stürzen*) - all dies begegnet uns, wie wir sehen konnten, viele Jahrzehnte später von Neuem¹¹² in einer Zeichnung, die aufgrund ihres Entstehungsjahres 1946 allerdings zusätzlich mit Resignation angesichts der damaligen Situation im holländischen Exil in Verbindung gebracht werden muss.

¹¹¹ Aus: Stephan REIMERTZ, Max Beckmann und Minna Tube, Berlin 1996, S.59f.

Hinzugefügt sei an dieser Stelle noch ein Hinweis Claus Zoege von Manteuffels, nämlich dass während der Kindheit Max Beckmanns das in Heinrich Hoffmanns *Der Struwwelpeter* vorkommende Motiv des abstürzenden *Hans Guck-in-die-Luft* mehr oder weniger jedermann geläufig gewesen sein dürfte. - Dass die oftmals drastisch zur Darstellung gebrachten Geschichten jenes Buches damals die Vorstellungs- und Erlebniswelt von Kindern in nicht zu unterschätzendem Ausmaß prägten, kann desweiteren unmittelbar einleuchtend erscheinen.

¹¹² Vgl. weiter unten bei Reimertz: *Der Sturz vom Balkon, zu dem es nicht kam, saß Beckmann bis zu seinem Lebensende in den Knochen.*

Bereits in dem Gemälde *Der Traum* hatten wir 1921 nach einem Krieg eine derartige Tendenz, *Absturz* als Bildbestandteil zu thematisieren, deutlich erkennen können.

Es soll hier darauf hingewiesen werden, dass ein Kindheitserlebnis und eine spätere Sicht der Welt als Ergebnis von Kriegserfahrungen keineswegs mit einer Entweder-oder-Entscheidung hinsichtlich der Deutungsmöglichkeiten verbunden sein müssen, wenn es gilt, bildbestimmende biographische Faktoren in Zusammenhang mit Sturzmotiven eingehender zu ermitteln.

Ausgesprochen interessant erscheint in diesem Zusammenhang eine von Reimertz dort nicht erwähnte graphische Arbeit Max Beckmanns, die auffallenderweise wiederum aus dem Jahre 1921 stammt und den Titel *Die Seiltänzer* (Abb. 9) trägt.¹¹³

So wie in dem Gemälde *Der Traum* Inhaltliches verdichtet erscheint - quasi als serielle Bedeutungshäufung in einem einzigen Bild mit Inhaltsverdichtung durch viele Lesarten verschiedener Ebenen und dies dank der uns inzwischen vertrauten Mehrschichtigkeit von Aussagen im Sinne Dantes - zeichnet sich Ähnliches auf die gesamte graphische Serie *Der Jahrmarkt* bezogen ab, innerhalb derer eine Kaltnadelradierung mit dem Titel *Die Seiltänzer* bereits für sich genommen eine auffallend vielsagende Rolle spielt, sofern man nur genau genug hinsieht.

Interessanterweise begegnen wir während der zwanziger Jahre bei Max Beckmann dem Motiv *Seiltänzer* auch in, dem ersten Anschein nach, ganz anderem Zusammenhang: *Die soziale Stellung des Künstlers. Vom Schwarzen Seiltänzer.*

So lautet der Titel eines erst posthum erschienenen, über zwei Seiten und in zehn Abschnitte gegliederten geradezu programmatischen Textes aus den Jahren 1926/27¹¹⁴, in welchem Max Beckmann, nicht ohne bittere Ironie, die Rolle des Künstlers innerhalb einer fragwürdigen Gesellschaft kritisch beleuchtet und damit letztlich andere Verhältnisse fordert.

Eine gemeinsame Grundstimmung in Bezug auf die Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* geht aus dem zweiten Teil des Titels jenes Textes (*Vom Schwarzen Seiltänzer*) hervor, insbesondere wenn man die oben erwähnte Kaltnadelradierung von 1921 hinzuzieht. Dort ist der, wie man annehmen muss, männliche *Seiltänzer* nämlich eigentümlich verhüllt. Er balanciert dementsprechend, einem Somnambulen vergleichbar, in schwärzester Düsternis, völlig blind, über die Tiefe hinweg.

Wir begegnen in Zusammenhang mit dem Motiv des *Seiltänzers* also erneut einer Reihe längst vertrauter Einzelheiten.

Für unsere weitere Arbeit wird sich zudem noch von Interesse erweisen, dass das einzige in Max Beckmanns Bibliothek erhaltene Werk Nietzsches, nämlich *Also sprach Zarathustra*, hier, in Bezug auf das Seiltänzermotiv, als ursprüngliche Quelle der Idee angenommen werden darf:

¹¹³ Bei James Hofmaier ist diese Kaltnadelradierung als *Plate 8* der Reihe *Der Jahrmarkt* unter *H 198* katalogisiert.

¹¹⁴ Siehe hierzu: Max Beckmann. *Die Realität der Träume in den Bildern*, München 1990, S.35

Zarathustra aber sahe [sic!] das Volk an und wunderte sich. Dann sprach er also: Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch, - ein Seil über einem Abgrunde.

Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben.

Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein Übergang und ein Untergang ist.

Ich liebe Die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergehenden.

Ich liebe die großen Verachtenden, weil sie die großen Verehrenden sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem andern Ufer.

Ich liebe Die, welche nicht erst hinter den Sternen einen Grund suchen, unterzugehen und Opfer zu sein: sondern die sich der Erde opfern, daß die Erde einst des Übermenschen werde.

Ich liebe Den, welcher lebt, damit er erkenne, und welcher erkennen will, damit einst der Übermensch lebe. Und so will er seinen Untergang.

Ich liebe Den, welcher arbeitet und erfindet, daß er dem Übermenschen das Haus baue und zu ihm Erde, Tier und Pflanze vorbereite: denn so will er seinen Untergang.

Ich liebe Den, welcher seine Tugend liebt: denn Tugend ist Wille zum Untergang und ein Pfeil der Sehnsucht.

Ich liebe Den, welcher nicht einen Tropfen Geist für sich zurückbehält, sondern ganz der Geist seiner Tugend sein will: so schreitet er als Geist über die Brücke.¹¹⁵

Eine ganze Reihe wohlvertrauter Motivbestandteile begegnet uns hier.

Eine Illustration zu Nietzsches Werk sind Max Beckmanns Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* und die Graphik *Die Seiltänzer* deshalb nicht. Vielmehr geht der Künstler, wie wir bislang in anderen Zusammenhängen zur Genüge sehen konnten, einen eigenen Weg, innerhalb eines eigenen Systems, das mit dem Nietzsches, falls dort überhaupt ein fassbares und einheitliches System vorliegen sollte, aus ideellen Gründen keinesfalls identisch sein kann.

Gleichwohl finden wir zunächst in der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* frappierende Übereinstimmungen mit dem, was Nietzsches Text in sich birgt.

So etwa: *Ich liebe die großen Verachtenden, weil sie die großen Verehrenden sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem andern Ufer.* - Als Somnambuler auf der Brücke sollte der Künstler eigentlich erwachen, um sein ersehntes Ziel, die Welt des reinen Lichts als anderes Ufer, zu erreichen.

Oder etwa: *Ich liebe Den, welcher seine Tugend liebt: denn Tugend ist Wille zum Untergang und ein Pfeil der Sehnsucht.* - Ließe sich dies nicht im Sinne Max Beckmanns als Verachtung des Wiedergeborenwerdens umdeuten, als Streben danach, allem leidvollen irdischen Sein den endgültigen Untergang zukommen zu lassen? - Wäre dem so, hieße dies, der Künstler wolle über Nietzsche hinausgehen, denn letzterer lehnt die Welt und den Genuß irdischer Triebe in seinen Werken, wie wir in einem weiteren Kapitel noch sehen werden, keineswegs ab.

¹¹⁵ Aus: Friedrich NIETZSCHE, Also sprach Zarathustra, Leipzig 1916, S.16f.

Als gemeinsamer Nenner verbliebe beiden jedoch das Aufbegehren. Beckmann erhebt sich voller Verachtung gegen den Gott christlicher Tradition, Nietzsche schreibt im von uns hinzugezogenen Text: ***Ich liebe die großen Verachtenden*** und, was in Bezug auf das Gemälde *Der Traum* noch vielsagender erscheint: ***Ich liebe Den, welcher lebt, damit er erkenne, und welcher erkennen will, damit einst der Übermensch lebe.***

Blättert man in *Also sprach Zarathustra* weiter (S.21ff.), findet sich eine längere Passage, in der es um einen halsbrecherischen Drahtseilakt geht. Der Graphik *Die Seiltänzer* kommt dieser Textabschnitt noch näher. So ist auch von einer *Stange* die Rede, einem Gegenstand, den der verhüllte Seiltänzer Max Beckmanns als Hilfe beim Balancieren trägt:

Da aber geschah etwas, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte. Inzwischen nämlich hatte der Seiltänzer sein Werk begonnen: er war aus einer kleinen Tür hinausgetreten und ging über das Seil, welches zwischen zwei Türmen gespannt war, also, daß es über dem Markte und dem Volke hing. Als er eben in der Mitte seines Weges war, öffnetet sich die kleine Tür noch einmal, und ein bunter Gesell, einem Possenreißer gleich, sprang heraus und ging mit schnellen Schritten dem Ersten nach. 'Vorwärts, Lahmfuß, rief seine fürchterliche Stimme, vorwärts Faultier, Schleichhändler, Bleichgesicht! Daß ich dich nicht mit meiner Ferse kitzle! Was treibst du hier zwischen Türmen? In den Turm gehörs du, einsperren sollte man dich, einem Bessern, als du bist, sperrst du die freie Bahn!' - Und mit jedem Worte kam er ihm näher und näher: als er aber nur noch einen Schritt hinter ihm war, da geschah das Erschreckliche, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte: - er stieß ein Geschrei aus wie ein Teufel und sprang über den hinweg, der ihm im Wege war. Dieser aber, als er so seinen Nebenbuhler siegen sah, verlor dabei den Kopf und das Seil; er warf seine Stange weg und schoß schneller als diese, wie ein Wirbel von Armen und Beinen, in die Tiefe. Der Markt und das Volk glich dem Meere, wenn der Sturm hineinfährt: Alles floh auseinander und übereinander, und am meisten dort, wo der Körper niederschlagen mußte.

Zarathustra aber blieb stehen, und gerade neben ihn fiel der Körper hin, übel zugerichtet und zerbrochen, aber noch nicht tot. Nach einer Weile kam dem Zerschmetterten das Bewußtsein zurück, und er sah Zarathustra neben sich knien. 'Was machst du da? sagte er endlich, ich wußte es lange, daß mir der Teufel ein Bein stellen werde. Nun schleppt er mich zur Hölle: willst du's ihm wehren?'

'Bei meiner Ehre, Freund, antwortete Zarathustra, das gibt es alles nicht wovon du sprichst: es gibt keinen Teufel und keine Hölle. Deine Seele wird noch schneller tot sein als dein Leib: fürchte nun nichts mehr!'

Erinnern wir uns hier erneut an all das, was Max Beckmann in seiner Londoner Rede über das *Ich* und in Zusammenhang mit der Suche nach dem *Selbst* sagte oder erinnern wir uns an seine frühere Auseinandersetzung mit dem Buddhismus: überall wird deutlich, dass der Künstler, so sehr er auch gegen Gott zu revoltieren trachtete, doch eine immaterielle Welt, etwas Unsterbliches und Nachtodliches annahm. Daraus resultiert folgerichtig - auch dies zu erkennen hatten wir bereits Gelegenheit - dass eine Identifikation Beckmanns mit Nietzsches Gedanken allenfalls in begrenztem Umfang stattfinden konnte.

Eine Orientierung an Nietzsches *bildhafter* Sprache und an den inhaltsreichen Motiven des in hohem Maße literarisch arbeitenden Philosophen ist deshalb jedoch in keinster Weise auszuschließen.

Interessanterweise geht auch Reinhard Spieler in seiner weiter oben zitierten Arbeit auf das Seiltänzermotiv und Nietzsche ein:

[... Beckmann hatte] die Drahtseilmetapher benutzt, so etwa in der Mappe Der Jahrmarkt von 1921; der Seiltänzer war ihm dort vor allem Bild des Künstlers, der - blind und vom Absturz bedroht - auf dem schmalen Grad zu wandeln sucht.¹¹⁶ Nach einem entsprechenden Zitat aus *Also sprach Zarathustra* fährt Spieler hier sodann fort: **Bislang wurde die Verbindung Beckmanns zu Nietzsche hauptsächlich für das Frühwerk konstatiert und diskutiert.**¹¹⁷ - Dass darüberhinaus weitaus mehr als Indizien für eine sehr wichtige *Verbindung Beckmanns zu Nietzsche* anerkannt und auch genauestens analysiert werden muss, kann an dieser Stelle noch nicht begründet werden. In einem weiteren Kapitel dieser Arbeit wird es jedoch unter Beweis gestellt werden.

Hier sollte eine zunächst naheliegendere Frage nicht ausbleiben, nämlich: worin mag für Max Beckmann über die Faszination des Sturzmotivs an sich noch hinausgehend der eigentliche Reiz bei der ursprünglich iranischen Gestalt des Zarathustra gelegen haben?

Dualistisches Denken spielte in der Londoner Rede und darüber hinaus vor allem auch in vielen Werken Beckmanns, wie wir bereits ansatzweise gut beobachten konnten, eine vorrangige Rolle. Schaut man auf die Geistesgeschichte der *Alten Welt*, so zeichnet sich deutlich ab, dass dualistische Denkansätze gerade im vorislamischen Iran beheimatet waren, eine lange Tradition besaßen und von dort ausgehend über gnostische Strömungen in die Welt der Antike, aber auch des Mittelalters vordrangen. Insbesondere der Manichäismus nimmt dabei eine wichtige Rolle ein.

Doch wenden wir uns zunächst der Frage zu, ob das Motiv einer Brücke, oder genauer *Urteilsbrücke*, in Verbindung mit einer nachtodlichen Verurteilung schlechter (bzw. einer Belohnung guter) Taten im iranischen Kulturraum existierte und mit der Gestalt des Zarathustra in Verbindung gebracht wurde.

Georges Minois schreibt in *Hölle - Kleine Kulturgeschichte der Unterwelt*: **Die Religionen des alten Iran sind tief von einer dualistischen Weltansicht geprägt, nach der sich die Mächte des Guten und des Bösen gegenüberstehen. Nach Glaubensvorstellungen, die man bis ins siebte Jahrhundert vor Christus zurückverfolgen kann, vollbringt die Seele nach dem Tode die gewöhnliche Reise, die man in fast allen Religionen findet: eine Reise, die durch die Himmelsphären des Mondes und der Sonne führt, oder eine eher irdische Reise unter der Führung eines jungen Mädchens und zweier Hunde. Die Seele kommt dann zu einer Brücke, auf deren anderer Seite sich das Reich Ahura Mazdas befindet, die himmlische Welt. Diese Brücke besteht aus einem Schwert, das der Gerechte auf der breiten Seite überqueren kann, wogegen der Sünder auf der Schneide hinübergehen muß. Daher sagt einer der heiligen Texte: 'Der Weg wird**

¹¹⁶ Reinhard SPIELER, Max Beckmann - Bildwelt und Weltbild in den Triptychen, S.185

¹¹⁷ s.o., S.187

ihm abgeschnitten, und die Seele stürzt kopfüber von der Höhe der Brücke in die Hölle, wo sie alle erdenklichen Qualen erleidet.'

Hier also gibt es bereits die Trennung zwischen den Guten und den Bösen. Dieser Aspekt wurde von einem der großen religiösen Reformatoren der Menschheit, einem Priester des siebten Jahrhunderts vor Christus, über den man wenig weiß, Zoroaster oder Zarathustra, betont. Seine Lehre, der Mazdaismus, ist in den Texten des 'Avesta' enthalten. Ihre großen Züge sind sehr deutlich, wenn ihm auch nicht alles mit Gewißheit zugeschrieben werden kann. Das Geschick des Menschen nach dem Tode hängt davon ab, wie er sich im Leben entschieden hat. Die Seele, ein geistiges Prinzip, aber fähig der Empfindungen und Ortsveränderungen, wird vom Körper getrennt. [...]. Die Taten der Seele werden auf einer goldenen Waage gewogen, dann muß sie die Brücke der Vergeltung betreten. Bei einer bösen Seele, die während ihres Lebens den Gott des Übels, Angra Mainyu, bevorzugt hat, zieht die Brücke sich zusammen, und sie stürzt in die Hölle.

Die 'gathas' oder Lieder des Zarathustra geben keine genaue Information über ihr Schicksal: 'Langdauernde Dunkelheit, schlechte Nahrung, Verzweiflungsschreie, das wird das Leben sein, das eure eigenen Taten, wenn sie wider den Glauben sind, euch verdienen werden.' Aber spätere Texte bringen weitere Details und Varianten: Für die einen gibt es drei spezialisierte Höllengebiete [...] darunter die 'unendlichen Dunkelheiten' für jene, die vollkommen böse waren.¹¹⁸

Die Bezüge von einerseits Nietzsches Zarathustra andererseits den Arbeiten Max Beckmanns zu dem, was hier beschrieben wird, sind offensichtlich. Man gewinnt den Eindruck, der Künstler habe, von Nietzsches philosophisch-literarischem Werk angeregt, weitere Kenntnisse zu dem Motiv der Brücke im Sinne des altiranischen Dualismus sich regelrecht erarbeitet.

Nehmen wir nun einmal an, dass der Künstler Max Beckmann als belesener und interessierter Bildungsbürger seiner Zeit mit Inhalten der altiranischen Kultur näher vertraut werden konnte.

- Hätte er daraufhin alle Details, so wie wir sie hier etwa im Text von Minois vorfinden, *originalgetreu* in Arbeiten wie *Spaziergang (Der Traum)* oder *Die Seiltänzer* zitiert, wäre alles ihm Eigene, das, was sein *Selbst* als Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts ausmachte, ausgeblieben. Durch eine Umformung, welche zudem eine unmittelbare Kenntlichmachung des Ursprungs der Idee, wie auch deren geheimer Botschaft verhindert, kann es jedoch dem Künstler gelingen, sich selbst und seinen eigenen Standpunkt subtil einzubringen. Der Betrachter wird, sofern er mehr über das jeweilige Kunstwerk erfahren möchte, gezwungen, Vorhandenes ohne eindeutige Führung und Sicherheit zu entschlüsseln bzw. zu identifizieren. Der Künstler hat somit eine Welt geschaffen, die kaum *absolut* verständlich werden kann.

Ihm, dem *Schöpfer* des Kunstwerks, hat indirekt alle Aufmerksamkeit zu gelten, er hat bildnerisch eine Welt hervorgebracht, welche in gewisser Weise der entspricht, die ihn selber durch ihre Unbegreiflichkeit und Willkür leiden läßt.

¹¹⁸ Aus: Georges MINOIS, *Hölle - Kleine Kulturgeschichte der Unterwelt*, Freiburg / Basel / Wien 2000, S.27f.

Eine *denkbare* Möglichkeit, Beckmanns Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* mit obigem Text konkreter in Bezug zu bringen, besteht somit beispielsweise darin, die Gestalt des Mädchens¹¹⁹ aus der iranischen Mythologie in veränderter Rolle, dem Frauenbild des Künstlers entsprechend, am Boden unter der Brücke liegen zu sehen. Wiederum wirkt sie führend, doch nun gerade verführend als Teil der Hölle, und diese Hölle ist jetzt auch, Nietzsches Negierung einer transzendenten Hölle durchaus entsprechend, die Welt, in der wir zu leben haben. Verharrt man jedoch an einer derartigen Deutung als mutmaßlicher und einziger Erklärung der Frauengestalt im Bild und zugleich des Bildes als Ganzem, begeht man einen Fehler: man erhebt eine interessant erscheinende Hypothese über weitere Erklärungsmuster; Beckmanns synkretistische Tendenz, viele verschiedene Erkenntnisse verdichtend umzuformen, findet dann nicht mehr gebührend Beachtung.

Und noch etwas sollte an dieser Stelle hinzugefügt werden: die Bezüge der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* zu einem altiranischen Weltbild mit dualistischen Charakterzügen schließen eine inhaltliche Verwandtschaft mit Dante keineswegs aus. Im Gegenteil: Couliano weist in Zusammenhang mit Virâz und dessen Jenseitsreise, auch auf Dante hin, wenn er schreibt: *Fereyduh Vahman, der jüngste Kommentator dieser iranischen Göttlichen Komödie, nimmt an, daß die Erzählung eine Verbindung zwischen der Jenseitsreise des Virâz, die als Bekräftigung des zoroastrischen Glaubens gedacht ist, und der späteren, von Adurbâd eingeleiteten Reform herstellen will.*¹²⁰

Uns braucht hier freilich die erwähnte Reform nicht näher zu interessieren. Wichtig erscheint jedoch der angedeutete Vergleich zoroastrischer Glaubensvorstellungen mit Dantes Göttlicher Komödie. Denkt man dies einmal genauer durch, wird auch eine mögliche Deutung der beiden Titel *Der Traum* und *Spaziergang (Der Traum)* erkennbar: Dantes *visionäre* Reise gleicht bereits einem Traum. Bilder mit weitreichender Aussagekraft treten dort in Erscheinung.

Im ironisierenden Vergleich lässt sich diese Reise geradezu als *Spaziergang* durch die Hölle, das Fegefeuer und das Paradies beschreiben, wenn man nur bedenkt, wie Max Beckmann seinerseits den ganz realen *Krieg als Hölle auf Erden* unmittelbar erlebt haben musste.

Auf das Brückenmotiv bezogen passen die beiden den Titel bildenden Begriffe ebenfalls: der Somnambule geht spazieren, man beachte nur den zweiten

¹¹⁹ Zu der Mädchengestalt findet sich auch folgende Überlieferung, wobei Virâz der Held der Geschichte ist: *Am dritten Tag erhebt sich ein duftender Windhauch aus den südlichen Gefilden Ohrmazds, und die Daênâ des Gerechten, das Bildnis 'seiner eigenen Religion und seiner eigenen Taten' tritt in Gestalt eines jungen Mädchens mit großen Brüsten, schlanken Fingern und schimmernder Haut vor ihn hin, schöner als jede Sterbliche. [...]. Sie sagt: 'Wegen deines Willens und deiner Taten bin ich so groß, gut, duftend, siegreich und ohne Makel.'*

Wegen Virâz' Verdiensten wird die Chinvatbrücke, als er sich ihr nähert, neun Lanzen breit. Der Gerechte überquert sie, die Seelen der himmlischen Gerechten verbeugen sich vor ihm, und der Gott Rashn, der in seiner Hand eine goldene Waage hält, um die Taten der Verstorbenen zu wägen, erscheint vor ihm. Aus: I. P. COULIANO, *Jenseits dieser Welt*, München 1995, S.141f.

¹²⁰ siehe hierzu Anm.119: COULIANO, S.140

Bestandteil von *somnambul*: *ambulare*, als Etymon dessen, bedeutet nichts anderes als *hin und her gehen*. - *Somnium* wiederum bezeichnet den *Traum*, das *Trugbild* (*somnium* ist zudem verwandt mit altgriechisch *hypnos*, man denke hier an *Hypnose!*).

Beginnt man so weitere Bezüge zwischen den Kunstwerken und ihren Titeln herzustellen, wird deutlich, dass auch bei der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* mehrere, vielleicht sogar vier Bedeutungsebenen zur Deutung denkbar sind.

Doch bleiben wir noch ein wenig bei den Dualitäten *männlich* versus *weiblich*, *oben* versus *unten*, ohne damit jedoch in missverständlicher Weise Max Beckmanns Kunst negativ-sexistische, frauenfeindliche Positionen unterstellen zu wollen.

In der 1921 entstandenen Kaltnadelradierung *Die Seiltänzer* wird die linke Bildhälfte von einer Artistin oder Akrobatin in Frontalansicht klar beherrscht. In geradezu aufreizender Weise erhebt diese ihr linkes Bein himmelwärts, um einen aufgeklappten Sonnenschirm emporzuhalten, welcher dadurch, hinter ihrem Haupte, als nicht jedermann sofort erkenntlicher Nimbus fungiert.

Man beachte: ein Gegenstand, der vor *Sonnenlicht* schützen soll, wird von Max Beckmann hier eklatant und grotesk verfremdet, denn mit Nimbus wäre gemeinhin göttliche Erleuchtung, nicht aber partielle Verdunkelung zu verbinden.

Wiederum begegnen wir hier also unmittelbarem und allegorischem Sinn. Auf der Ebene der Allegorie nützt der Künstler das Motiv der Schirmes, um Illusorisches zu entlarven: die Frau bedient sich des *schönen Scheins*, in Wirklichkeit scheint jedoch für den von ihr Verführten kein erleuchtendes Licht, im Gegenteil, er selber ist, wie weiter oben schon angedeutet, völlig verhüllt unter einem Tuch, das, einer übergroßen Kapuze gleich, bis zu seinen Knien herunterreicht.

Während der Sonnenschirm der Frauengestalt zu allem auch noch ganz nebenbei als Ersatz einer Balancierstange fungiert, trägt der Mann eine solche mit beiden Händen, nicht ohne dass diese Stange auf einer Seite gefährlich nach unten hin kippt und lastet. Bezeichnenderweise treten Schirm und Stange kompositorisch in einen Dialog, und, was noch wichtiger ist, die Stange des Mannes kippt so nach unten, dass sie einen hinweisenden Bezug zum Unterleib der Frau herstellt. Dieser wiederum hat hinter sich im Bild befindlich, ebenfalls in Frontalaufsicht, als dezente Umrahmung ein Pendant zum Sonnenschirm, welcher seinerseits, wie wir ja sahen, als Nimbus fungiert. Mit dem Pendant ist hier ein von den Füßen der Frau bis zu ihren Schultern reichendes Riesenrad gemeint, das, bezeichnenderweise genau hinter dem weiblichen Unterleib zentriert, kompositorisch an den oberhalb befindlichen Sonnenschirm anknüpft. Als eher dunkel abschließender Hintergrund ist das Riesenrad zudem unauffällig und äußerst gekonnt auf einer anderen Raumbene im Bild und daher stark verkleinert platziert.

Man bedenke bei dem Riesenrad, welche Assoziationen sich hier sofort aufdrängen können:

Auf der Bedeutungsebene des alltäglich Realen weist es auf den Titel der vorliegenden graphischen Serie hin: *Der Jahrmarkt*.

Allegorisch kann dieses Riesenrad jedoch als verfremdete, nach unten hin abgerutschte Gloriole der Frau gelesen werden. - Untermauert wird eine derartige

das Erotische betonende Deutung des Bildes durch eine Mondsichel, welche sich auf einer Linie mit den Unterleibern beider Gestalten hinter dem Mann befindet. Dass dieser Mann unter dem Überhang Max Beckmann selber sein soll, kann zwar durch nichts unmittelbar bewiesen werden, doch liegt ein derartiger Schluss nach all unseren bisherigen Erkenntnissen nahe. Demnach zöge das verborgene In-Erscheinung-Treten des Künstlers sich als roter Faden durch eine ganze Reihe verwandter Arbeiten. Je nach Lesart stünde Max Beckmann dann für sich selbst im Bilde oder aber der entsprechenden Gestalt käme jeweils eine typologisierende Funktion in der Wiedergabe des Mannes schlechthin zu.

Desweiteren erinnert das Motiv eines großen Rades an die zyklische Wiederkehr des Menschen in die diesseitige Welt (*Samsara*), ganz den diesbezüglichen indischen Glaubensvorstellungen entsprechend¹²¹.

Was der Arbeit jedoch einen ganz besonderen, über all das bislang Erkannte noch hinausreichenden Reiz verleiht, ist die Tatsache, dass unter den beiden seiltänzerischen Akrobaten, scheinbar zu deren Sicherung, ein Netz angebracht ist. Kompositorisch hat Max Beckmann das Netz so in das Bild eingefügt, dass es mit seinem hinteren Rand nach links, also zur Frauengestalt hinführend, eine leicht abschüssige Diagonale bildet, wodurch im Bild ein zusätzlicher Richtungsbezug vom balancierenden Mann in Richtung der verlockenden Artistin entsteht. Auf der Bedeutungsebene alltäglichen Akrobatenlebens braucht ein derartiges Motiv innerhalb eines Bildes mit entsprechendem Titel nicht zu überraschen. Gehen wir jedoch nach all unseren bisherigen Erkenntnissen einen Schritt weiter, so wird deutlich, was mit dem Netz gemeint sein soll: von der Frau und ihren Reizen angezogen, wird der Mann dortin stürzen, wohin seine bereits sich neigende und wenig Stärke zu erkennen gebende Stange zeigt. Sodann verbleibt ihm ein Gefangensein (oder noch besser: Gefangenliegen) im Netz, einem Fisch gleich. - Dass der Fisch ikonographisch auch mit männlicher Sexualität verbunden werden kann, sahen wir ganz am Anfang der Arbeit in Karin v. Maurs Beschreibung des Gemäldes *Der Traum*.

Eine derartige Lesart von Beckmanns *Die Seiltänzer* lässt diese Graphik einer ein Vierteljahrhundert später entstandenen Zeichnung inhaltlich zutiefst verwandt erscheinen und Max Beckmanns Aussage in dem weiter oben zitierten Brief an Benno Reifenberg¹²² ließe sich mit diesem Beispiel buchstäblich illustrieren. Um dies alles noch ein wenig sorgfältiger zu belegen und abzusichern, seien im Folgenden Tagebuchnotizen¹²³ Max Beckmanns von 1946 zitiert und kurz analysiert. Was besonders auffällt, sind in diesem Jahr Stimmungsschwankungen des Künstlers, der mit dem Altern, einer unsicheren Zukunft im Exil und der

¹²¹ Siehe hierzu auch: Friedhelm Wilhelm FISCHER: Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.25, 128ff., 134f., 143ff., 150ff., 182ff., 203ff., 209ff., 226; - die Begriffe *Lebensrad*, *Kreislauf des Werdens*, *Samsara* fasst Fischer hier zusammen.

- Im Zentrum der Nationalflagge Indiens befindet sich heute bezeichnenderweise ein Rad, das, letztlich *Samsara* symbolisierend, durchaus als Lebensrad anzusehen ist.

¹²² 1949: *Mein Weltbild hat sich seit Frankfurt nicht geändert*. - Siehe Anm.110

¹²³ Diese sind hier mit Datumsangabe und daher ohne Angabe der Seitenzahl aus folgender Veröffentlichung entnommen:

Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, herausgegeben von Erhard Göpel, Frankfurt am Main 1965

Sehnsucht nach Erlebnissen der Vergangenheit, nicht zuletzt in Bezug auf weibliche Reize in der eigenen Erinnerung, zu ringen hat. Auch derartige Phänomene sollten nicht völlig unberücksichtigt bleiben, wenn es gilt, ein umfassenderes Bild des inneren Zustands des Künstlers zu erlangen, um dessen Weltbild zeitbezogen besser begreifen zu können.

So schreibt er am 18. April 1946: *Ein lächerlicher alter Clown bin ich und nichts anderes ...*

Und tags darauf:

Gesundheit schlecht - immer wieder Brustweh - das Herz muß doch schon sehr schlecht sein.

Am 24. April 1946:

Im Gespensterreigen ziehen nackte und halbgekleidete Figuren in mir vorüber und ich sehe ihnen traurig nach und kann keine halten. Nichts ist zu halten und alles zerfließt - mein >Ruhm< - das Land - die Lieder, die Frauen und so Vieles. Nichts kann man halten. Wozu immer wieder diese lächerlichen Anstrengungen. Nicht einmal recht besoffen kann man werden von diesem traurigen Schnaps hier [...].

Am 2. Mai 1946 zeichnen sich Gegensätze, Spannungen und geradezu zynische Resignation innerhalb einer egozentrischen Depression deutlich ab:

Erfolg, nicht Erfolg, Irrsinn und Langeweile über- und unterfluten mich.- Vor 15 Jahren war ich amüsanter. Vor allem mir selber. Nun geht das normale Successleben an, was man wohl Angst hat zu verlieren - trotzdem man nur noch das Gespenst einer Kraft ist die man vor 20 Jahren repräsntierte. Mit Lorbeer wird der alte Leichnam gekitzelt.

Der 17. Juni 1946 lässt Verbesserungen erkennen:

Allgemeinzustand natürlich viel besser als vor fünf Wochen, fast kein Weh mehr oder unbedeutend und also zu neuen Leinwandtaten frisch aufgemöbelt. Es ist nicht viel mehr zu berichten. Die Tage ziehen und eine gewisse lässige, nicht unfreudige Resignation über Gott und die Welt befächelt zur Zeit meine Seele. Mein Gott - 62 Jahre - noch immer da, mit Erfolgen in New York, einem überstandenen Weltuntergang und mit hilflosem Kraftüberschwang. Nur nicht zu viel denken mein Lieber, das ist noch immer deine größte Gefahr. Man kann alles ad absurdum führen - je dümmer man ist, um so mehr. - Denn nimmer vergiß die Unsichtbaren die hinter Dir stehen und mitleidig oder ängstlich lächeln.¹²⁴

Am 19. Juni 1946 gibt Max Beckmann im Tagebuch unmissverständlich zu verstehen, dass er sich seines Seelenlebens als vom Erfolg abhängiger Künstler durchaus bewusst ist:

450 Gulden kamen aus San Francisco als verspätete Zahlung für 1. Preis (1000 Dollar) - in der golden Gate Ausstellung in 1939. Auch ging's mir gesundheitlich recht gut den ganzen Tag ... Ja, ja, das Unterbewußtsein!

¹²⁴ Gerade die zuletzt genannten *Unsichtbaren die hinter Dir stehen* lassen hellhörig werden. - Begegnen wir hier einer Bestätigung jener nicht völlig unumstrittenen Annahme Friedhelm Wilhelm Fischers, die besagt, Max Beckmann sähe das *Welttheater* letztlich von *Demiurgen* geführt? Vgl. hierzu unter anderem auch *unbekannte Regisseure* (Friedhelm Wilhelm FISCHER: Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.30, Anm.67).

Gut zwei Wochen später, am 4. Juli 1946, sieht alles schon wieder ganz anders aus und zwar so, dass unsere bisherigen Vorstellungen von Max Beckmanns Weltbild, ganz im Sinne Friedhelm Wilhelm Fischers, eine klare Bestätigung erfahren: ***Der kalte Zorn herrscht in meiner Seele. Soll man denn nie von dieser scheußlichen vegetativen Körperlichkeit los kommen. Sollen alle unsere Taten immer nur lächerliche Belanglosigkeiten im Verhältnis zum grenzenlosen Universum bleiben. - Eins ist uns wenigstens noch frei. Haß - Zorn und innerlicher Gehorsam aufkünden den widerwärtigen ewig unbekanntem Gesetzen die über uns verhängt sind seit Endlosigkeit in namenloser schauerlicher Unfreiheit des Willens. - Nichts bleibt uns als Protest - Protest und Hochmut, des elenden Sklaven - die einzige innerliche Freiheit - und mit der zu leben ist. Grenzenlose Verachtung gegen die geilen Lockmittel, mit denen wir immer wieder an die Kandare des Lebens zurück gelockt werden. Wenn wir dann halb verdurstet unseren Durst löschen wollen, erscheint das Hohngelächter der Götter. - Salz leckst Du, armer großwahn sinniger Sklave und Du tanzt lieblich und unendlich komisch in der Arena der Unendlichkeit unter dem tosenden Beifall des göttlichen Publikums. Je besser Du's machst, umso komischer bist Du. Am komischsten die Asketen, die sich immer noch eine neue Sinnlichkeit im Entsagen oder Selbstpeinigen erfinden - am traurigsten der absolute Wollüstling, weil er Pech säuft statt Wasser. - Halten wir uns an die Verachtung.***

Dieser Text aus den Tagebüchern Max Beckmanns mag wirr erscheinen.

Einerseits wird gleich zu Beginn Körperlichkeit offenkundig abgelehnt: ***Soll man denn nie von dieser scheußlichen vegetativen Körperlichkeit loskommen.***

Andererseits erfahren Asketen und Wollüstlinge teils Kritik, teils Mitgefühl: ***Am komischsten die Asketen, die sich immer noch eine neue Sinnlichkeit im Entsagen oder Selbstpeinigen erfinden - am traurigsten der absolute Wollüstling, weil er Pech säuft statt Wasser.***

Beachtet man jedoch, was für Ideale der Buddhismus beinhaltet, zeichnet sich auch an dieser Stelle eine evidente Kontinuität bei Max Beckmann seit Beginn der zwanziger Jahre ab, da ja die damals von ihm ausführlich untersuchte und wiederholt kommentierte Lehre des Buddha eine dauerhafte Entkörperlichung des weiter entwickelten Menschen anstrebt. Außerdem entsagte der Buddha selbst aller Wollust, reine Askese wurde bekanntermaßen von ihm als nicht zum gewünschten Ziel führender Weg abgelehnt.

Vielsagend sind in all diesen Zusammenhängen allerdings auch noch ganz andere, bislang hier vernachlässigte, doch, wie sich zeigen wird, durchaus ergiebige Quellen, wenn es darum geht, die Entstehung uns bislang besonders interessierender Arbeiten Max Beckmanns noch näher zu beleuchten.

Bei unserer detaillierteren Untersuchung des Gemäldes ***Der Traum*** begegneten wir einer Reihe, nicht zuletzt von Christian Lenz in ***Max Beckmann und die Alten Meister*** thematisierter Werke teils weiter zurückliegender Abschnitte der Kunstgeschichte, deren Wert gerade in Bezug auf die Bildfindung des Künstlers, vor allem innerhalb der frühen zwanziger Jahre und zuvor, außer Zweifel steht. Doch was lässt sich bezüglich weiterer, damals vielleicht auch weitaus aktuellerer Anregungen im Bereich bildnerisch interessant erscheinender und inhaltlich ergiebiger Motive sagen?

Wie gelangte Beckmann in seinem Gemälde *Der Traum* beispielsweise zu der das Bild beherrschenden Gestalt eines *Mädchens mit Kasperfigur* in der Hand, als es darum ging, mit mehreren Bedeutungsebenen verbunden, ein verfremdetes und zudem androgynes Selbstbildnis zu gestalten?

Um diese, wie sich zeigen wird, sehr wichtige Frage beantworten zu können, müssen wir für einen Moment das uns hier an sich immer noch vorrangig interessierende Motiv des Absturzes ausblenden.

Eine bislang überhaupt nicht beachtete, doch durchaus denkbare Anregung für das *Mädchen mit Kasperfigur* könnte der Künstler von den in Grenzbereichen des Obszönen beheimateten zeichnerisch-graphischen Arbeiten des Belgiers Félicien Rops empfangen haben. Gerade wenn es darum ging, Fragen des Kampfes der Geschlechter zu thematisieren, bot Rops eine Fülle jedermann zugänglichen Materials in einer Reihe von Veröffentlichungen.

Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei ein Büchlein von Franz Blei aus der von Richard Muther herausgegebenen Serie *Die Kunst*. Es trägt den einfachen Titel *Félicien Rops*. Erschienen ist es in Berlin, doch leider fehlt eine Angabe des Erscheinungsjahres. Die bibliographischen Hinweise am Ende des Buches reichen bis 1885 zurück, die jüngsten dort erwähnten Bücher stammen aus dem Jahre 1905. Der Einband ist noch stark vom Jugendstil geprägt und in seiner eher komfortablen Gestaltung zudem typisch für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Max Beckmann kann dieses Buch also 1921 durchaus gekannt haben.

Zwischen den Seiten 44 und 45 findet sich eine Tafel mit der Abbildung einer für uns sehr aufschlussreichen *Zeichnung in Kohle*, wie es dort heißt, deren Titel *La femme au pantin* (Abb. 10a und 10b) lautet. Zu sehen ist eine an einem Tisch sitzende Frau, die, wie der Titel schon sagt, einen kleinen *Hampelmann* in Händen hält.¹²⁵ Dieser wirkt reichlich hilflos, ihr geradezu schon ausgeliefert. Er erinnert durchaus an eine Kasperpuppe oder Marionette. Man darf in ihm zweifellos ein Abbild des im Kampf der Geschlechter eigener Triebhaftigkeit erlegenen, jeglicher Selbstbestimmung entbehrenden Mannes sehen, der im Zustand emotionaler *Vernarrtheit* der Macht des von ihm begehrten anderen Geschlechts völlig erlegen ist.

Die Raffinesse der Wahl eines solchen Motivs als Vorbild für die zentrale Gestalt des Gemäldes *Der Traum* läge nicht zuletzt in Max Beckmanns Spiel mit verschiedenen Bedeutungsebenen im Sinne Dantes.

Allegorisch käme die Darstellung des Hampelmanns zunächst einer kritischen Rollenzuordnung gleich; moralisch ginge damit aus männlicher Sicht eine Anklage im Kampf der Geschlechter einher; anagogisch wäre jedoch eine reine Kopie der Gestalt von Félicien Rops nicht nutzbar: erst das androgyne Selbstporträt Beckmanns in Verbindung mit obigen Vorstufen anderen Ursprungs macht einen

¹²⁵ In Franz Bleis Buch zu Félicien Rops befindet sich zwischen den Seiten 32 und 33 aus einem Skizzenbuch die Abbildung einer jungen Mutter mit kleinem Kind im Arm (Abb. 11), allerdings, wie auch übrigens bei Abb. 10a, ohne Angaben zum Material oder den Maßen. Bringt man diese Arbeit mit *La femme au pantin* in Verbindung, so erscheint es durchaus denkbar, dass Max Beckmann sich hiervon in Zusammenhang mit den vier Bedeutungsebenen im Sinne Dantes zur entsprechenden Gestaltung seines Gemäldes *Der Traum* zumindest mitanregen ließ.

alles umfassenden Sinn aus, eben den uns schon vertrauten, dass nämlich, wenn auch nur illusorisch in einem Traum, ein Sieg des androgyn und folglich souverän gewordenen Mannes über alle Versuchungen der Welt, bzw. des anderen Geschlechts, zu verzeichnen sei.

Mit diesem Beispiel blieben wir der zentralen Thematik der uns besonders vielsagend erscheinenden Arbeiten Beckmanns verbunden, das heißt der kritischen Auseinandersetzung mit menschlicher, insbesondere männlicher Unvollkommenheit. Eng damit in Zusammenhang steht allerdings ebenfalls das uns in diesem Kapitel vor allem noch interessierende Motiv des Absturzes.

Und auch hierzu lässt sich eine überraschende, doch durchaus mögliche Anregung bisher nicht bedachter Art finden, nämlich das *Motiv des Narren* auf einer entsprechenden Tarot-Karte (**Abb. 12**) in der Rider-Waite-Version.

Interessant erscheint daran zunächst vor allem eines: das Motiv des Narren ist inhaltlich nicht weit entfernt von der uns inzwischen wohlvertrauten Rolle des Künstlers als Clown (man denke hier nur erneut an Max Beckmanns Tagebuchnotiz vom 18. April 1946¹²⁶, vor allem aber an das Gemälde *Selbstbildnis als Clown* aus dem Jahr 1921, wo letzterer eine *Narrenpritsche* trägt, welche nach F. W. Fischer als vielsagendes Attribut¹²⁷ fungiert).

Desweiteren ist in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass eine männliche Figur als Kasper oder Hampelmann - und somit dann auch als Typus der willenslosen Marionette - in verschiedenen Bildern Max Beckmanns regelrecht zum *Narren* gehalten wird. Dies geschieht allerdings jeweils in unmittelbarer Abhängigkeit von einer bezeichnenderweise viel größer, d.h. symbolisch als allmächtig dargestellten Frauengestalt, sei es, wie wir sehen und erkennen konnten, auf einer der Bedeutungsebenen des Gemäldes *Der Traum* oder, noch viel offensichtlicher, in der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)*. Gerade in letzterer Zeichnung treibt eine überproportional groß präsentierte, ja sogar in surreal-gigantischer Weise Raum einnehmende und dabei zugleich partiell auch noch mit der Erde identisch gewordene Erscheinung des *Urtypus der Frau* ihr Unwesen; fast ist man geneigt zu sagen: ihr perfides Unwesen - *perfid* zumindest aus der Sicht eines denkbaren und mit Abstand alles bewusst beobachtenden männlichen Zuschauers, der, wiederum seinerseits geschlechtsgebunden, geneigt ist, sich mit der Rolle des ihm zuzuordnenden Pendants, nämlich der des vom unausweichlichen Absturz bedrohten Opfers, zu identifizieren. Man könnte nun einwenden, in der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* sei weder eine Kasperfigur noch ein Hampelmann zu erkennen. Darauf kommt es jedoch nicht an. Entscheidend ist die anzunehmende Vorlage mit dem Motiv des Narren und die von Max Beckmann gewählte, wiederum verfremdend veränderte, eigenwillige und zu allem dennoch passende Darstellungsweise. Der Mann erscheint nämlich als flach wirkende Schattenfigur,

¹²⁶ *Ein lächerlicher alter Clown bin ich [...]*. - siehe hierzu Anm.123

¹²⁷ *Der Künstler hat sich mit den Attributen des närrischen Welttheaters umgeben, auch der Hinweis auf die Eitelkeit irdischen Treibens fehlt nicht. Fastnachtstute, Narrenpritsche, Maske und Spiegel, bemerken wir, dazu eine Art Vorhang.* - siehe hierzu Anm.92

als Silhouette, also einer Figur innerhalb eines Schattenspiels oder Schattentheaters gleich.

Betrachtet man das Bild nun in dieser Weise, wirkt das Surreale als atmosphärischer und inhaltsbezogener Bestandteil einer derartigen Inszenierung noch interessanter, eine Trennung zwischen künstlerischer Inszenierung, Traum und Welttheater erübrigt sich letztlich angesichts der klar erkennbar konzipierten, doch dabei nebulös-verwobenen Mehrschichtigkeit der Bildidee.

Ferner ist zu bedenken, dass dieses ganze hier nochmals ausführlich vergegenwärtigte Szenario inhaltlich einen zentralen Teil des vom Künstler hinterfragten Welttheaters reflektiert. Wie wir schon sehen konnten und wie sich auch noch zeigen wird, geht es dabei gerade um die Rolle der Geschlechter dank der Regie wiederum negativ zu bewertender göttlicher Macht.

Eine eingehendere Untersuchung der Rolle des Narren und des Kontextes, aus dem Max Beckmann das Motiv hier entnommen hat, erscheint daher dringend erforderlich.

So abwegig im ersten Moment ein reichlich trivial und geradezu schon kitschig wirkendes Tarot-Karten-Motiv als partielle Vorlage für Max Beckmanns Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* auch erscheinen mag, inhaltlich passt das damit verbundene Thema des Narren, wie sich zeigen wird, genau in den uns gegebenen Kontext, insbesondere wenn man aus der Fülle denkbarer Versionen des Tarot die richtige aussucht.

In *Der Bilderschlüssel zum Tarot* von Arthur Edward Waite ist zur Karte *Der Narr* zu lesen:

Mit leichtem Schritt, so als ob die Erde und ihre Hindernisse kaum Kraft haben ihn aufzuhalten, bleibt ein junger Mann in prächtigen Gewändern am Rande eines Abgrunds am höchsten Gipfel der Welt stehen; er überschaut die vor ihm liegende blaue Weite - und mehr die Ausdehnung des Himmels als die Aussicht unten. Sein eifriger Schritt ist noch angedeutet, doch jetzt steht er still; während sein Hund immer noch umherspringt. Die sich vor ihm öffnende Tiefe stellt für ihn keinen Schrecken dar, es hat nahezu den Anschein, als ob Engel bereitstehen würden, ihn zu tragen, falls es dazu kommen würde, daß er von der Höhe hinunterspringt. Sein Antlitz strahlt Intelligenz und träumerische Zuversicht aus. [...]. Er ist ein durch unsere Welt reisender Prinz der andern Welt inmitten der Pracht des Morgens und der klaren, frischen Luft. Die hinter ihm strahlende Sonne weiß, woher er kam, wohin er geht, und welchen Weg er nach vielen Tagen wählen wird, um zurückzukehren. Er ist der Geist auf der Suche nach Erfahrung. Viele Symbole der instituierten Mysterien sind in dieser Karte zusammengefaßt, und dies kehrt mit aller Deutlichkeit die der Karte bisher beigelegten Verwirrungen um.

In seinem Werk Manual of Cartomancy vermittelt uns Grand Orient einen merkwürdigen Vorschlag über das Amt des Mystischen Narren, als Bestandteil eines höheren Divinationsverfahrens; aber es wird mehr als gewöhnliche Gaben verlangen, es in Anwendung zu bringen. Wir werden sehen, wie es der Karte in den herkömmlichen Wahrsagekünsten ergeht, und es wird für jene, die unterscheiden können, ein Beispiel der Tatsache sein, die sich anderweitig schon deutlich herausgeschält hat, daß die Haupttrümpfe ursprünglich keinen Platz in

*den mit Geld verbundenen psychischen Spielkünsten inne hatten, in denen die Karten als Spielmarken und Deckmantel verwendet wurden. Wir wissen jedoch sehr wenig davon, unter welchen Umständen sich diese Kunst entwickelt hat. Die geläufigen Erklärungen behaupten, daß der Name das Fleisch, sowie das sinnliche Leben symbolisiert, und es ist wohl eine besonders hervorzuhebende Satire, daß sein als Aushilfe dienender Name zu einer bestimmten Zeit der Alchemist war - ein Beispiel nicht mehr zu überbietender und von allen Sinnen verlassener Torheit.*¹²⁸

Nähert man sich dem Tarot als möglicher Quelle interessanter Motive bzw. deren Gestaltung innerhalb der Werke Max Beckmanns, so sind waghalsigen Spekulationen sehr leicht Tür und Tor geöffnet. Es gibt jedoch eine Reihe von Indizien, die es nahelegen, das Phänomen Tarot, auf die uns hier beschäftigenden Fragen bezogen, näher zu beleuchten.

Unabhängig von allen denkbaren esoterischen Inhalten und offenkundigen Aussagen sollte zunächst jedoch das Motiv an sich betrachtet werden.

Glücklicherweise besitzen wir, wie wir oben sehen konnten, klare, beschreibende und zudem auch noch wenigstens ansatzweise deutende Aussagen zu der uns hier interessierenden Tarot-Karte von genau dem Mann, der die originelle Gestaltung des gesamten betreffenden Tarot-Satzes persönlich bestimmte und in Auftrag gab. Eine eigene Bildbeschreibung bezüglich der zur Diskussion stehenden Karte **Der Narr** erübrigt sich daher an dieser Stelle.

Eines sollte allerdings vorab noch bedacht werden, nämlich dass eine vollständige formale oder inhaltliche Deckungsgleichheit zwischen dem anregenden Motiv und der Arbeit Max Beckmanns a priori erneut auszuschließen ist.

Erstens konnte es dem Künstler nicht darum gehen zu kopieren, zweitens strebte er, wie wir am Beispiel des Gemäldes **Der Traum** zur Genüge sahen, hermetische Verschlüsselung an, wozu, nach unserem jetzigen Wissensstand, gezielte, eventuell auch mit weiteren Aussagen verbundene Verfremdung oder sogar in Gegenteiligem endende Umgestaltung sich als hilfreiches Mittel erwies.

Vergegenwärtigen wir uns daher nochmals Max Beckmanns gekonntes Verwirrspiel und die damit verbundenen Folgen für zunächst ahnungslose Betrachter:

Durch eine Fülle nicht sofort identifizierbarer, doch zumindest auf das Unbewusste wirkender Zitate baut der Künstler ein eigenes System auf, das zum einen

¹²⁸ Aus: Arthur Edward WAITE, *Der Bilderschlüssel zum Tarot*, Neuhausen 1996 (12.Aufl.), S.89 (die englische Originalausgabe erschien 1910, eine deutsche Übersetzung liegt seit 1978 vor).

Es sei dem noch ein allgemeiner Kommentar zu dieser Tarot-Karte aus heutiger Sicht hinzugefügt:

Aus dem Narren (der manchmal als einfacher Wanderer, manchmal als Hofnarr dargestellt wird) ist der Joker unserer heutigen Spielkarten entstanden. Im Tarot steht der Narr für Torheit, Leichtsinn und Unbekümmertheit: Man ist Spielball äußerer Einflüsse und blind für die Gefahr, die einem droht. Der nächste Schritt, den man tut, kann schlimme Folgen haben, wenn man nicht aufpasst. Aus: Marion ZERBST und Werner WALDMANN, *DuMonts Handbuch / Zeichen und Symbole / Herkunft, Bedeutung, Verwendung*, Köln 2006, S.159

Vertrautes und daher Zugänglicheres bereits beinhaltet und somit die Betrachter, wenigstens auf indirektem Wege, besser zu erreichen vermag.

Eine scheinbar rätselhafte, fremdartig-originell erscheinende Arbeit kann so durchaus genau im Zeitgeist liegen und zunächst ungeahnte Aktualität in mannigfacher Form besitzen.

Zum anderen gelingt es dem Künstler mit seinem reichhaltig ausgefüllten, geheimnisvoll narrativen Werk, auf sich selbst bezogen eine eigentümliche Universalität innerhalb des großen Welttheaters anzunehmen.

Für jedermann kann somit das Kunstwerk einen eigenen Bezugspunkt enthalten und die Hermetik profitiert zudem davon, denn ein jeder meint gegebenenfalls, eine richtige Lösung des rätselhaften Werkes zu errahnen, ohne dass überhaupt offen gesagt ist, dass es als rätselhaft eingestuft werden muss. Eifrige Betrachter können sich leicht in Sackgassen der Deutung verrennen, festbeißen und ungeahnten, selbst geschaffenen Fallen einseitigen oder voreiligen Denkens erliegen.

Verschiedene Bedeutungsebenen gleichen, solange sie nicht durchschaut sind, ebenso wie eine Fülle verfremdeter Zitate, also einem Labyrinth. Und selbst wenn einzelne Bestandteile alldessen treffend durchschaut sind: woher weiß man, dass nicht noch viel mehr im Verborgenen ruht? - Der Reiz des nicht zufällig von Anfang an, auch ohne eingehenderes Verständnis, geradezu magisch wirkenden Kunstwerks bleibt erhalten.

Zu diesem methodischen Ansatz hermetischer Verschleierung passt *Tarot* bestens, denn die besonders interessant erscheinende Gruppe bedeutungsgeladener Karten wird **Große Arcana** genannt. Arcanum, als dazugehöriger Nominativ im Singular, bedeutet aus dem Lateinischen übersetzt bezeichnenderweise *Geheimnis*.

Schauen wir uns also nach diesen vorangestellten Überlegungen Waites **Der Narr** an, dabei immer die Zeichnung **Spaziergang (Der Traum)** und das Motiv des dort drohenden *Absturzes* eines Somnambulen vor Augen habend:

Den Anfang von Waites Beschreibung (**Der Narr**) könnte man, entsprechend verändert, auch ganz gezielt für Beckmanns Zeichnung (**Spaziergang (Der Traum)**) nutzen.

Inszenieren wir hier also einen derartigen Vergleich:

Der Narr: *Mit leichtem Schritt, so als ob die Erde und ihre Hindernisse kaum Kraft haben ihn aufzuhalten, bleibt ein junger Mann in prächtigen Gewändern am Rande eines Abgrunds am höchsten Gipfel der Welt stehen; er überschaut die vor ihm liegende blaue Weite - und mehr die Ausdehnung des Himmels als die Aussicht unten. Sein eifriger Schritt ist noch angedeutet, doch jetzt steht er still; [...].*

Spaziergang (Der Traum): *Mit zielstrebigem Schritt, so als ob die Schwerkraft und die ihm drohende Gefahr kaum Kraft haben ihn aufzuhalten, bleibt ein Mann in dunkler Kleidung am Rande eines Abgrunds am höchsten Punkt einer Brücke nicht stehen; er überschaut offenbar geschlossenen Auges die vor ihm liegende Weite - und strebt mehr der Ausdehnung des in der Ferne hellen Himmels entgegen, als dass er die Aussicht nach unten bewusst beachtet. Sein eifriger Schritt ist auffallend erkennbar angedeutet, er steht keineswegs still; [...].*

Zugegeben, ein derartiger Vergleich erinnert geradezu schon an ein kindliches Spiel, doch es mag auf solche Weise deutlich werden, wie detailliert sowohl

Übereinstimmungen als auch Veränderungen hier offenbar jenseits aller Zufälligkeit konstatiert und jeweils einander zugeordnet werden können.

Dass Max Beckmann selber, als er die Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* entwarf, genauso vorgeing, brauchen wir nicht zwingend annehmen, denn der englische Text dürfte ihm damals Mühe bereitet und wahrscheinlich auch kaum zur Verfügung gestanden haben. Sein geschultes Auge hingegen wird beim Anblick der entsprechenden Tarot-Karte, sollte diese für ihn vorhanden gewesen sein, mühelos Anregungen aufgenommen haben, die dann eine gezielte Anpassung an zusätzliche Bildinhalte erfahren konnten, man denke etwa an die Frau als Bestandteil oder sogar Urmutter der Welt.

Am Rande sei nur hinzugefügt: auch *Die Welt* existiert als Tarot-Karte, bei Waite durch eine weitgehend unbekleidete weibliche Gestalt symbolisiert. Diese folgt als nächste Karte zudem unmittelbar auf das Motiv *Der Narr*.

Doch fahren wir mit der bisher verwendeten Art des Vergleichs noch ein wenig fort:

Der Narr: Die sich vor ihm öffnende Tiefe stellt für ihn keinen Schrecken dar, es hat nahezu den Anschein, als ob Engel bereitstehen würden, ihn zu tragen, falls es dazu kommen würde, daß er von der Höhe hinunterspringt. Sein Antlitz strahlt Intelligenz und träumerische Zuversicht aus. [...]. Er ist ein durch unsere Welt reisender Prinz der andern Welt inmitten der Pracht des Morgens und der klaren, frischen Luft. Die hinter ihm strahlende Sonne weiß, woher er kam, wohin er geht, und welchen Weg er nach vielen Tagen wählen wird, um zurückzukehren. Er ist der Geist auf der Suche nach Erfahrung. [...].

Spaziergang (Der Traum): Die sich vor ihm öffnende Tiefe stellt für ihn keinen Schrecken dar, es hat nahezu den Anschein, als ob eine übergroße Ur-Mutter bereitstehen würde, ihn aufzufangen, sobald es dazu kommen wird, daß er von der Höhe ahnungslos hinunterstürzt. Sein Antlitz verschwindet im Schatten seiner selbst und träumerische Zuversicht mag ihn zudem umnebeln. [...]. Er ist ein durch unsere Welt reisender Mann, der eine andere Welt inmitten der Pracht eines bevorstehenden Morgens und der klaren, frischen dortigen Luft anstreben sollte. Der vor ihm strahlende weiße Teil des Himmels verdeutlicht, woher er kam, wohin er gehen sollte, und welchen Weg er nach seinem Leben zu wählen hat, um dorthin und nicht in die Welt zurückzukehren. Er ist noch immer ein irrender Geist auf der Suche nach Erfahrung. [...].

Wir sehen erneut: eine derartige vergleichende Vorgehensweise der Beschreibung auf der Grundlage von gezielter Veränderung erscheint reichlich unkonventionell, für Max Beckmanns Bildsprache eignet sie sich in obigem Falle jedoch, wenn es gilt, originelle Bezüge und Verfremdungen unmittelbarer zu veranschaulichen. Fast unmerklich haben wir dabei allerdings auch das Feld der reinen Beschreibung verlassen und zumindest indirekt interpretierend Stellung bezogen.

Daran anknüpfend gilt es nun, noch näher das Thema Tarot in Zusammenhang mit Max Beckmann zu hinterfragen bzw. zu beleuchten, nicht zuletzt um obige Vergleiche als denkbare Erklärungshilfen bezüglich der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* zusätzlich absichern zu können.

Schauen wir zunächst danach, was aus Waites Kommentar zu der Karte *Der Narr* hervorgeht. Da ist von *Symbole(n) der instituierten Mysterien* die Rede, welche *in dieser Karte zusammengefaßt* sind. Desweiteren findet der *Grand Orient* Erwähnung, über den es im Internationalen Freimaurerlexikon heißt:

Grand Orient (frz.), gleichbedeutend mit Grande Loge, Großloge. Die vielfach verbreitete Auffassung, G. O. sei identisch mit Hochgradmaurerei, ist irrig.¹²⁹

Weshalb die Freimaurerei von uns nicht unberücksichtigt bleiben darf, wird sich weiter unten in diesem Kapitel noch zeigen. Hier sei zunächst nur darauf aufmerksam gemacht, dass sie in Zusammenhang mit Tarot durchaus eine Rolle spielen kann und Max Beckmann auch mit einem derartigen Bereich des Gesellschaftslebens der damaligen Zeit konfrontiert worden sein dürfte.

Waite thematisiert desweiteren die Frage, ob *das Amt des Mystischen Narren, als Bestandteil eines höheren Divinationsverfahrens* einzuschätzen sei. Auch von *herkömmlichen Wahrsagekünsten* und *mit Geld verbundenen psychischen Spielkünsten* ist noch die Rede.

Erstaunlicherweise hat Friedhelm Wilhelm Fischer das Thema Tarot in seiner umfangreichen Arbeit *Max Beckmann / Symbol und Weltbild* überhaupt nicht angerissen. Divination spielt dort jedoch eine wichtige Rolle¹³⁰, ebenso der dem Narren nahe verwandte Clown und dessen Verhältnis zum hellseherischen Magier¹³¹. Außerdem weist Fischer in einer Fußnote auf Eliphas Levi und etwas später auch auf dessen nachweisliche Bedeutung für Max Beckmann hin¹³². Levi, sein wirklicher Name lautete Constant, gilt, dies sollte ganz besonders Beachtung finden, als einer der geistigen Väter des Tarot mit speziellen esoterischen Bezügen zur Kabbala. Letzterer begegneten wir interessanterweise in Max Beckmanns Londoner Rede bereits mehrfach.

Friedhelm Wilhelm Fischer näherte sich also in auffallender Weise all dem, was mit Tarot zu tun hat, ohne jedoch die Karten selber zu beachten. Das erscheint umso erstaunlicher, als auf dem Schutzumschlag zu Fischers Buch ausgerechnet Max Beckmanns 1950 entstandene Arbeit *Columbine* zu sehen ist. Vor einer erotisch aufreizenden Frauengestalt, mit weit gespreizten Beinen, liegen dort auf deren Hocker und zudem zwischen den Beinen jener Frau in unübersehbarer Präsentation Karten. Diese brauchen zwar keine Tarot-Karten zu sein, wenn aber Karten hier und auch in anderen Werken Beckmanns eine offenbar wichtige Rolle spielen und

¹²⁹Aus: Eugen LENNHOF, Oskar POSNER, Dieter A. BINDER, Internationales Freimaurerlexikon, München 2000 (überarbeitete und erweiterte Neuauflage der Ausgabe von 1932), S.361

¹³⁰ siehe Friedhelm Wilhelm FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.52: dort wird das Motiv der Glaskugel innerhalb einer Arbeit Max Beckmanns mit dem *Phänomen des Hellsehens* in Verbindung gebracht.

¹³¹ s.o., S.201f. - Hinzugefügt sei an dieser Stelle noch, dass die erste Karte des großen Arcanum bei Waite *Der Magier* heißt.

¹³² s.o., S.53, Anm.155 u. S.64f., Anm.213

Fischer Fragen berührte, die unmittelbar an die Esoterik des Tarot heranreichen, sollte dies zu denken geben.¹³³

¹³³ Und zwar umso mehr, wenn man bedenkt, dass in Leipzig ausgerechnet 1920 (also in jenem Jahr, als Max Beckmann mit seiner Arbeit an dem Gemälde *Der Traum* begann!) zum ersten Mal überhaupt im 20. Jh. ein Buch in deutscher Sprache über Tarot erschien, nämlich *Der Tarot / Die kabbalistische Methode der Zukunftserforschung als Schlüssel zum Okkultismus* von Ernst Kurtzahn (der für den Laien exotisch und vor allem okkult anmutende Künstlernamen des Autors lautete übrigens *Daityanus*).

Eine eingehendere Untersuchung des Buches muss hier leider ausbleiben, doch soll wenigstens in dieser Fußnote auf für uns vorrangig wichtig Erscheinendes hingewiesen werden.

Gleich zu Beginn seines Vorworts auf S.3 würdigt Kurtzahn geradezu schon ehrerbietend Gustav Meyrinks *Golem*, um sodann auf die Kabbala und deren Magie zu sprechen zu kommen:

So mancher Leser des 'Golem', dieses wunderbar tiefen kabbalistischen Romanes des wirklich begnadeten Dichters Gustav Meyrink, wird durch diese Lektüre auf den 'Tarot' (Tarok, Tarokkarten) und seine mystische Bedeutung (siehe 'Der Golem', X. Kapitel 'Licht') aufmerksam geworden sein und infolgedessen den lebhaften und begreiflichen Wunsch gehabt haben, etwas Näheres über dieses seltsame Kartenspiel, 'Tarot' oder 'Tarok' genannt, zu erfahren.

Natürlich wohl vergebens!

Es dürfte ihm kaum besser ergangen sein als seinerzeit (1915) dem Verfasser dieses Buches: Angeregt auf das Höchste durch den 'Golem' wurde vom Autor vergeblich die ganze deutsche okkulte Literatur (und die ist nicht wenig umfangreich!) durchforscht, nichts irgendwie Nennenswertes über den Tarot oder den Tarok wurde entdeckt mit alleiniger Ausnahme der im ersten Kapitel des 2. Teils dieses Buches auszugsweise wiedergegebenen, überaus albern anmutenden Beschreibung des Tarokspiels in einem Kartenspielbuch.

Erst in der ausländischen, besonders in der französischen okkulten Literatur stieß der Verfasser in Verzeichnissen auf brauchbare und vielversprechende Werke über den Tarot und die mit ihm innig verwandten Gebiete, wie z.B. die Kabbala und die Magie.

Eine ausführlichere Erörterung der Problematik des von Kurtzahn an den Anfang gestellten *Golem* würde hier zu weit führen.

Nur soviel sei noch aus dem Nachwort von Eduard Frank zu Gustav Meyrinks *Der Golem* (München u. Wien 1975, S.220) hinzugefügt und sodann durch einige interessante Einzelheiten aus Helmut Werners Lexikon der Esoterik (Wiesbaden 1991, S.430) ergänzt:

Meyrinks Bücher sind stets gewandelte Zeugnisse derselben Konfession. Er zeichnet seinen eigenen inneren Weg auf und symbolisiert jeweils die Stationen durch Gestalten, die eine Handlung abspielen. In diesem Sinne steht er in der langen Reihe der visionären Dichter, die von Dante, William Blake, Jakob Böhme, E.T.A. Hoffmann, bis zu den modernen Nachfahren Kubin, A. M. Frey, Franz Spunda, K. H. Strobl und Hermann Kasack führt. Im Atmosphärischen berühren sich zeitweilig auch die Welten Meyrinks und Kafkas. Doch die Fundamente sind anders gesetzt. Bei Meyrink sind sie aus alten Erkenntnissen der Magie und Mystik gebildet, der Gnosis und Kabbala, des Yoga und der Alchemie, des Taoismus und der Theosophie; bei Kafka sind die Bausteine Elemente einer letztlich spekulativen Philosophie. Meyrink wollte lieber erleben als schreiben. Alle geheimen Orden und Bruderschaften interessierten ihn, jede Praktik des Paranormalen probierte er selbst aus, überall, wo man >>Phänomene<< darbot, war er als skeptischer Kritiker dabei. Die Universalität seines Denkens eilte seiner Zeit weit voraus. Für ihn waren der abendländische Westen und der ferne asiatische Osten im Wesentlichen durch nichts getrennt. Er begegnete ihren Lehren mit Sachlichkeit und prüfte jede unvoreingenommen auf ihren Wahrheitsgehalt. Im >>Golem<< findet er eine kabbalistische Basis, vermengt mit ägyptischer Mysterienweisheit und indisch-theosophischem Gedankengut, [...].

Bei Helmut Werner kann man über Gustav Meyrink zudem noch lesen:

Bankdirektor und Schriftsteller. Schon als 23jähriger hatte er Kontakt zu zahlreichen geheimen Orden und Gesellschaften. Ein engeres Verhältnis bestand zu der christl. Rosenkreuzergesellschaft des F. Mailänder in Darmstadt. Er hatte den Ordensnamen Ruben-

Doch verbleiben wir noch bei Waites Kommentar zum Thema *Der Narr*. Dort war zum Schluss zu lesen:

Die geläufigen Erklärungen behaupten, daß der Name das Fleisch, sowie das sinnliche Leben symbolisiert, und es ist wohl eine besonders hervorzuhebende Satire, daß sein als Aushilfe dienender Name zu einer bestimmten Zeit der Alchemist war - ein Beispiel nicht mehr zu überbietender und von allen Sinnen verlassener Torheit.

Was von Waites eigener Stellungnahme zu halten ist, braucht uns hier weniger zu interessieren. Wichtig erscheint hingegen zweierlei:

Erstens ist von *Fleisch, sowie* [dem] *sinnliche[n] Leben* die Rede. Damit wären wir in unserem Vergleich wieder bei der Tragik des von des Fleisches Lust ins Verderben gestürzten Somnambulen in der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* angelangt¹³⁴.

Juden. Seit 1901 veröffentlichte M. Romane, in denen das Okkulte und Mystische eine wichtige Rolle spielte.

Meyrinks *Konfession* passt, wie wir sehen können, durchaus zu dem, was wir bezüglich Max Beckmanns Weltbild bislang erfahren konnten und auch noch eingehender untersuchen werden. Dafür dass Max Beckmann mit Meyrinks *Golem* näher vertraut war, spricht vor allem die Tatsache, dass *Der Golem* damals alles andere als unbekannt war, denn als Film wurde er zu einem der großen Erfolge Paul Wegeners, der hier Regie führte und auch das Drehbuch geschrieben hatte. Die Erstaufführung einer von mehreren Versionen (nicht der ersten!) fand in Berlin am 29.10.1920 statt, also auffallenderweise in jener Zeit, die den entscheidenden Ideen Beckmanns zu dessen Gemälde *Der Traum* unmittelbar voranging. Eine vielsagende, genau datierbare Äußerung des Künstlers gegenüber dem Galeristen und Auftraggeber Israel Ber Neumann in einem Brief vom 7.11.20 (siehe: Max Beckmann / Briefe, Bd.I, S.188) kann entsprechende Kenntnisse Beckmanns möglicherweise belegen:

Ich glaube, daß es Sie freuen wird zu hören, daß der "Traum" recht voran gekom(m)en ist und er mir anfängt Freude zu machen. Das heißt bei mir sehr viel, da ich meistens nur in einem Stadium tiefsten Ärgers bin. Wohl auch morgen wieder sein werde. Aber heute steht er mir so klar vor Augen, als ob ich schliefte.

Zu Max Beckmanns anzunehmender Kenntnis des *Golem* sei noch hinzugefügt, dass auch das wesentlich später, nämlich 1941 entstandene Gemälde *Selbstbildnis mit grauem Schlafrock (Selbstbildnis mit Plastik)* [G 578] durchaus an das zentrale Motiv der Prager Golem-Legende erinnert, wo ein Rabbi den Golem als magische Figur aus Ton plastizierte.

Zu wichtigen Inhalten der Tarot-Karten bei Kurtzahn: siehe Hinweise i. d. nächsten Anmerkung.

¹³⁴ Bei Kurtzahn findet sich zu der Karte mit dem Titel *Der Narr* auf S.69f.:

Die bildliche Darstellung zeigt (bei allen Ausgaben) einen sorglos aussehenden Mann, der eine Narrenkappe und unansehnliche Kleider trägt. [...er] kümmert sich um nichts, weder um einen Kater, der ihm anhänglich folgt, noch um einen nahen Abgrund, dem er zuschreitet.

Es ist ein Bild desjenigen Zustandes, zu dem sich der Mensch erniedrigt, wenn er sorglos allen seinen gerade auftauchenden Leidenschaften nachgeht. Daher ist das Arkanum 0 das Symbol des Fleisches und seiner Befriedigung. Es folgt daraus:

- 1. Schnellere Rückkehr zur göttlichen Welt. Die Persönlichkeit behauptet sich: Die Bewegung von relativer Dauer,***
- 2. der Intellekt erscheint roh unter dem Einfluß seiner Entwicklung: Instinkt,***
- 3. die Materie der Welt erreicht den Gipfelpunkt ihres materiellen Fortschritts: das Tierreich.***

Zweitens wird in Zusammenhang mit dem Motiv *Der Narr* darauf hingewiesen, **daß sein als Aushilfe dienender Name zu einer bestimmten Zeit der Alchemist¹³⁵ war.**

Gerade auf Waite und dessen esoterisches Umfeld bezogen kommt der Alchemie in Verbindung mit dem Rosenkruzertum besondere Bedeutung zu. Auf der Rückseite vieler Tarot-Karten nach Waites Entwürfen ist sogar das klassische Rosenkreuzersymbol als Dekor abgebildet und dies keineswegs zufällig. Der in diesem Zusammenhang maßgeblich alle Regeln bestimmende Orden, **Golden Dawn**, führte sich selber nämlich, wenn auch in sehr umstrittener Weise, unmittelbar auf die Rosenkreuzer zurück¹³⁶. Max Beckmann wiederum zeigte

Man erinnere sich an Beckmanns *Selbstbildnis als Clown* von 1921: nicht nur dass dort eine Narrenpritsche zu erkennen ist, auch eine Katze (oder ein Kater), als Symbol der Triebhaftigkeit, befindet sich in diesem Gemälde lauend auf Schoßhöhe des Künstlers. Die, wie wir bereits sahen, auf das Arcanum *Der Narr* als nächste Nummer im Zahlensystem der *Großen Arcana* folgende Karte, nämlich *Die Welt*, ist bei Kurtzahn von vier Eckfiguren umgeben: **Verbindet man nun 1 mit 3 und 2 mit 4, so kreuzen sich die Verbindungslinien mitten in der Figur, die die Welt darstellt; die überall vorhandene Dualität, oder sagen wir lieber Polarität, wird hier durch die beiden Pyramiden gekennzeichnet.**

[...].

Endlich verkörpert die Mittelfigur die Menschheit Adam-Eva als das dritte Glied in der großen Gruppe des Absoluten, genannt auch:

Das undurchdringliche Absolute, En-Soph bei den Kabbalisten, und Parabrahma bei den Hindus.

Dualismus, Kabbalisten, En-Soph: wir begegnen hier gebündelt Begriffen, die in F. W. Fischers Arbeit über Max Beckmanns Weltbild allenthalben zu finden sind.

Besondere Beachtung verdient allerdings die *Mittelfigur* als Verkörperung der Menschheit: *Adam-Eva*. Gerade hierin *könnte* eine Anregung für die androgyne Selbstdarstellung Beckmanns in dessen Gemälde *Der Traum* liegen.

¹³⁵ Um 1870 entstand eine Version des Etteilla-Tarots mit dem Titel *Grand Jeu de Oracle des Dames*. Im Begeleitheft einer originalgetreuen Reproduktion dieses Kartensatzes findet sich folgende Beschreibung: **Der augenscheinlichste Unterschied im Vergleich zu den Vorgängerversionen besteht im mittelalterlichen Stil der Gestalten.** Besonders auffällig erscheint *LA FOLIE OU L'ALCHIMISTE*, wie dort der Narr bezeichnet wird. Dieser hält sich selber mit beiden Händen die Augen zu, sieht also nichts, was übrigens in Bezug auf Beckmanns *Spaziergang (Der Traum)* zusätzlich die These stützen mag, es handle sich bei dem Somnambulen auf der Brücke um ein von der Tarot-Karte *Der Narr* angeregtes Motiv.

¹³⁶ Hans-Jürgen Ruppert schreibt in *Rosenkreuzer* (Kreuzlingen/München 2004, S.51): **Der Golden Dawn - mit vollständigem Namen Hermetic Order of the Golden Dawn - ist nicht nur infolge seiner Abkunft von der SRiA [Societas Rosicruciana in Anglia] dem modernen esoterischen Neo-Rosenkruzertum zuzuordnen, sondern vor allem auch deshalb, weil er seine Sukzessionslinie von einer wissenschaftlich nicht nachweisbaren, wahrhaft >okkulten< Rosenkreuzertradition eines >Frl. Sprengel< in Nürnberg oder Stuttgart herleitet. Als Adept der Rosenkreuzer soll das mysteriöse >Frl. Sprengel< gemäß der Gründungslegende des Golden Dawn einen ansonsten völlig unbekanntem >Licht-Liebe-Leben-Tempel< in Nürnberg geleitet haben. Ein Freimaurer namens Woodfort habe davon erste Spuren in einem Londoner Antiquariat gefunden, als er dort ein in einer Geheimschrift verfasstes altes Manuskript entdeckte. Bei der von ihm**

seinerseits ganz offensichtlich Interesse für das Rosenkreuzertum und damit eng verbundene Vorstellungen der Esoterik, möglicherweise sogar schon längere Zeit vor Entstehung seines Gemäldes *Der Traum*¹³⁷, wo sich übrigens versteckt oder auch verfremdet Freimaurersymbole finden, doch mehr zu Letzteren gegen Ende dieses Kapitels.

Beckmanns Auseinandersetzung mit Ideen des Rosenkreuzertums wird von Reinhard Spieler in dessen Arbeit *Max Beckmann / Bildwelt und Weltbild in den Triptychen* in unmittelbarem Zusammenhang mit den Beständen der Bibliothek des Künstlers erwähnt:

*Einen weiteren Schwerpunkt bilden Werke, die mit den >Rosenkreuzern<, im weiteren Sinne mit Freimaurern und Geheimlogen zu tun haben. Schließlich besaß Beckmann auch ein umfangreiches Sammelwerk über die Religionen und Sitten aller Völker und Länder.*¹³⁸

- *Suryas Moderne Rosenkreuzer* und ein Werk **Franz Hartmanns** gehören neben zwei anderen Arbeiten esoterisch ausgerichteter Autoren hier hinzu.

Um uns wenigstens ansatzweise ein ungefähres Bild davon zu machen, was am Rosenkreuzertum Max Beckmann interessieren oder sogar tiefergehender ansprechen konnte, ist an dieser Stelle wieder einmal ein längerer Exkurs erforderlich.

aufgefundenen Handschrift soll sich auch folgende Adresse befunden haben: >Fräulein Sprengel, c/o Herrn J. Enger, Hotel Marquardt, Stuttgart.< Dieses Schriftstück soll Woodfort einem anderen Freimaurer und prominenten Mitglied der SRiA übergeben haben. Dabei handelt es sich um William Wynn Westcott (1848-1925), einem mit Helena Blavatsky befreundeten Arzt, der das Manuskript der Gründungslegende nach identifizierte.

Und S.56:

Mitglieder des Golden Dawn waren bekannte Persönlichkeiten der Literaturgeschichte, allen voran der irische Literaturnobelpreisträger von 1923, William Butler Yeats (1865-1939). Er trat 1887 der Theosophischen Gesellschaft bei und 1890 dem Golden Dawn, wo er bald eine Führungsrolle spielte. 1897 verfasste Yeats Die chymische Rose. Sein Streit mit Mathers und Crowley, dem er die Initiation in den >Inneren Orden< vom Rosenkreuz verweigerte, >weil wir eine mystische Gesellschaft für etwas anderes ansehen denn als eine Besserungsanstalt<, leitete um 1900 das Ende des Golden Dawn ein, der sich in mehrere sich bekämpfende Richtungen auflöste. Weitere Mitglieder des Golden Dawn waren neben Aleister Crowley (1875-1947), der späteren Kult-Figur des Neo-Satanismus, auch Bram Stoker (1847-1912), der Autor des Romans Dracula, und Arthur Edward Waite (1857-1942), der Schöpfer eines der gebräuchlichsten Tarot-Systeme des 20. Jahrhunderts. Waite gründete 1903 und 1915 eigene Rosenkreuzerorden. 1919, zur Zeit der Krise des Ordens, wurde auch die Esoterik-Autorin Violet Mary Firth (1890-1946), bekannter unter ihrem Autoren-Namen >Dion Fortune<, in den Londoner Tempel Alpha et Omega des Golden Dawn initiiert.

¹³⁷ In Max Beckmanns Besitz befand sich ein diesbezüglich sehr aufschlussreiches und durchaus kritisch konzipiertes Standardwerk der damaligen Zeit. Das Erscheinungsjahr lässt entsprechende Kenntnisse, wie bereits gesagt, noch vor Entstehung des Gemäldes *Der Traum* denkbar erscheinen: Max DESSOIR, *Vom Jenseits der Seele. Die Geheimwissenschaften in kritischer Betrachtung*, Weimar 1917; siehe auch Anm.131

¹³⁸ Reinhard SPIELER, *Max Beckmann - Bildwelt und Weltbild in den Triptychen*, S.227

Zum einen gilt es, einen Auszug aus einem im Besitz Max Beckmanns befindlichen Werk Franz Hartmanns ein wenig näher zu beleuchten, zum anderen müssen Kenntnisse zum Rosenkreuzertum und dessen Wiederbelebung durch esoterische Bewegungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zusammengetragen und ausgewertet werden.

Beginnen wir mit einigen Vorinformationen zum Rosenkreuzertum, um sodann die Denkweise Franz Hartmanns in Bezug auf Max Beckmann besser einordnen zu können.

Für [ein] Rezeptionsmodell der Rosenkreuzeridee innerhalb der modernen Esoterik seit dem 19. Jahrhundert stehen verschiedene neo-rosenkreuzerische Okkultgruppen, die behaupten, in das Wissen eines historisch tatsächlich existierenden, älteren Rosenkreuzerordens eingeweiht oder initiiert zu sein und damit in dessen Sukzession zu stehen (>initiatorisches Rosenkreuzertum<). Einige betrachten ihre Organisationen auch im Zusammenhang des theosophischen Lehrmodells, wonach eine unsichtbare, die Welt regierende Bruderschaft besteht. Diese Bruderschaft der >Aufgestiegenen Meister< und Religionsstifter verfüge über das jederzeit gültige, für die breite Masse aber noch geheime Wissen der Menschheit. Die Gruppierungen sehen sich dann als Empfänger der Lehre und Vermittler des Wissens eines >unsichtbaren< oder >geheimen Rosenkreuzerordens<, der von solchen höchst entwickelten geistigen Wesenheiten oder Adepten geleitet wird (>theosophisches Rosenkreuzertum<). Bei der Gründung der theosophischen Gesellschaft durch Helena Blavatsky und Henry Steel Olcott 1875 in New York stand umgekehrt zur Diskussion, ob sich diese neu zu gründende Gesellschaft nicht auch >rosenkreuzerische<, >hermetische< oder >ägyptologische Gesellschaft< nennen sollte. Denn ebenso wie die alten Ägypter oder die Hermetik gelten auch die Rosenkreuzer in diesen esoterischen Kreisen als Träger des alten, überlieferten Geheimwissens der Menschheit, gewissermaßen als Archetyp einer modernen Geheimgesellschaft.¹³⁹

Zwei Dinge fallen uns hier in Bezug auf Max Beckmann und dessen Weltbild sofort als interessant auf.

Zum einen spielte die uns bereits öfters begegnete Theosophin Helena Blavatsky in Zusammenhang mit Rosenkreuzertum zu ihrer Zeit offensichtlich eine wichtige Rolle.

Zum anderen begegnen wir erneut der **Hermetik**. Der komplex anmutende Begriff *>hermetische< Gesellschaft* wird dabei in einem Atemzug mit Rosenkreuzerischem genannt.

Auf die Wichtigkeit der Theosophie Helena Blavatskys und damit letztlich auch der uns fortlaufend begegnenden Hermetik wiesen wir bereits hin und zwar weiter oben in Bezug auf Friedhelm Wilhelm Fischers wiederholt zitierte, richtungsweisende Arbeit über Max Beckmanns Auseinandersetzung mit esoterischen Vorstellungen¹⁴⁰.

Dass Max Beckmann selber offenbar als Einzelkämpfer und Individualist innerhalb seines ganz eigenen hermetischen Systems auftritt, lässt allerdings an einer

¹³⁹ Aus: Hans-Jürgen RUPPERT, Rosenkreuzer, S.49f.

¹⁴⁰ siehe weiter oben Anm. 44 - 47

Mitgliedschaft in einem Orden oder einer entsprechenden Gesellschaft eher zweifeln.

In Bezug auf *modernes Rosenkruzertum* liegt hier jedoch kein wirkliches Problem vor:

[...] die Idee des Rosenkruzertums [kann] in der modernen westlichen esoterischen Literatur aber auch individualistisch auf einen spirituellen Weg für den Einzelnen reduziert werden. Die Bindung an eine bestimmte Organisation wird in diesem Verständnis geradezu als Widerspruch zum Weg individueller >>Gottwerdung<< betrachtet - so zum Beispiel bei dem >>Neugeist<<-Autor Karl Otto Schmidt (Pseudonym: Hilarion; 1904-1977) oder bei Demeter Georgievitz-Weitzer (Pseudonym: G.W. Surya; 1873-1949), der dem Theosophen Franz Hartmann nahe stand.

Gedanken Franz Hartmanns wiedergebend, heißt es bei K. O. Schmidt über die Rosenkreuzer:

Beim echten Rosenkruzertum ging es nie um jene intellektuelle Vielwisserei und Geheimniskrämerei, mit der sich Rosenkreuzer-Gesellschaften befassen ...

Rosenkreuzer wird, wer sich seinem göttlichen Selbst eint: in ihm erblüht die Rose der Gottesweisheit ... Doch tritt kein Rosenkreuzer als solcher hervor, sondern er wirkt in der Stille der Abgeschiedenheit.

*Ähnlich wie Schmidts umfangreiches Schrifttum kann man auch Suryas bekannten Roman *Moderne Rosenkreuzer* (1907) als Vorläufer jener heute verbreiteten Tendenz ansehen, esoterische Praktiken und Heilmethoden ganz individuell, ohne Bindung an irgendeinen Orden oder eine Lehre zu praktizieren - nach dem Motto: >>Für mich ist wahr, was mir persönlich hilft.<<¹⁴¹*

Eine hier anzutreffende Aussage wie *Rosenkreuzer wird, wer sich seinem göttlichen Selbst eint* scheint durchaus zu zentralen Gedanken Max Beckmanns in dessen Londoner Rede zu passen.

Doch wenden wir uns nun, wie längst schon angekündigt, eingehender Franz Hartmanns Sicht des Rosenkruzertums zu, zumal ja sogar die zuvor zitierte Aussage bereits in Anlehnung an Hartmann entstand:

Es wird wenige Menschen in Europa geben, die für die Mystik ein Interesse und nicht schon von den alten Rosenkreuzern gehört haben, die im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert viel von sich reden machten. Auch später wurde viel über sie geschrieben, aber noch heutzutage wissen nur wenige, was man unter dieser Bezeichnung versteht, und jeder beurteilt diese Klasse von Menschen je nach dem Standpunkte, auf dem er selber steht. Die meisten sehen in den alten Rosenkreuzern nur eine geheime Sekte von abergläubischen Leuten, die sich während der dunklen Zeitperiode des Mittelalters mit Goldmacherei beschäftigten, und diese Anschauung hat insofern ihre Berechtigung, als sich unter dem Namen >Rosenkreuzer< eine Menge von Quacksalbern damit beschäftigten, sich selbst und die Welt zu betrügen. Die mehr Aufgeklärten wissen, daß es außer der Menge von falschen >Rosenkreuzern< auch echte gab, und sie betrachten die letzteren als einen geheimen Orden, dessen Mitglieder sich mit religiösen und wissenschaftlichen Dingen beschäftigten. Historiker sagen, daß dieser Orden, infolge der vielen unreinen Elemente, die sich darin

¹⁴¹ Aus: Hans-Jürgen RUPPERT, *Rosenkreuzer*, S.48f.

einschlichen, sich längst aufgelöst habe, und daß die letzten Mitglieder nach Indien ausgewandert seien. Sachverständige behaupten mit Bestimmtheit, daß Goethe, Stilling und Herder die letzten Rosenkreuzer gewesen seien.

Im allgemeinen beurteilt die Welt alles nur nach der äußerlichen Form. Zerbricht die Form, oder wird sie verdorben, so wird auch der Geist von der großen Menge nicht mehr erkannt. Tatsächlich ist aber der Geist an keine besondere Form oder Namen gebunden, und die echten Rosenkreuzer existieren auch heute noch; denn das Wesen eines echten Rosenkreuzers besteht nicht darin, daß er Mitglied irgend eines äußerlichen Vereines ist, der diesen Namen trägt, sondern daß er zu jener Klasse von Menschen gehört, in deren Herzen das göttliche Licht der Selbsterkenntnis aufgegangen ist. Ein Rosenkreuzer ist daher nichts anderes, als ein wirklicher Christ im wahren Sinne des Wortes.

Hierzu braucht man weder ein gelehrter Theologe noch wissenschaftlich gebildet zu sein; davon zeugen unter anderen das Leben und die Schriften von Jakob Böhme, der ein erleuchteter Mystiker und ausgezeichnete Rosenkreuzer, aber äußerlich nur ein armer, unbelesener Schuhmacher war. Er war kein Mitglied irgend eines äußerlichen Vereins und trug keine äußerlichen Abzeichen zur Schau; die Welt konnte aus seinem Äußeren den ihm innewohnenden Geist nicht erkennen, und dennoch war dieser Geist der Vater unserer modernen Philosophie; aus ihm haben Schopenhauer und andere berühmte Männer ihr Wissen gezogen. Die Welt sieht nur die Schale, nicht aber den Kern; das Gefäß, nicht aber den Inhalt. Ja sogar das Gefäß, das sie sieht, ist nicht das eigentliche Gefäß des Geistes, sondern nur dessen äußere Umhüllung oder dessen Schatten, weshalb denn auch Jakob Böhme von seiner Persönlichkeit sagt:

*>Dies ist der Schatten nur von dem Gefäß der Ehren,
Dem Gott vertrauet hat das Zentrum der Natur.
Wer mit ihm treffen will die rechte Lebensspur,
Muß durch die Feuers-Angst den Engel ausgebüren.<*

Um das zu begreifen, müssen wir uns daran erinnern, daß Gott allgegenwärtig und das Wesen von allem ist, und daß ohne ihn und außer ihm nichts, das Wesen hat, existiert. Ein Rosenkreuzer aber ist der, der durch die Überwindung des Tierisch-Menschlichen zur Selbsterkenntnis des ihm innewohnenden Menschlich-Göttlichen, des >Engels< im Menschen gekommen ist. Das heißt mit anderen Worten, daß in einem solchen Menschen die Rose des Gottesbewußtseins erblüht ist, und er sich selbst als den im Materiellen und Sinnlichen gekreuzigten Sohn Gottes erkennt. Ein solcher Gottessohn erkennt den Vater nicht nur in seinem Innern, sondern in allen Geschöpfen und in jedem Menschen eine Erscheinung, in der Gott, je nach dem Grade der Entwicklung des betreffenden Menschen, mehr oder weniger offen- und erkennbar ist.¹⁴²

Diplomatisch geschickt weist Hartmann auf die nicht unbelastete Vergangenheit der Rosenkreuzer hin. Quacksalber, die, wie wir heute sagen würden, als

¹⁴² Aus: Franz HARTMANN, Unter den Adepten und Rosenkreuzern, Leipzig o.J., S.65ff. Franz Hartmann (1838-1912) war als Theosoph und esoterischer Schriftsteller Mitarbeiter von Helena Blavatsky. Näheres hierzu in: Helmut WERNER, Lexikon der Esoterik, S.270f.

Trittbrettfahrer von letztlich falsch verstandenen Errungenschaften der wahren Rosenkreuzer profitierten, werden dabei keineswegs ausgeschlossen. Doch nicht *eine geheime Sekte von abergläubischen Leuten* verkörpere das eigentliche Rosenkreuzertum, sondern zunächst sei es um einen *geheimen Orden, dessen Mitglieder sich mit religiösen und wissenschaftlichen Dingen beschäftigten* gegangen.

Bezeichnenderweise bringt Hartmann Indien als Ziel einer mutmaßlichen Auswanderung der letzten Mitglieder dieses Typus wahren Rosenkreuzertums ins Spiel. Man beachte: Das unter englischer Herrschaft stehende Indien wurde für die theosophische Bewegung unter Blavatsky zum eigentlichen Kerngebiet ihrer treuesten Anhänger, dort baute man ein geistiges Zentrum auf (und zwar in Adyar, einer Vorstadt von Madras).

Dass Schopenhauer als von dem Theosophen Böhme angeregter Philosoph Erwähnung findet, passt zudem - unabhängig davon, ob dieser mit Selbstverständlichkeit in den Raum gestellte Bezug wirklich zutrifft oder nicht - gut in das mehr und mehr für uns sich abzeichnende Bild esoterischer Bewegungen damaliger Zeit. Schon viel früher konnten wir wahrnehmen, wie sehr der zur Skepsis gegenüber allem Weltlichen, aber auch gegenüber der Kirche, neigende und von Max Beckmann eingehender studierte Denker seinerseits mit religiösen Vorstellungen aus dem indischen Kulturraum sympathisierte.

Ex oriente lux zeichnete sich gewissermaßen als Leitmotiv in Bezug auf die unterschiedlichsten Zusammenhänge ab und dies auch ohne einengende Zeitbezüge: Altindisches, Iranisches, Nahöstliches - alles fand seine entsprechende Wertung und Würdigung, sei es in rein philosophischem, sei es im esoterischen Kontext.

Kehren wir jedoch zur unmittelbaren Frage nach Max Beckmanns Verhältnis zum Rosenkreuzertum zurück und werfen wir noch einen etwas genaueren Blick auf die dem Künstler mit größter Wahrscheinlichkeit bestens bekannten, ganz fundamentalen Aussagen des Theosophen Franz Hartmann.

Der Weg zur Erleuchtung kann, wie wir bereits weiter oben in einem Zitat von K. O. Schmidt lasen, - und das ist gerade in Bezug auf Max Beckmann und dessen durchaus auch gelehrige Erkenntnissuche besonders wichtig - individuell und unabhängig vom Gebundensein an eine Organisation gefunden werden, denn *das Wesen eines echten Rosenkreuzers besteht nicht darin, daß er Mitglied irgend eines äußerlichen Vereines ist, der diesen Namen trägt, sondern daß er zu jener Klasse von Menschen gehört, in deren Herzen das göttliche Licht der Selbsterkenntnis aufgegangen ist. Ein Rosenkreuzer ist daher nichts anderes, als ein wirklicher Christ im wahren Sinne des Wortes.*

Das Wesentliche liegt also nicht in der äußeren Erscheinung, in dem, wofür man sich ausgibt, sondern im wahren inneren Kern des Menschen. Dabei kommt es darauf an, das Tierische zu überwinden und letztlich auch, ganz im Sinne des Christentums, Nächstenliebe vorzuleben. Am Ende des Textes wurde dies sehr deutlich betont:

Ein Rosenkreuzer aber ist der, der durch die Überwindung des Tierisch-Menschlichen zur Selbsterkenntnis des ihm innewohnenden Menschlich-Göttlichen, des >Engels< im Menschen gekommen ist. Das heißt mit anderen Worten, daß in einem solchen Menschen die Rose des Gottesbewußtseins erblüht

ist, und er sich selbst als den im Materiellen und Sinnlichen gekreuzigten Sohn Gottes erkennt.

Die Zuwendung zum anderen Geschöpf knüpft hier zwar unmittelbar an Christliches an, doch die Beachtung *aller Geschöpfe* mag auch Indisch-Buddhistisches in sich bergen: ***Ein solcher Gottessohn erkennt den Vater nicht nur in seinem Innern, sondern in allen Geschöpfen und in jedem Menschen eine Erscheinung, in der Gott, je nach dem Grade der Entwicklung des betreffenden Menschen, mehr oder weniger offen- und erkennbar ist.***

Nach all unseren bisherigen Erkenntnissen in Zusammenhang mit Max Beckmanns Weltbild braucht hier nicht mehr viel an Kommentaren hinzugefügt werden. Insbesondere die weiter oben schon mehrmals in Auszügen hinzugezogene Londoner Rede von 1938 weist sehr deutlich in eine mit Franz Hartmanns Denkweise eng verwandte Richtung.

Max Beckmanns *verbale Zurückhaltung* und seine damit geschickt verbundene *Neigung zur Hermetik* können ebenfalls ganz in diesem Sinne verstanden werden. Man bedenke auch noch: ohne diese beiden auffallenden, vom Künstler bewusst durch-, ja sogar bezüglich der Umsetzung eigenständig *erdachten* Charakteristika als feste Bestandteile zumindest von dem Gemälde ***Der Traum*** und einigen damit offensichtlich näher verwandten Werken wäre die gesamte hier vorliegende Arbeit als Hilfe zu einem besseren Bildverständnis niemals erforderlich geworden.

Doch wie mag Max Beckmann mit Hartmanns unverblühtem und zweifelsohne eindeutigen Bekenntnis zum Christentum zurecht gekommen sein?

Ein Rosenkreuzer ist [...] nichts anderes, als ein wirklicher Christ im wahren Sinne des Wortes - dies konnten wir zuvor lesen und zwar in genau dem Buch, das Beckmann nachweislich in seiner Bibliothek besaß.

Zwei denkbare, doch in ihrer Aussage leider recht unterschiedliche Antworten erscheinen hier zunächst am wahrscheinlichsten, nämlich dass Max Beckmann entweder, ganz seiner synkretistischen Vorgehensweise entsprechend, nur das von Hartmann übernahm, was ihm zusagte und Christliches dabei ausklammerte, oder aber, dass er das Christentum bei aller Kritik keineswegs *absolut* ablehnte. Anzunehmen wäre dann beispielsweise eine Bejahung gnostisch beeinflusster christlicher Wertvorstellungen¹⁴³.

Um zu letzterer Möglichkeit hilfreiche und zugleich plausible Argumente finden zu können, liegt es nahe, auf ein 1903 und 1907 in zwei Bänden erschienenenes Buch von Eugen Heinrich Schmitt mit dem Titel ***Gnosis / Grundlagen der Weltanschauung einer edleren Kultur*** zurückzugreifen.

Band II hat ***Die Gnosis des Mittelalters und der Neuzeit*** zum Inhalt. Dort wird eine auf das Schärfste ablehnende Haltung gegenüber der katholischen Kirche propagiert und zwar vor allem wegen deren Verfolgung aller Gnostiker als Ketzer; auch der später noch Gnostisches in Frage stellende Protestantismus wird nicht von Kritik verschont.

¹⁴³ Dass Max Beckmann Nächstenliebe - an sich einen zentralen Wert des Christentums - regelrecht forderte, konnten wir bereits mehrmals wahrnehmen, so unter anderem auch innerhalb seiner kritischen Kommentare zum Buddhismus.

Eine gründliche Untersuchung des gesamten Buches in Bezug auf Max Beckmanns Weltbild kann hier nicht vorgenommen werden, da dies den gegebenen Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde. Dennoch seien wenigstens einige wichtig erscheinende Passagen zitiert und, wo erforderlich, auch näher beleuchtet. Zunächst soll dabei allerdings vorrangig die nahe Verwandtschaft der in diesem Buch präsentierten Weltanschauung mit derjenigen von Max Beckmann herausgearbeitet werden.

Dass dieses Buch in der Bibliothek Max Beckmanns nicht verzeichnet ist, sei noch hinzugefügt. Dantes Werke, auf denen unsere wesentlichen Erkenntnisse beruhen, fehlen dort allerdings desgleichen, ebenso Kurtzahns *Der Tarot*.

Max Beckmanns Bibliothek ist nicht vollständig, aber weitgehend erhalten. Sie gab meinen Ermittlungen und Interpretationen den entscheidenden Rückhalt. Darüberhinaus läßt sich die Lektüre des Malers natürlich nur fragmentarisch rekonstruieren. Obwohl sie sehr deutlich auf bestimmte Vorlieben und Problemkreise hin ausgerichtet war, kann man sie sich insgesamt kaum umfangreich und intensiv genug vorstellen. Beckmann las außerordentlich rasch und konzentriert. Er brauchte für ein Buch oft nicht länger als eine Nacht. Andererseits hat er sich mit bestimmten Werken immer wieder beschäftigt.¹⁴⁴

Doch nun zu Schmitts *Die Gnosis*. Fragen, die das Christentum betreffen, werden dort in den unterschiedlichsten Zusammenhängen thematisiert. Um Bezüge zu Max Beckmann herzustellen, wenden wir uns zunächst jedoch noch kurz esoterischen Fragen allgemeinerer Art zu. Das Kapitel *Die Kabbala* beginnt bei Schmitt folgendermaßen:

Eine der schönsten und tiefsten Darstellungen der gnostischen Weltanschauung tritt uns in der jüdischen Geheimlehre, in der Kabbala entgegen.¹⁴⁵

Zwei Seiten weiter werden dann die Bücher der Kabbala näher beschrieben:

Das erste dieser Bücher ist das Sepher Jezirah, 'Das Buch der Schöpfung'. Dieses Buch bewegt sich in einer Buchstaben- und Zahlensymbolik, [...].¹⁴⁶

¹⁴⁴ Friedhelm Wilhelm FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.12, dort Anm.5

¹⁴⁵ Aus: Eugen Heinrich SCHMITT, Die Gnosis / Grundlagen der Weltanschauung einer edleren Kultur (Bd.II), Leipzig 1907, S.109

¹⁴⁶ s.o., S.111; Dantes mitunter geradezu kabbalistisch oder pythagoreisch anmutende Neigung zur Zahlensymbolik wurde im ersten Kapitel bereits tangiert (so z.B. unter 2.: ***Dante hat das Werk architektonisch gegliedert nach den symbolischen Zahlen 3, 9, 10.***). Hinzugefügt sei desweiteren noch, um die uns heutzutage völlig fremd erscheinende Art des Umgangs mit Zahlen im Mittelalter zu verdeutlichen und Max Beckmanns Verhältnis zu ***symbolischen Zahlen*** noch ein wenig eingehender zu erhellen, ein Auszug aus Reinhard Federmanns *Die königliche Kunst*:

'In der gesamten Antike wurde die 9 als vollkommene Zahl angesehen', sagt Paul Naudon in seiner Schrift "Les loges de Saint Jean et la Philosophie ésotérique de la CONNAISSANCE", 'weil sie, die Reihe der einfachen Zahlen beendend, diese vervollständigt. Es war die Zahl der Götter und Musen, Abbild der neun himmlischen Sphären, deren Schar von Apollon Musagetes, jener Sonnengestalt, angeführt wurde [...].

Christus sagt im Johannes-Evangelium: 'Ich bin das Alpha und das Omega', was in der griechischen Zahlenordnung der Zahl 108 entsprechen würde, das heißt der 9 (1 + 8).

Wenn wir bereits hier unwillkürlich an 35/35 in dem Gemälde *Der Traum* erinnert werden, ergeben sich aus den folgenden Aussagen von Schmitt noch ganz andere Bezugspunkte zu jenem Gemälde Beckmanns:

Gott ist der Akt des vollendetesten Selbsterkennens und so allein das Licht der Welten und der Seelen.¹⁴⁷

Man denke an den Künstler als dank Selbsterkenntnis erleuchteten und androgyn vergöttlichten Menschen in eben dieser mit *Der Traum* betitelten idealen Scheinwelt, fern aller animalischen Triebhaftigkeit. Unser Ausgangspunkt aller Überlegungen in diesem Kapitel, nämlich die Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)*, kann ebenfalls erneut hinzugezogen werden, allerdings nach wie vor in Verbindung mit einer kritisch hinterfragenden Grundstimmung des Künstlers, wenn es darum gehen soll, die Möglichkeit menschlicher Erkenntnis und Erleuchtung als konkret fassbare oder erreichbare Realität zu thematisieren. Wir erinnern uns: in der von Skepsis bestimmten Zeichnung erscheint Erleuchtung als zum Greifen nahe und doch unerreichbar.

Zu dem Gemälde *Der Traum* passt möglicherweise auch noch folgende Passage bei Schmitt:

[...] Christus sagt: 'Eure Väter haben Manna gegessen in der Wüste und sind gestorben.' Die Erde war wüst und trostlos für sie trotz ihrer Herrlichkeit, die bloss eine äusserliche, die der Archonten, der Gewaltherrscher der prachtvollen Tiermenschheit war.¹⁴⁸

Die *Tiermenschheit* erscheint in dem Gemälde *Der Traum* nicht mehr sonderlich prachtvoll, dennoch mag man an die bunt bekleidete Frau am Boden der Dachkammer im Coitus mit ihrem Cello denken und dies in Zusammenhang mit Max Beckmanns Äußerung hinsichtlich animalisch-triebhafter Liebe. Wir erinnern uns an weiter oben bereits Erörtertes: ***Liebe aufgrund animalischer Sinne, ist eine Krankheit, aber eine lebensnotwendige, die zu überwinden ist.***

Rufen wir uns ins Gedächtnis, daß Dante, dessen Werk so reich an Esoterik ist, der 9 eine besondere Bedeutung beigemessen hat, die er der Beatrice, dem Symbol der Initiation, beilegt [...]. Sie ist, nach Dante, 'Dreieinigkeit und neun' zugleich. In der 'Vita nuova' schreibt er, daß die 'edle Seele dieser Dame sich empfahl' - die Seele der Eingeweihten trennt sich vom Körper - 'in der ersten Stunde des neunten Monats im Jahr, nach dem syrischen Kalender' ... 9 ist die Verwirklichung des Gleichgewichts, die Vollendung. Es ist das Zeichen jedes Umkreises (360 Grad, 360 = 9), es ist die Sphäre des Universums, des Makrokosmos. Die ganze Zahlensprache läßt sich in 9 zusammenfassen [...]. Zitiert aus: Reinhard FEDERMANN, Die königliche Kunst. Eine Geschichte der Alchemie. Wien 1946, S.103.

Der hier weiter oben als *Sonnengestalt* erwähnte Typus des *Apollon Musagetes* wird im abschließenden Kapitel in Zusammenhang mit Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* noch Beachtung finden müssen und eine ganz entscheidende Rolle spielen, wenn es darum geht, Max Beckmanns Selbstverständnis in dessen Gemälde *Der Traum* als *apollinischer* und dabei *nicht dionysischer* Künstler außerhalb der Tragödie des Welttheaters zu verstehen. Man bedenke an dieser Stelle desweiteren auch noch, dass gerade der sich in engem Bezug zu Apollon darstellende Künstler auf *Zahlen* als Schlüssel zu *seiner* Wahrheit hinweist!

¹⁴⁷ siehe SCHMITT, S.112

¹⁴⁸ s.o., S.114

Die *Archonten* als *Gewaltherrscher* dieser *Tiermenschheit* wären dann - ganz im Sinne Friedhelm Wilhelm Fischers¹⁴⁹ - die eigentlichen Regisseure eines solchen Welttheaters. Man denke auch erneut an Karin v. Maurs Überlegung, dass in dem Gemälde *Der Traum* uns *die Gestalten wie Marionetten erscheinen, die von unsichtbarer Hand dirigiert werden.*

Desweiteren schreibt Schmitt noch:

Das Sicherheben in die Idealsphären [...] höchsten Erscheinens, welche die wahre Heimat des Menschengeistes sind, ist der Beruf aller Menschen. Die 'Nichtseienden' (in das Nirwana, in das Überindividuelle, in die höchsten Äonen Eingegangenen) repräsentieren die erste Stufe; die zweite die zum geistigen Sein oder Leben Erwachten, die von ihrer geistigen Individualität Wissenden, die Eingeweihten. Aber auch diejenigen, die noch nicht zu diesem Leben erwacht sind, werden hier erwachen und sich von diesem Himmelstau, vom wahrhaften Manna einst ernähren. Denn vom höchsten Haupte, vom verborgenen fließt, [...], 'ein kristallheller Tau. Sein Auge ist offen und schläft nie, der Anblick seines Innern ist die Anschauung höheren Lichts.'

Erneut lässt sich dies nicht absolut in einem Eins-zu-eins-Verhältnis auf das Gemälde *Der Traum* übertragen, doch dürfte deutlich werden, dass Max Beckmanns Vorstellung von einer Erleuchtung ganz im Einklang mit der hier versprochenen, erlösenden Abwendung von der diesseitigen Welt steht.

Man beachte vor allem auch die Idealvorstellung von einem niemals schlafenden, immer offenen Auge, verbunden mit der Vorstellung von einem *Anblick seines Innern*, welches *die Anschauung höheren Lichts* ist.

Doch wenden wir uns nun bei Schmitt endlich dem für Max Beckmanns Gemälde *Der Traum* und somit wiederum auch für die Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* sehr aufschlussreich erscheinenden Kapitel *Ketzerei und Kirche* zu. Dort findet sich eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem *kirchlichen Marienkult* (dass in Beckmanns *Der Traum* auf einer der Bedeutungsebenen ein Marienkult *ad absurdum* geführt wird, konnten wir bereits zur Genüge erkennen):

Man hatte im Osten und Westen in gleicher Weise die allgemeine Weltanschauung in einer Weise ausgestaltet, die unter der Maske der christlichen Idee, deren Äusserlichkeiten und Bilder möglichst getreu beibehaltend, dem ungeachtet geeignet war, den grossen welterlösenden Gedanken Christi am wirksamsten zu verhüllen und dort, wo er aufzukeimen begann, im Keime zu ersticken [sic]. Als besonders bezeichnendes Mittel für diesen Zweck haben wir schon bei der Betrachtung der östlichen Kirchenverhältnisse im Abschnitt über die Paulikaner den Marienkultus, den Kultus der 'Gottesgebäuerin' kennen gelernt. Die römische Kirche, welche die praktische Bedeutung dieses Kultus für die Zwecke der Erstickung der Christusidee sehr bald erkannte, hat dann diesen Kultus zur vollen Blüte gebracht.

Der Christusgedanke besteht darin, dass der Mensch, seiner geistigen Seite nach nicht endlichen, leiblichen, tierähnlichen, sondern göttlichen Wesens ist. Zu dieser Selbsterkenntnis, dass der Menscheng Geist allgegenwärtiges,

¹⁴⁹ Friedhelm Wilhelm FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.19, S.60, S.68 u.a.

*unbegrenzbare, himmlisches Walten, ein übergrosses, weltenerfüllendes Leuchten, das 'Licht der Welt' sei, hatte Christus seine Brüder, die Menschen erwecken wollen. 'Ihr seid das Licht der Welt', so spricht der Christus, der Erwecker der überkosmischen Selbsterkenntnis zu den Seinen. Das ist der himmlische Lichtgedanke, der den Tod, die Endlichkeit der Raumesschränken und durch diese die Endlichkeit der Zeitschränken überwinden und mit seinem seligen Trost die Seelen erfüllen sollte. Das ist das Selbstbewusstsein, welches uns als Strahlen des göttlichen Lichtes über alle Schrecken und Todesdrohungen der Welt in heiliger Majestät erheben soll. 'Fürchtet euch nicht vor der Welt, denn ich habe die Welt bereits überwunden.'*¹⁵⁰

Listen wir alle für unsere Überlegungen relevant erscheinenden Fakten aus diesem Textabschnitt gebündelt auf, um sodann daraus Schlüsse ziehen zu können. Es finden sich dort:

eine Ablehnung der Kirche¹⁵¹;

eine Bejahung Christi, doch nicht so, wie die Kirche ihn propagiert;

der Mensch als ein nicht tierähnliches Wesen;

eine Betonung der Bedeutung von Selbsterkenntnis;

eine Entmaterialisierung und Vergöttlichung des Menschen, damit in Zusammenhang eine Wertschätzung göttlichen Lichtes,

die Endlichkeit der Raumesschränken (man denke hier an die übertriebene Einengung nicht erleuchteter Menschen in der Dachkammer von Beckmanns Gemälde *Der Traum!*);

Überwindung der Welt

- all dies lässt sich durchaus mit unseren bisherigen Beobachtungen und Erkenntnissen bezüglich der Bildaussagen des Gemäldes *Der Traum* und anderer damit verwandter Arbeiten Max Beckmanns passend in Verbindung bringen. Doch Christus, der in des Künstlers Werk *Der Traum* ja als Kasper zunächst ganz offensichtlich ins Lächerliche gezogen wird, erscheint nun auf einmal in einem ganz anderen Licht.

Was hat es dann mit dem Kasper in Bezug auf Christus wirklich auf sich?

Soll dieser Kasper lediglich das kirchlich tradierte und aus der hier zitierten gnostischen Sicht völlig verfälscht erscheinende Christusbild verkörpern?

Streng genommen und wirklich konsequent gedacht wäre dann Christus in dem

Gemälde *Der Traum* nicht als Göttliche Komödie¹⁵² anzusehen, da das Wort *göttlich* im herkömmlichen Sinne gebraucht in die Irre führen kann. Vielmehr

müsste man das ganze Szenario gewissermaßen umtaufen: *Christus als kirchliche Komödie* - damit wäre, so wenig überzeugend dies zunächst klingen mag, der eigentliche Sinn jener grotesken Verfremdung adäquat zum Ausdruck gebracht,

allerdings eben unter der Voraussetzung, Max Beckmann hätte damals Christus in einem gnostischen Sinne und darüber hinaus auch in Einklang mit damit

¹⁵⁰ SCHMITT, S.145f.

¹⁵¹ Am Rande sei nur darauf hingewiesen, dass Dante in der seine Heimatstadt heimsuchenden Auseinandersetzung zwischen Papst und Kaiser klar Stellung bezog, er ergriff Partei für den Kaiser, nicht für die Kirche in Rom.

¹⁵² Göttliche Komödie kann ambivalent gesehen dann natürlich auch bedeuten: von den Göttern (Demiurgen etc.) inszenierte Komödie (siehe weiter unten im Text).

verwandtem theosophischem Rosenkreuzertum als Idealbild des vergöttlichten Menschen anerkannt.

Wenn wir uns vergegenwärtigen, dass Fischer bei Max Beckmann Archonten, Demiurgen und Götter in einem Atemzug als Regisseure eines gnostisch betrachteten Welttheaters sieht¹⁵³, läge der Schluss nahe, einen positiv bewerteten Christus aus dem negativen Kontext *Götter* innerhalb des Gemäldes ***Der Traum*** auszuklammern. Dann hieße *Göttliche Komödie* auf einer der Bedeutungsebenen ganz klar *Komödie der Götter, die die Kirche dazu verführen, im Welttheater den wahren Christus zu diffamieren*.

Beckmanns Werk ***Der Traum*** soll hier nicht zu uferlosen Spekulationen missbraucht werden. Dass derartige Gedanken jedoch zumindest als Möglichkeit ernsthaft in Erwägung gezogen werden sollten, dürfte nach allem, was wir bislang sehen und erkennen konnten, einleuchten.

Auch wenn dies noch weniger überzeugend wirken mag: möglicherweise gehören derartige Irritationen sogar, sei es bewusst in Kauf genommen, sei es entsprechend herbeigeführt, zur gewünschten Hermetik des Werkes.

Knüpfen wir, um sicherere Erkenntnisse erlangen zu können, an Schmitts Aussagen an, indem wir, das obige Zitat nochmals aufgreifend, die bereits begonnenen Erwägungen gezielt fortsetzen:

'Fürchtet euch nicht vor der Welt, denn ich habe die Welt bereits überwunden.'
Darum verbietet er auch den Seinen ausdrücklich, sich als Kinder eines leiblichen Vaters zu betrachten. 'Nennet niemand Vater hier auf Erden, denn ihr habt nur einen Vater, den himmlischen.' (Matth. 23,9.) ***Seine eigene Mutter nennt er demonstrativ nie Mutter, sondern immer: Weib. Die Seinen unterscheidet er von den sonstigen Menschen als 'die nicht vom Weibe geborenen'*** (Joh.1). ***Mit einem satanischen Instinkt hat daher das mit dem organisierten Mord, mit dem Staatswesen verbündete Kirchenwesen gerade in diesem Punkte dem göttlichen Erlöser den entsetzlichsten Hohn ins Antlitz geschleudert, ihn durch die Bezeichnung der Maria als Gottesgebärerin zum Götzenbild und Fetisch gemacht und demonstrativ als den vom Weibe Geborenen zu kennzeichnen sich erfrecht. Ich sage Instinkt, weil man bei den Vertretern des Kirchenwesens notwendig voraussetzen muss, dass ihnen das Vollbewusstsein ihrer Handlungsweise fehlt. Wer das himmlische Licht, mit welchem der Äon Christus die Seelen erleuchtet, je geschaut, der ist für immer unfähig, seinem offenen ausgesprochenen Willen in so direkter Weise Hohn zu sprechen wie diese Menschen, die nur schlecht sind, weil sie blind sind.***¹⁵⁴

Halten wir an dieser Stelle erneut länger inne, um uns Wichtiges zu verdeutlichen.

¹⁵³ Friedhelm Wilhelm FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.19: ***Der Ausdruck Götter ist [...], wie sich zeigen wird, durchweg mit 'Archonten' oder 'Demiurgen' zu übersetzen.***

Und S.30: ***Max Beckmann bediente sich des Gleichnisses vom Welttheater in seinen Bildern wie in seinen Äußerungen. Er sprach vom Leben als einer 'Szene im Theater der Unendlichkeit', vom Menschen als einem 'unendlich wandelbaren Schauspieler', er sah in Schicksalsmächten 'unbekannte Regisseure' und in Bildern 'Kulissen'.***

¹⁵⁴ SCHMITT, S.146f.

Das Kirchenwesen wird als letztlich verweltlichte und für das wahre Geistige und all dessen Licht *blinde* Macht radikal abgelehnt. Organisierter Mord, also Gewalt, die auch Kriege miteinschließen kann, ist dementsprechend in Kauf genommener Teil des satanischen Bündnisses einer derartigen Kirche mit dem Staatswesen.

Das *Satanische* lässt sich, wenn man über Schmitts Text hinausgeht und Fischers Begriff der **Götter** in Bezug auf Max Beckmanns Schaffen ernst genug nimmt, gut in Bezug zu den *Regisseuren* des Welttheaters bringen. Zu letzterem gehören Krieg und Gewalt als feste Bestandteile archontischen sich Labens am Leid der blinden Schausteller, welche alledem hoffnungslos ausgeliefert sind, solange ihnen Erkenntnis und damit einhergehende Erlösung fehlen.

Das Weltliche erscheint bei Schmitt in dessen Darstellung gnostischer Inhalte durchgehend als zu überwindende Last. So wird auch weltliche Elternschaft negativ bewertet: **'Nennet niemand Vater hier auf Erden, denn ihr habt nur einen Vater, den himmlischen.'**

Alles andere als in gutem Licht gesehen, erfahren die Mutter Maria und der an sie gebundene Marienkult dementsprechend eine klare Absage: **Maria als Gottesgebäuerin** wird vom satanisch verführten Kirchenwesen zur Mutter eines seinerseits letztlich nur noch **zum Götzenbild und Fetisch** degradierten Christus gemacht.

In Bezug auf Max Beckmanns **Der Traum** und die darin stattfindende Auseinandersetzung mit Dantes *Göttlicher Komödie* lässt sich dies alles gut nutzen, um die weiter oben in Erwägung gezogenen Deutungsmöglichkeiten zu bekräftigen. **Der Traum** beinhaltet, wie wir inzwischen wissen, Menschen, die bezeichnenderweise als Teil des Welttheaters, Marionetten gleich, invalid und teilweise auch eindeutig blind sind.

Man beachte hier wiederum, was *invalid* wörtlich übersetzt bedeutet. Ein Invaliden ist *wertlos*, man könnte hier auch sagen: diejenigen, die nicht die irdische Welt hinter sich lassen, sind es nicht wert, in den Himmel oder die Welt göttlich reinen Lichts aufgenommen zu werden.

Dass das himmlische Licht übrigens auch bei Dante eine ganz entscheidende Rolle spielt, wird deutlich, wenn man sich die Darstellung des Paradieses im dritten Teil der Göttlichen Komödie vergegenwärtigt. Der Dichter wird dort geblendet, da er noch nicht fähig ist, himmlischer Erleuchtung sofort Stand zu halten (25. und 26. Gesang).

Doch kehren wir unmittelbar zu dem Gemälde **Der Traum** zurück.

Die Degradierung Jesu Christi zum Kasper durch Max Beckmann lässt sich, nach dem was wir nun noch erfahren haben, gut mit Schmitts Beschreibung gnostischer Kirchenkritik verbinden.

Christus wird, wie schon gesagt, vom **Kirchenwesen** zum **Götzenbild und Fetisch** degradiert. Ganz analog dazu, dies geradezu bloßstellend, verfremdet Beckmann ihn als Hampelmann oder Kasper.

Hampelmann oder *Kasper* bedeutet, wenn man alles genauer durchdenkt, ein unmittelbares Pendant zu **Götzenbild und Fetisch**: in beiden Fällen wird mit dem nicht verstandenen Sohn Gottes, dem Erleuchteten, schamlos Missbrauch getrieben, so wie schon einstmal auf dem Wege zur Kreuzigung Hohn und Spott den König der Juden heimsuchten.

Wenn unsere Beobachtungen und Überlegungen zutreffen, dann gilt: nicht Christus an sich soll von Max Beckmann mit Hilfe des Gemäldes *Der Traum* angegriffen werden, nein, diejenigen, die dem falschen Bildnis Christi, von der Kirche verführt, blind folgen, erfahren, wenn auch verdeckt, schärfste Kritik.

Man erinnere sich an die seltsame Darstellung eines blinden Bettlers links oben im Gemälde. In Karin v. Maurs Bildbeschreibung konnten wir zu Beginn dieser Arbeit lesen, dass dort *ein trompeteblasender Leierkastenmann* zu sehen ist, *der ein Pappschild mit der Aufschrift >>Danket Gott für Euer Augenlicht und vergeßt des armen Blinden nicht<< vor sich herträgt.*

Dieser Blinde kann nun im Sinne Dantes als Bildbestandteil auf verschiedenen Ebenen unterschiedliche Deutung erfahren.

Im wörtlichen Sinne steht er für die Alltagsrealität deutscher Städte um 1921.

Allegorisch und damit verknüpft moralisch kommt er nicht mehr als bloßes Opfer des Krieges davon. Er ist nämlich auch in einem anderen Sinne blind, wie ironischerweise so viele, die dieses Bild betrachten, ohne zu verstehen, was alles hinter solcher gemalter Wirklichkeit, ganz entsprechend der realen irdischen Welt, verborgen liegt. Er, der blinde Bettler, zeigt sich nur passiv. Er erkennt nicht, dass er seine eigenste göttliche Erlösung ausschließlich durch Selbsterkenntnis erlangen kann. Er will Mitleid erheischen, sei es von Gott, sei es von Menschen, ohne eigene Bemühung.

Er hofft also auf Gottes Hilfe, ohne dabei zu begreifen, dass er nur auf sich alleine gestellt ist. - Man erinnere sich hier wieder an Max Beckmanns damalige Auseinandersetzung mit dem Buddhismus: es gilt selber erkennend aktiv zu werden, um Erlösung von aller Last der diesseitigen Welt erfahren zu können. Ein Buddha brauchte keine Hilfe der Götter, er wurde diesen überlegen.

Diverse Fragen müssen in dieser Arbeit allerdings offen bleiben. So etwa:

Seit wann kannte Max Beckmann derartige gnostische Vorstellungen?

Seit wann akzeptierte er sie?

Akzeptierte er sie kontinuierlich oder schwankend?

In welchem Maße akzeptierte er sie?

Wie genau sind vor diesem Hintergrund unsere anfänglichen Überlegungen zu den beiden Versionen der *Auferstehung* in noch differenzierterer Weise, falls erforderlich, zu betrachten?

Kehren wir, ohne obige Fragen weiter zu verfolgen, zur *Gnosis* und deren Auseinandersetzung mit dem Marienmotiv zurück:

Wie alles Bedeutsame und Herrliche aber, was die schein-christlichen Kirchen geschaffen, um eben mit ihren besten Produkten ihren wider-christlichen Bestrebungen am wirksamsten dienen und den wirklichen grossen Fortschritt, den Lichtgedanken Christi ersticken zu können, so ist auch all das Poetische und Zarte und Herrliche, was sich im kirchlichen Marienkultus vereinigt, eigentlich auch nur geraubtes Stückwerk von dem Kleide des Feindes, des göttlichen Menschen, den Mani in die Tiefe steigen sah zum Kampf mit den Mächten der Finsternis: abgerissene Fragmente vom Lichtgewande der Herrlichkeit der heiligen Gnosis. Hartpole Lecky in seiner 'Geschichte der Aufklärung' führt folgendes aus: 'Die Sophia wurde gewöhnlich für eine Verkörperung eines

*göttlichen Attributes, eines besonderen Äon, die Schwester (oder nach anderen) die Mutter Christi gehalten und für gleich oder beinahe gleich verehrungswürdig erachtet. In dieser Weise war, lange bevor der katholische Mariendienst seine vollen Dimensionen angenommen hatte, ein grosser Teil der christlichen Welt gewohnt gewesen, viel Aufmerksamkeit auf ein weibliches Ideal als eine der zwei Hauptfiguren der Anbetung zu konzentrieren. Diese Tatsache allein würde in gewissem Grade die spätere Erhebung der Jungfrau erklären, und man muss noch hinzunehmen, dass der Gnostizismus einen sehr grossen und besonderen Einfluss auf die Denkungsweise der Orthodoxen übte. Wie dessen höchst gelehrter Geschichtsschreiber nachdrücklich behauptet, muss man ihn nicht als eine christliche Ketzerei, sondern vielmehr als ein unabhängiges System der eklektischen Philosophie ansehen, in welchem christliche Ideen eine hervorragende Stelle einnahmen. Fast alle Ketzereien haben unter den Orthodoxen einen Abstossungsgeist erweckt, der Ansichten erzeugte, die denen der Ketzer im höchsten Grade entgegengesetzt waren. Der Gnostizismus dagegen übte einen absorbierenden und anziehenden Einfluss der strengsten Art.*¹⁵⁵

So sehr zunächst der Marienkult der etablierten Kirche geradezu als heimtückische Diffamierung Christi attackiert wurde, erfährt der Leser bei Schmitt nun eine Überraschung, denn der Ursprung all dessen, was als *das Poetische und Zarte und Herrliche [...] sich im kirchlichen Marienkultus vereinigt*, liegt in *der Herrlichkeit der heiligen Gnosis*.

- Auffallend in dem Gemälde *Der Traum* ist für jeden unbefangenen Betrachter zunächst die lichte und ebenso herbe Erscheinung der einzigen nicht invaliden, nicht deformierten Gestalt im Bilde, der Madonna, die zugleich in ihrer mehrfachen Ambivalenz, als höchste Steigerung, den androgynen, alle Dualität bezwingenden und somit erleuchteten Künstler selbst verkörpert. Außerdem weist diese Gestalt noch auf den Dichter Dante hin (35/35). Bildnerisch-Ästhetisches und Poetisches vereinigen sich also, wenn auch recht eigenwillig, - innerhalb des Gemäldes - in ihr. Damit nicht genug: der geistige Vater des mit dem Dualismus der Schöpfung ringenden Manichäismus, Mani, findet, ganz zu der ihrerseits von der Grundidee eines Dualismus geprägten Thematik des Gemäldes *Der Traum* passend, bei Schmitt Erwähnung, wenn es um den *Kampf mit den Mächten der Finsternis* geht. Desweiteren wird der Marienkultus hinsichtlich der Dualität der Geschlechter eingehender thematisiert: Sophia wurde gewissermaßen als Vorläuferin der Maria neben Christus noch *lange bevor der katholische Mariendienst seine vollen Dimensionen angenommen hatte* als *ein weibliches Ideal* und *als eine der zwei Hauptfiguren der Anbetung* gesehen. Zuvor war schon interessanterweise davon die Rede gewesen, dass die *Sophia [...] gewöhnlich für eine Verkörperung eines göttlichen Attributes, eines besonderen Äon, die Schwester (oder nach anderen) die Mutter Christi gehalten und für gleich oder beinahe gleich verehrungswürdig erachtet* wurde.

Sophia bedeutet, aus dem Altgriechischen kommend, *Weisheit*.

Auf Christus und Sophia bezogen gilt, wie wir lesen konnten: beide Geschlechter erfuhren gleiche oder beinahe gleiche Verehrung bei den Gnostikern. Das lässt uns wiederum hellhörig werden und an Max Beckmanns eigenwillige Lösung aller

¹⁵⁵ SCHMITT, S.147

Probleme in seinem Gemälde *Der Traum* durch eine androgyne Gestalt denken, die zugleich, auf einer niedrigeren Bedeutungsebene, als ad absurdum geführte kirchliche Madonna gesehen werden kann.

Eine Frage liegt im Anschluss an diesen Gedanken allerdings zwangsläufig nahe: stellte sich Max Beckmann im Gemälde *Der Traum* zu allem auch noch als den *wahren* Christus im Sinne der Gnostiker dar - also nicht nur, wie wir bislang annehmen, als erleuchteten, vergöttlichten und androgynen Menschen?

In dem 1917 entstandenen, in der Staatsgalerie Stuttgart befindlichen *Selbstbildnis mit rotem Schal* (Abb. 13) finden sich Indizien, die eine derartige Überlegung zunächst naheliegend erscheinen lassen können. So schreibt Karin v. Maur in dem im vorangegangenen Kapitel bereits mehrfach zitierten Katalog *Max Beckmann / Meisterwerke 1907-1950* auf S. 82: *Hinter dem Kopf des Künstlers erscheint - nicht zufällig - das doppelte Fensterkreuz, während von links der blaue Vorhang leicht hereinweht und die Sonne von der Kirchturmspitze aufgespießt zu werden droht. Die trotz der hellen Fenster vorherrschende Bedrängnis des Raumes wird aber auch durch eine aperspektivische Verspannung von Fläche und Tiefendimension und durch das Prinzip expressiver Deformation erreicht.*

Vor dem Kreuz-Symbol sieht sich der Künstler offenbar zugleich als Märtyrer, Erlöser und Rebell, der um die gleiche Zeit die blasphemischen Sätze schrieb: >Mit der Demut vor Gott ist es vorbei. Meine Religion ist ... Trotz gegen Gott. Trotz, daß er uns so geschaffen hat, daß wir uns nicht lieben können. Ich werfe Gott in meinen Bildern alles vor, was er falsch gemacht hat.<

Unerwähnt blieb hier noch, dies sei wegen der damit verbundenen Deutungsmöglichkeit hinzugefügt, ein angedeutetes Wundmal an der linken Hand des Künstlers. Außerdem befindet sich in der linken unteren Ecke des Bildes eine Pflanze, die interessanterweise an jene für die Deutung des Gemäldes *Der Traum* sehr wichtige Agave erinnert. Diese weist dort, wie wir bereits sehen konnten, sowohl kompositorisch als auch ikonographisch auf die Mariengestalt hin und befindet sich zudem ebenfalls links unten im Bildraum, allerdings nun am Boden, zu Füßen des Künstlers.

Doch wenden wir uns der eigentlichen Aussage des Bildes *Selbstbildnis mit rotem Schal* zu: Eine derartige Selbstdarstellung des Künstlers als *Märtyrer, Erlöser und Rebell*, wie Karin v. Maur schreibt, sollte uns in Zusammenhang mit unseren eigenen bisherigen Beobachtungen anhand nunmehr diverser Arbeiten Beckmanns und deren partieller Dechiffrierung erneut zu denken geben.

Dass ein derartiges Motiv allerdings kunsthistorisch nichts völlig Neues darstellt, wird deutlich, wenn man sich entsprechende, wenigstens ansatzweise Beckmanns Selbstdarstellung als *Erlöser* verwandte erscheinende Arbeiten von damaligen Künstlern, wie beispielsweise James Ensor als Christus¹⁵⁶, vergegenwärtigt.

¹⁵⁶ So ist in einem 2005 erschienenen Frankfurter Ausstellungskatalog zu James Ensor (weitere Angaben: siehe Bibliographie) unter anderem in Zusammenhang mit der Radierung *Der Einzug Christi in Brüssel* [1898] (Abb. 14) zu lesen (Susan M. Canning, S.186): *Ob als Zeichnung, Gemälde oder Radierung [...], alle Darstellungen zeigen dasselbe große Ereignis: Christi Einzug in die Hauptstadt Brüssel während einer Massenprozession, die teils Triumphmarsch, teils Karnevalszug, teils Arbeiterdemonstration ist. Wenn Christus in der Zeichnung von 1885 nicht deutlich zu*

erkennen ist, so lässt Ensor im Gemälde wie in der Radierung an der Gleichsetzung seiner Person mit dem Sohn Gottes als spirituellem und, in sozialistischen Kreisen, revolutionärem Führer keinen Zweifel. Ungeachtet des kleinen Formats ist in der zentralen Figur der Radierung eindeutig Ensor als Christus zu erkennen, der sich triumphierend über die Musikkapelle, die debattierenden Grüppchen, die grotesken Karnevalsmasken und die mit Privatangelegenheiten beschäftigte Menge erhebt. In einem Meer von hüpfenden Köpfen zieht Ensor/Christus, das Haupt von einem strahlenden Heiligenschein umgeben, in die Stadt ein, segnet die Menge und verkündet allen seine radikale künstlerische Botschaft. [Zu Ensors Gleichsetzung seiner Person mit dem Sohn Gottes vergleiche auch dessen Ölgemälde *Ecce Homo oder Christus und die Kritiker* (Abb. 15)] - Und bezüglich des geradezu revolutionär anmutenden Charakters jener Arbeit als Gemälde, in Verbindung mit der Farbe Rot, findet sich bereits weiter oben in jenem Text ein Hinweis, allerdings noch immer in Zusammenhang mit der später entstandenen, doch recht ähnlichen Radierung: *Am auffälligsten ist [in der Radierung] das Fehlen des großen, roten Banners, das sich auf dem Gemälde quer über den oberen Bildrand zieht.* - Es dürfte deutlich werden, dass Max Beckmann 1921 wichtige Werke Ensors bekannt gewesen sein mussten, ja dass sogar schon früher Werke jenes Belgiers ihm Anregungen verschiedener Art zu einzelnen uns interessierenden Arbeiten, wie etwa dem oben erwähnten *Selbstbildnis mit rotem Schal*, vermittelten. Dies braucht nicht unbedingt zu erstaunen. Zum einen mag die Zeit als Sanitäter an der Westfront Max Beckmann Gelegenheiten geboten haben, Werke Ensors dort vor Ort näher kennen zu lernen. Zum anderen fand 1920 eine Retrospektivausstellung statt: [...] *nach der ersten großen Retrospektivausstellung 1920 fanden seine [Ensors] Werke allgemeine Anerkennung; es folgten weitere Ausstellungen und Monographien über seine Kunst.* (Aus: Kindlers Malerei-Lexikon, hrsg. v. Germain Bazin u.a., Köln [Zürich] o.J., Bd.II, S.260).

Gerade in dem Gemälde *Der Traum* zeichnen sich hinsichtlich der zuvor hinzugezogenen Beschreibung von Ensors *Der Einzug Christi in Brüssel* dermaßen viele Übereinstimmungen oder zumindest Ähnlichkeiten ab, dass auch ein eingehenderer Vergleich beider Werke durchaus in Frage käme, würde dadurch nicht ein uns gesetzter Rahmen deutlich gesprengt. (Man beachte in jenem Zusammenhang beispielsweise nur *die grotesken Karnevalsmasken und die mit Privatangelegenheiten beschäftigte Menge* oder etwa: *In einem Meer von hüpfenden Köpfen zieht Ensor/Christus, das Haupt von einem strahlenden Heiligenschein umgeben, in die Stadt ein, segnet die Menge und verkündet allen seine radikale künstlerische Botschaft.* - Passt dies alles nicht durchaus auch zur Rolle, die Max Beckmann für sich selbst in seinem Gemälde *Der Traum* gewählt hat? Dass er dabei keineswegs kopieren wollte, versteht sich inzwischen von selbst, denn Unterschiede *müssen* um der Eigenständigkeit des Künstlers willen, wie wir wiederholt schon sehen konnten, vorhanden sein. Im uns hier interessierenden Zusammenhang sollten wir jedoch vorrangig auf Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten achten. Erinnern wir uns daher an jene mit sich selbst in geistiger Umnebelung beschäftigten Somnambulen, die den überlegenen, androgynen Künstler umgeben; an den grotesken, karnevalsartigen Charakter des gesamten Szenarios; an den Nimbus jenes Erleuchteten, der allerdings im Hintergrund als Trommel an der Wand zu hängen scheint [Näheres zu dieser Trommel wird hier im 4. Kapitel noch folgen] und, last not least, an die *radikale künstlerische Botschaft* Max Beckmanns, welche, wenn auch nicht sofort und unmittelbar ersichtlich, den eigentlichen Reiz des Werkes ausmacht - wäre dies alles so ohne Ensors Anregungen entstanden?). Ein weiterer Hinweis auf Ensor an ganz anderer Stelle mag die bereits aufgeführten Annahmen zusätzlich untermauern. In Bezug auf Beckmanns 1918 entstandene Radierung *Cafémusik* schreibt nämlich O'Brien-Twohig in *Die Hölle der Großstadt* (siehe Max

Was uns dennoch in jedem Falle eklatant auffallen muss, wenn wir uns wiederum nur auf die Arbeiten Beckmanns konzentrieren, ist die Verwandtschaft seiner Gemälde *Selbstbildnis mit rotem Schal* und *Der Traum* hinsichtlich der Enge des Raumes, die ein Drängen nach Ausbruch regelrecht herausfordert.

Sucht man daraufhin als Betrachter derartiger Gemälde wenigstens in dem *Selbstbildnis mit rotem Schal* einen Ausweg, so wendet man zwangsläufig den eigenen Blick jener dem Künstler im Bild gegenüber befindlichen, geöffneten Balkontüre zu. Dort bietet sich jedoch, außerhalb des dargestellten Innenraumes, nichts Besseres an: auch draußen herrscht Spannung, ja sogar Aggression, denn *die Sonne droht von der Kirchturmspitze aufgespießt zu werden*.

Man könnte vermuten: nicht die Rolle einer christlichen Heilsgestalt soll letztlich in dem Bild kritisch hinterfragt werden, falls es hier überhaupt um Hinterfragung geht, sondern die Kirche an sich erfährt eine Attacke, wenn auch auf sehr subtile und nicht jedermann sofort ersichtliche Art.

Besonders interessant erscheint dabei, dass die Sonne als Lichtbringerin von der einem Schwert gleichenden Kirchturmspitze geradezu attackiert wirkt.

Dies mag umso vielsagender erscheinen, wenn man bedenkt, dass die Sonne durchaus in Verbindung mit Apollon gesehen werden kann, der von Max

Beckmann / Retrospektive [1984], S.107) unter anderem: *In Cafémusik, 1918 [...], läßt die steile, in ein enges vertikales Format gepreßte Perspektive den Betrachter auf die Köpfe und Schultern einer dicht gedrängten Menge hinunterblicken, die die Bildfläche zum Bersten füllt. Die klaustrophobische Atmosphäre frenetischer Aktivitäten und Geräusche - im Hintergrund sieht man ein Orchester spielen - wird durch die nervös emphatische Schraffur und die bruchstückhaften Zick-Zackformen, die in der ganzen Szene einen Stakkato-Rhythmus schaffen, noch intensiviert. Doch trotz dieser geschäftigen Aktivität sind die Figuren in diesem Querschnitt der Gesellschaft alle im Purgatorium ihrer privaten Leiden, Ängste und Phantasien eingesperrt. Die psychologische Intensität des hier evozierten Herdentriebs erinnert an Ensors >Der Einzug Christi in Brüssel im Jahre 1888< oder an das geballte Drama von Massenszenen im zeitgenössischen Film, etwa in >Der Golem<, 1920. Beckmanns blindes Gesicht späht vom unteren Rand des Blattes herein und wendet sich mit einer Mischung aus Verzweiflung und Ekel von der schrecklichen Szene ab.*

Auch in dieser graphischen Arbeit Max Beckmanns von 1918 begegnet uns eine Fülle an inzwischen Wohlvertrautem. Ensors Gemälde *Der Einzug Christi in Brüssel* (Abb. 16) mag dabei eine wichtige Rolle spielen, doch erneut muss darüber hinaus noch ganz anderen Anregungen entsprechende Beachtung entgegengebracht werden.

Interessanterweise hat O'Brien-Twohig diverse uns ebenfalls deutlich gewordene Bezugspunkte zur Kunst Beckmanns unter völlig anderen Voraussetzungen und schon Jahrzehnte zuvor erschlossen. - *Purgatorium* oder Ensors *Der Einzug Christi in Brüssel* oder *Der Golem* - zu alledem fanden auch wir zwischenzeitlich, nur auf eben andere Weise und daher auch völlig eigenständig, Zugang. Dies mag zeigen, dass derartige von uns angenommene, einstmals unmittelbar zeitgenössische Anregungen, so unterschiedlicher Art sie offensichtlich auch sein mochten, ganz unbestreitbar bei Max Beckmann eine wichtige Rolle gespielt haben müssen.

Abschließend hinzugefügt sei an dieser Stelle, dass Wesentliches, das uns in dem Gemälde *Der Traum* begegnete - beispielsweise der Einfluss Dantes in Zusammenhang mit einer eigentümlich systematischen Darstellungsweise in verschiedenen Bedeutungsebenen - für die Radierung *Cafémusik* noch nicht bildbestimmend gewesen sein dürfte.

Beckmann, wie wir noch erfahren werden, als göttliches Idealbild und Leitfigur des bildenden Künstlers positiv geschätzt wurde.

Apollon kann also als Repräsentant derer eingestuft werden, die im Sinne Schmitts unter der Bilderfeindlichkeit der Kirche zeitweise erheblich zu leiden hatten, da ja gerade die Kirche, wenn man so sagen will, Apollinisches, das im Sinne eines entsprechenden gnostischen Weltbildes durchaus positiv erscheinen musste, angriff. Dennoch: es mag reichlich gewagt erscheinen, wenn man, trotz einiger derartiger bedenkenswerter Indizien, das Gemälde *Selbstbildnis mit rotem Schal* zurückführt auf Schmitts geradezu polemische Aussagen bezüglich einer abzulehnenden aggressiven Rolle der Kirche als zeitweiliger Bilderstürmerin und grausamer Verfolgerin gnostischer Sekten.

Dass Max Beckmann andererseits aber in dem Gemälde *Der Traum* gewissermaßen rückblickend und zugleich weiterentwickelnd ikonographisch an sein *Selbstbildnis mit rotem Schal* anknüpfte, erscheint, nach allem, was uns auffiel, durchaus naheliegend.

Eine überhöhende Selbstdarstellung des Künstlers als Christus oder *Erlöser* muss hingegen für das uns vorrangig interessierende Werk *Der Traum* noch lange nicht angenommen werden, denn, falls Beckmann einen wahren und guten Christus im Sinne der Gnosis 1921 tatsächlich bejaht haben sollte, hätte gerade eine derartige Selbstüberhöhung des Künstlers letztendlich zu sehr blasphemisch anmutenden Charakter.

Mit anderen Worten: sollte Max Beckmann seinerseits *Die Gnosis* von Schmitt 1921 gekannt und als Ideenquelle genutzt haben - und davon dürfen wir aufgrund einer Fülle von Indizien, die den Beobachtungen F. W. Fischers entsprechen, mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgehen¹⁵⁷ - liegt vorrangig die Vermutung nahe, dass das in auffälliger Weise mit Androgynität verbundene Madonnenmotiv hier seinen Ursprung haben könnte, nicht aber eine anmaßende und daher der Gnosis zuwiderlaufende Selbstdarstellung als Christus.

Fragen der Ästhetik in Verbindung mit den frühen Gnostikern wie auch deren Streben nach Erkenntnis werden von Schmitt in dem von uns bereits angerissenen Kapitel seines Buches wiederholt thematisiert. So auch in folgender Passage:

Die neuplatonische Philosophie, welche so tief die frühe Theologie färbte, ging grösstenteils durch ein gnostisches Medium. Auch scheint keine Sekte [sic!] die ästhetischen Hilfsmittel höher geschätzt und geschickter genutzt zu haben.¹⁵⁸

Und weiter schreibt Schmitt, mit klaren Hinweisen auf die Bedeutung der Gnostiker für die Entwicklung christlicher Kunst:

Die apokryphen Evangelien, welche zum grössten Teil gnostischen Ursprungs waren, boten lange den Malern in orthodoxen Kirchen Stoff zur Darstellung. (Didron pp. 197, 199.) Man hat sogar vielen Grund zu glauben, dass die

¹⁵⁷ Olaf Peters weist in seinem Buch *Vom schwarzen Seiltänzer* bezüglich Beckmanns gnostischer Denkansätze ebenfalls auf Schmitt hin (S. 36, Anm.30): ***Vgl. als wichtige zeitgenössische Ausgabe des gnostischen Gedankenguts Schmitt 1968*** [1968 erschien ein Reprint] (1903).

Eine eingehendere Berücksichtigung gnostischen Denkens bleibt bei Peters allerdings aus.

¹⁵⁸ SCHMITT, S.147

herkömmlich Christus beigemessene Gesichtsbildung den gnostischen Künstlern entlehnt war. Eine umständliche Erörterung dieses Punktes gibt Raoul Rochette in seinen Types de l'art p. 9-26 und seinem Tableau des Catacombes p. 265. Die Meinung, dass der Typus der Christusbilder von den Gnostikern herstamme (zu der sich, wie Raoul Rochette sagt, die meisten römischen Altertumsforscher bekannten), beruht hauptsächlich auf folgenden Behauptungen: 1. Dass auf der frühesten Stufe des Christentums alle Malerei und Skulptur mit dem grössten Widerwillen in der Kirche angesehen wurde und dass bis auf die Zeit Konstantins die Bildnisse Christi sehr selten waren. 2. Dass die Gnostiker von Anfang an die Kunst pflegten und dass kleine Christusbilder zu den gewöhnlichen Gegenständen ihrer Verehrung gehörten. 3. Dass die Gnostiker in grosser Zahl in Rom lebten. 4. Dass der Gnostizismus einen grossen Einfluss auf die Kirche und besonders auf ihre ästhetische Entwicklung übte. Noch Augustinus, De Trinitate VIII c. 4, 5. erklärt, dass das Bild Christi unbekannt sei. Bald nachher wurde aber ein Typus festgestellt. - Ausserdem war der Gnostizismus die höchste Form einer Umwandlung oder Vereinigung religiöser Ideen ... Auf diese Weise wurden in der Symbolik der Gnostiker unzählige aus den verschiedenen heidnischen Religionen ausgesuchte Vorstellungen um die göttliche Sophia gehäuft, und zuletzt gingen einige davon durch Malereien oder traditionelle Allegorien auf die Jungfrau über. Die alte ägyptische Vorstellung der Nacht als Mutter des Tages und aller Dinge, mit dem Sternendiadem; der Isis als Schwester des Osiris, des Heilands; der Latona als Mutter Apollos; der Flora als lichte Göttin des wiederkehrenden Frühlings, der einst dem Monat Mai gewidmet war, welcher zuletzt der Jungfrau geweiht ist; der Cybele als Mutter der Götter, deren Fest an dem jetzigen Mariä-Verkündigungstage (25. März) gefeiert wurde: sie alle wurden mehr oder weniger mit dem neuen Ideal in Verbindung gebracht.¹⁵⁹

Dass einem dem kirchlichen Christentum und dessen Gottesbild gegenüber kritisch gesonnenen Künstler, der sich nicht absolut von aller Spiritualität lösen wollte, derartige Aussagen entgegenkommen konnten, insbesondere wenn er selber in der bildenden Kunst beheimatet war, mag einleuchten.

Vor allem zeichnet sich aber ein Reiz ab in der, wie wir heute sagen würden, *multikulturellen* Vielfalt jener damaligen mediterranen Gesellschaft.

Selbst *Latona als Mutter* des uns später noch interessierenden *Apollos* findet hier Beachtung.

Einem Textabschnitt sollte allerdings besondere Aufmerksamkeit zukommen: *Auf diese Weise wurden in der Symbolik der Gnostiker unzählige aus den verschiedenen heidnischen Religionen ausgesuchte Vorstellungen um die göttliche Sophia gehäuft, und zuletzt gingen einige davon durch Malereien oder traditionelle Allegorien auf die Jungfrau über.* - Ähnelt dies nicht sehr der von uns angenommenen Vorgehensweise Max Beckmanns bei der Gestaltung, der *Komposition* (und zwar im wahrsten Sinne des Wortes!), seines Gemäldes *Der Traum*?

Man bedenke zudem, dass Beckmanns *Der Traum* von Kunsthistorikern oftmals als an Mittelalterlichem orientiert erlebt und entsprechend beschrieben wird. So auch in der eingangs zitierten Beschreibung Karin v. Maurs: *Parabelhaft hat Beckmann in*

¹⁵⁹ SCHMITT, S.148f.

einer an mittelalterliche Darstellungen anknüpfenden Bildsprache ein Spiegelbild der aus den Fugen geratenen Nachkriegswirklichkeit entworfen. - Selbst die bildnerischen Mittel, derer Max Beckmann sich in dieser Arbeit bediente, lassen zumindest an Spätmittelalterlich-Gotisches¹⁶⁰ denken, etwa wenn *der kalkige Grisaille-Ton* in der oben erwähnten Beschreibung Beachtung finden kann.

¹⁶⁰ Christian Lenz schreibt in *Beckmann und die Alten Meister* (S.123):

Das Interesse des Künstlers für mittelalterliche Skulptur, das zweifellos vorhanden gewesen ist, bestätigt auch der Kunsthändler Walter Carl, der Max Beckmann in der frühen Frankfurter Zeit sehr nahe stand. >Wenn er kam, dann haben wir zuerst einmal eine halbe Stunde lang gespielt, jawohl, gespielt mit meinen mittelalterlichen Holzplastiken nämlich. Es war wohl die Inbrunst ihres Ausdruckes, die ihn faszinierte. Er liebte es, spielerisch mit ihnen umzugehen, sie in immer neue Beziehungen zueinander zu setzen und dabei ihre Formen und Gebärden zu beobachten.< Hin und wieder liebte sich Beckmann wohl eine der Skulpturen aus und nahm sie mit in sein Atelier. Eine Zeichnung vom 16. Februar 1919 zeigt neben dem Fenster eine Madonna mit Kind, unmittelbar oberhalb des schlafenden Künstlers. Wiese beschreibt treffend das besondere Verhältnis zwischen der Skulptur und dem Künstler, indem er Beckmanns Schlaf als doppeldeutig charakterisiert und in der Figur eine Art Genius sieht. Diese gotische Madonna erscheint dem Künstler als ein inneres Gesicht, und sie beschützt ihn zugleich.

An dem hier Geschriebenen ist Verschiedenes für uns von Interesse.

Zum einen passt das offenbar große Interesse Max Beckmanns für mittelalterliche Kunst durchaus dazu, dass er sich, wie wir vermuten können, intensiv mit der Gnosis und deren Verhältnis zu christlicher Kunst der Vergangenheit beschäftigte.

Desweiteren sei darauf hingewiesen, dass die Zeichnung der Madonna mit Kind (**Abb. 17**) vier Tage nach Beckmanns 35. Geburtstag entstand.

Möglicherweise besteht ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dieser Zeichnung und dem Gemälde *Der Traum*, insbesondere was **35/35** betrifft.

Der Schlaf des Künstlers auf der Zeichnung würde diese Überlegung durchaus untermauern. Auch die erwähnte Doppeldeutigkeit ließe sich damit gut verbinden. In der Madonnengestalt eine Art Genius mit Schutzfunktion zu sehen, passt ebenfalls zu dem, was wir als ein Charakteristikum in *Der Traum* erkannten. Dort schützt der Künstler sich durch Androgynität und dies, indem er bezeichnenderweise in die Rolle einer Figur schlüpft, die unter anderem, wenn auch verfremdet, als Madonna fungiert.

Hinzukommt bei alledem noch eine weitere, sehr auffallende Gegebenheit: im Vergleich zu der plastisch gestalteten Madonna wirkt der schlafende Künstler auf der Zeichnung flach, einer zweidimensional konzipierten Abbildung in bloßen Umrissen entsprechend, was unwillkürlich an die ähnlich angelegte Darstellung des Gegensatzes zwischen der übergroßen, plastisch erfassten Frauengestalt und dem schattenhaften Somnambulen in der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* denken lässt und darüberhinaus auch an die sonstige Gegensätzlichkeit der Darstellungsweise von Mann und Frau in Werken Max Beckmanns erinnert: dem weiblichen Körper ist dort sehr oft ein vor allem durch Hell-Dunkel-Kontraste ausgesprochen plastisch in Erscheinung tretendes Volumen eigen, während der Künstler, insbesondere bei der Darstellung seiner selbst in schwarzen Anzügen, die Körperlichkeit auf bloße Zweidimensionalität reduziert wiedergibt.

[Hinzugefügt sei auch noch, dass Max Beckmann Karl Schefflers Buch *Der Geist der Gotik* in der Leipziger Erstauflage von 1917 besaß. Diverse Bezüge zu unserer bisherigen Deutung des Gemäldes *Der Traum* dürften in Zusammenhang mit Schefflers Gedanken wohl, bei einer eingehenderen Untersuchung, als wahrscheinlich angenommen werden

Schmitts *Die Gnosis* ließe sich mit Sicherheit zu vielen Aspekten und Aussagen der Kunst Max Beckmanns als Erklärungshilfe und wichtige, zumindest aber denkbare Quelle zahlreicher Ideen hinzuziehen.

Das vorliegende Kapitel dieser Arbeit soll jedoch primär einer einzelnen Zeichnung, nämlich *Spaziergang (Der Traum)*, und deren vielfältigen Bezügen - vor allem aber deren Bezug zu einem eigenen, uns für vieles maßgeblich erscheinenden Kunstwerk Beckmanns, nämlich *Der Traum* - gewidmet bleiben. Dank dieser mannigfachen, doch eben mit großer Wahrscheinlichkeit als zutreffend anzunehmenden Bezüge zu einer ganzen Reihe anderer Kunstwerke und deren Bildaussagen soll weiterhin immer noch etwas mehr klärendes Licht auf Max Beckmanns Weltbild geworfen werden.

Daher betrachten wir hier abschließend wenigstens noch einen Textauszug von Schmitt, um sodann auch wieder zu der Frage nach Max Beckmanns Verhältnis zum Rosenkreuzertum zurückkehren zu können, denn dieser Themenbereich ließ uns ja überhaupt erst auf *Die Gnosis* und deren Verhältnis zu Christentum und Kirche aufmerksam werden:

[Um 1020] tauchte in den Diözesen von Lüttich und Arras eine Ketzerei auf, die auf einen italienischen Lehrer zurückzuführen war. Es wurde insbesondere die Kindertaufe als gewalttätiges und hohles Formelwerk verworfen, vollbracht an Wesen ohne Willen und Einsicht. Im Sinne des Evangeliums wurde die Lossagung von dieser bestehenden Welt, die Bezähmung der Begierden des Fleisches, die Forderung, den Lebensunterhalt durch Handarbeit zu gewinnen und brüderliche Liebe zu üben, die niemand verletzt und Gewalt antut, verkündet. Dass solche Menschen, die die reine Liebe und das menschlich-göttliche Leben im Geiste Christi zu verkünden wagten, von den geistlichen und weltlichen Vertretern der staatlichen Verbrecher-Organisation mit den solcher Menschen würdigen Mitteln grausam verfolgt wurden, ist so natürlich, dass es wirklich kaum erwähnt zu werden braucht.

Sehr bezeichnend fasst dagegen Fr. Chr. Baur die Grundsätze der echten Anhänger Christi in folgendem zusammen:

'Wie die alten Manichäer betrachteten auch die Katharer als die Hauptaufgabe der Bekenner ihrer Lehre die Befreiung der Seele aus den Banden der Materie. Wie die Seele durch die Ursünde in die Gewalt der Materie gekommen ist, so gilt alles vorzugsweise als Sünde, was entweder dazu dient, die Herrschaft der Materie über die Seele zu befestigen, oder in Handlungen besteht, die rein weltlichen und materiellen Charakter an sich tragen. [...]. Die Hauptsünde war die Ehe, oder überhaupt die Geschlechtsgemeinschaft, weil sie nach echt manichäischer Anschauung nur eine Fortsetzung des Aktes ist, durch welchen der böse Geist die Seelen in materielle Leiber eingeschlossen hat.'

können, doch brächte eine derartige Ergänzung in der vorliegenden Arbeit keine wesentlichen, grundlegend neuen Erkenntnisse mehr ein. - Als mutmaßliche Quelle für Max Beckmanns damaliges Interesse an mittelalterlicher Kunst könnte Schefflers Werk in einer entsprechenden vertiefenden Untersuchung sicherlich hinzugezogen werden, dies nähme dann allerdings insgesamt so umfassend Raum ein, dass zumindest hier im Folgenden ein Verzicht darauf erfolgen soll.]

*Nur der letzte Punkt ist offenbar tendenziös übertrieben. Wir wissen, dass die Manichäer die Ehe und sogar die Übertretung der strengen Lebensweise überhaupt (die den 'Auserwählten' vorgeschrieben war, denjenigen, die eine religiöse Mission zu vollziehen hatten) als lässliche Sünde betrachteten.*¹⁶¹

Mit dem hier Geschriebenen sind wir wieder bei der eigentlichen Thematik der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* angelangt, denn *die Bezähmung der Begierden des Fleisches* und deren drohendes Misslingen machen ja gerade die Dramatik jener Zeichnung aus, und *die Befreiung der Seele aus den Banden der Materie* scheint sich als Leitmotiv durch die uns hier interessierenden Werke Beckmanns zu ziehen.

Dank der *Ursünde* ist die Menschheit nach gnostisch-manichäischer Auffassung ins fortlaufende Elend gestürzt: *Die Hauptsünde war die Ehe, oder überhaupt die Geschlechtsgemeinschaft, weil sie nach echt manichäischer Anschauung nur eine Fortsetzung des Aktes ist, durch welchen der böse Geist die Seelen in materielle Leiber eingeschlossen hat.*

Nichts Neues liegt inzwischen für uns in einer derartigen Aussage, doch einen Wert besitzt sie dennoch: wir können ein weiteres Mal gut erkennen, welch ein weltanschauliches System zu Lebzeiten Max Beckmanns eine Fülle in gewisser Weise systematisch geordneter und künstlerisch interpretierbarer Anregungen zu liefern vermochte.

Außerdem erhalten bisherige in dieser Arbeit erfolgte Überlegungen immer mehr Bestätigungen von den verschiedensten Seiten her. Man gewinnt den Eindruck, der Begriff *vernetztes System* ließe sich hier gut als Modell nutzen.

Sogar scheinbare Widersprüche brauchen, wie wir nun erkennen können, nicht immer wirklich zum Problem zu werden.

Über, wenn man so will, lebensnahe Kompromisse der Manichäer schreibt Schmitt, wie wir weiter oben lesen konnten: *Wir wissen, dass die Manichäer die Ehe und sogar die Übertretung der strengen Lebensweise überhaupt (die den 'Auserwählten' vorgeschrieben war, denjenigen, die eine religiöse Mission zu vollziehen hatten) als lässliche Sünde betrachteten.*

Max Beckmann lebte seinerseits keineswegs als Mönch, und so war denn auch ein Großteil seiner Kunst alles andere als klösterlich, asketisch oder gar frömmelnd geartet.

Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang an seine Londoner Rede, die weiter oben in diesem Kapitel bereits eingehender untersucht wurde. Von *Eros und Nicht-mehr-sein-Wollen* war da die Rede und zwar in einem nicht zuletzt an der Alltagswelt orientierten Aneinanderreihen uns allen vertrauter Gegensätze: *Zwiespältige Träume - laufen sie mir durcheinander, Samothrake, Piccadilly oder Wallstreet. - Eros und Nicht-mehr-sein-Wollen, alle diese Dinge bestürmen mich wie Tugend und Verbrechen, Schwarz und Weiß.*

Und Sinnlichkeit bildete die Grundlage allen sinnerfüllten Seins: *Belastet - oder begnadet - mit einer furchtbaren vitalen Sinnlichkeit, muß ich die Weisheit mit den Augen suchen. Ich betone besonders Augen; denn nichts wäre lächerlicher und belangloser als eine zerebrale gemalte Weltanschauung ohne den*

¹⁶¹ SCHMITT, S.151f.

schrecklichen Furor der Sinne für jede Form von Schönheit und Häßlichkeit des Sichtbaren.

Andererseits hieß es: *Liebe aufgrund animalischer Sinne, ist eine Krankheit, aber eine lebensnotwendige, die zu überwinden ist.*

Auf Beckmanns eigenwilligen Ehevertrag mit seiner zweiten Frau hatten wir bereits im 2. Kapitel hingewiesen: *Wie er [Max Beckmann] schon Minna Bedingungen gestellt hatte, musste ihm Quappi im Ehevertrag zusichern, keine Kinder zu bekommen.*

Doch wenden wir uns nun wieder den Rosenkreuzern zu, deren Ethik durchaus mit einzelnen Elementen jener zuletzt beschriebenen gnostisch-manichäischen Sicht der Welt, sei es *brüderliche Liebe*, sei es *das menschlich-göttliche Leben im Geiste Christi*, in Einklang zu stehen scheint.

Wir können nun, dank genauerer Kenntnisse der gnostischen Art christlichen Glaubens annehmen, dass christliche Inhalte und Werte für Max Beckmann keinen Grund darstellen mussten, das Rosenkreuzertum abzulehnen bzw. es nur partiell zu akzeptieren.

Desweiteren haben wir bereits erfahren, dass das Rosenkreuzertum für die verschiedensten esoterischen Bewegungen eine wichtige Rolle spielte.

Dass Max Beckmann seinerseits wiederum eher als verschwiegener Einzelgänger erscheint und auf eine eigenständige Entwicklung Wert legte, mag inzwischen ebenfalls deutlich geworden sein.

So dürfen wir annehmen, dass er die Ideen und moralischen Werte des Rosenkreuzertums mit Interesse verfolgte und Christliches in einem gnostischen Sinne zumindest prinzipiell annehmen konnte, dass er jedoch andererseits ihm einengend erscheinenden Logen mit großer Wahrscheinlichkeit fernblieb.

Dass das auf Logen basierende Freimaurertum in Zusammenhang mit den Rosenkreuzern eine wichtige Rolle spielte, fand schon Erwähnung, ebenso die Tatsache, dass Max Beckmann in seinem Gemälde *Der Traum* mit Freimaurersymbolen arbeitete.

Um auch auf diesem Wege die Annahme zu bekräftigen, dass die Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* ganz maßgeblich von einem rosenkreuzerisch beeinflussten Tarot-Motiv ausgehend gestaltet wurde, soll nun Max Beckmanns Interesse für die damit aufs Engste verwandte Symbolik der den Rosenkreuzern nahestehenden Freimaurer untersucht werden.

Wenden wir uns daher zunächst dem Gemälde *Der Traum* zu.

Betrachtet man dort den das rechte obere Viertel des Bildes beherrschenden Mann auf der Leiter, so mag dabei Verschiedenes auffallen:

Zum einen die ins Nichts führende Leiter, zum anderen der Fisch, den dieser Mann mit sich trägt und desweiteren die Tatsache, dass er lediglich an einem Fuß einen seltsam dekorierten Pantoffel trägt.

Beginnen wir damit, letzteren Gegenstand auf seine denkbare Symbolik hin zu untersuchen.

In Zusammenhang mit der *Aufnahme* in eine Loge kann man lesen:

Das Ritual der Aufnahme: ein Schritt vom Dunkel ins Licht, ein Schwur auf Leben und Tod. Nicht erklärt werden die folgenden Handlungen: Das linke Hosenbein des Kandidaten wird übers Knie hochgerollt, das Hemd wird geöffnet,

*die linke Brustseite wird entblößt, und schließlich wird dem Kandidaten der linke Schuh ausgezogen und durch einen Pantoffel ersetzt. Dem Kandidaten werden die Augen verbunden, [...].*¹⁶²

Diese Beschreibung des Aufnahme-ritus lässt uns unwillkürlich an mehrere Arbeiten Max Beckmanns denken.

Zum einen ist von einem am linken Fuß getragenen Pantoffel die Rede, zum anderen von verbundenen Augen. Nur ansatzweise entspricht dies dem, was wir in dem Gemälde *Der Traum* erkennen können. Doch erneut gilt: hätte Max Beckmann alles ganz authentisch zur Darstellung gebracht, wäre der Reiz der Verschleierung, deren gesamte Wirkung, gefährdet. Dass jedoch ein Bezug zur Freimaurersymbolik angenommen werden darf, wird deutlich, wenn wir genauer auf Wesentliches achten. So ist der Mann mit dem Pantoffel zwar nicht mit einer Augenbinde dargestellt, doch er hält die Augen geschlossen, scheint sogar blind zu sein. Außerdem findet sich ein verwandtes Szenario in Max Beckmanns erstem Triptychon *Abfahrt* (G 412) auf dem rechten Flügel, wo ein Mann mit Fisch unter dem Arm und nun tatsächlich verbundenen Augen¹⁶³ zu sehen ist. Er folgt,

¹⁶² Aus: Ruprecht Frieling, Verfehmt, bewundert: die Freimaurer, in: Westermanns Monatshefte 12/1982, (o. O.), S.47

Desweiteren findet sich in Eugen LENNHOF u.a., Internationales Freimaurerlexikon, S.760:

Schuh, Pantoffel. *Ein uraltes, biblisches Rechtssymbol, das auch in der freimaurerischen Ritualistik Verwendung findet (Ruth, 4,7. Deuteron, 25, 7 - 10 u.v.a.). Ebenso im Volksbrauch: das Werfen des S.s, die Versteigerung des Brautschuhs, das Ablegen der S. zum Zeichen der Heiligung eines Raumes (Exodus 3, 5), ebenso noch in den mohammedanischen Moscheegebräuchen. Als Zeichen der Besitzergreifung: in eines anderen S. treten. Die in der Freimaurerei übliche S.-symbolik geht auf die Reinigungszeremonien zurück. Die S.-Symbolik ist also als ein reiner "Konsekrationsakt" aufzufassen. Pantoffel als Abzeichen werden in Amerika von Freimaurerfrauen getragen. Der Brauch deutet dort ebenso auf das Freimaurersymbol, wie auf das "Unter-dem-Pantoffel-Stehen" hin.*

In einigen Logen Schottlands wird als Zeichen des abgeschlossenen Vertrages zwischen dem Neuaufgenommenen und der Loge der linke S. des Kandidaten dem Meister vom Stuhl übergeben, der ihn nach abgenommener Verpflichtung unter Anspielung auf den biblischen Gebrauch wieder zurückerstattet. Daran schließt sich eine Belehrung über die "catch question" an: "Was haben Sie für die Aufnahme in den Bund gezahlt?" Antwort: "Einen Schuh, einen alten Schuh meiner Mutter Sohn."

¹⁶³ Abschließend zum Motiv der Blindheit sollte auch der alte und blinde Leierkastenmann aus dem Gemälde *Der Traum* nochmals kurz Beachtung finden. Im Herder-Lexikon / Symbole findet sich unter dem Stichwort *Blindheit* auf S.28 Folgendes:

Blinde Greise versinnbildlichen häufig die Weisheit, das innere Licht, die visionäre Schau; [...]. - Die Synagoge wird meistens mit verbundenen Augen dargestellt, ein Sinnbild ihrer geistigen Blindheit oder Verblendung.

Wie wir sehen konnten, war der alte Leierkastenmann von einer visionären Schau im Sinne Beckmanns allerdings noch weit entfernt. Wir erinnern uns: für ihn galt, im Sinne der Kirche, *Danket Gott für Euer Augenlicht und vergeßt des armen Blinden nicht.*

Max Beckmann wies also, wenn man so will, denen, die der Kirche folgen, jene negative Rolle zu, die die Kirche ihrerseits den gläubigen Juden zudachte (man denke nur auch an das Motiv *Ekklesia und Synagoge* in Zusammenhang mit dem Straßburger Münster). Dies

nebenbei bemerkt, ganz dicht einer jungen Frau und nimmt innerhalb des Bildganzen eine ähnliche Position ein wie der Mann mit dem Fisch und Pantoffel in dem Gemälde *Der Traum*.

Ziehen wir nun noch die Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* hinzu, so zeichnet sich dank unserer Zusammenschau ein immer klareres Bild ab, denn dort geht es, wiederum in Zusammenhang mit einem nicht sehenden Mann, dem Somnambulen, um einen ersehnten **Schritt vom Dunkel ins Licht** und dies **auf Leben und Tod**. Dass der Fisch oder (bzw. auf *Abfahrt* bezogen: *und*) eine Frau in Verbindung mit einem somnambulen bzw. nicht sehenden Mann zur Darstellung gebracht wird, passt allerdings ebenfalls in unser bisheriges Bild von Max Beckmanns offenkundiger Sehnsucht nach androgyner Vollkommenheit als Erlösung von aller Triebhaftigkeit animalischer Liebe, denn der Fisch kann ja auch, wie wir bereits in Bezug auf das Gemälde *Der Traum* erfahren, als Sexuelsymbol fungieren, was insbesondere dadurch in den betreffenden Darstellungen verdeutlicht wird, dass dieser Fisch jeweils eng an den Körper des Mannes gebunden ist, insbesondere auf dem Triptychon *Abfahrt*.

Durch diese Mehrdeutigkeit erfolgt zunächst natürlich auch, wie so oft, eine irritierend Ablenkung, in diesem Falle unter anderem von der uns interessierenden Freimaurersymbolik.

Wenden wir uns Letzterer jedoch zu, so stellt sich die Frage, wie Max Beckmann zum Freimaurertum stand.

Dass er Interesse an dessen Symbolik zeigte, begann bereits deutlich zu werden. Doch auffallenderweise scheint diese Symbolik in seinen Bildern stets an eine Gestalt gebunden zu sein, die offenbar aus ihrer Blindheit nicht herausfinden kann. Zumindest der allem Anschein nach sehunfähige Mann mit Fisch und Pantoffel in dem Gemälde *Der Traum* erscheint in einem geradezu desolaten Zustand, er vermag also nicht als Vorbild zu fungieren. Allen *Freimaurersymbolen* zum Trotz, wirkt er regelrecht gefangen, wozu im Übrigen seine einem Sträflingsanzug ähnelnde Kleidung gut passt (ein Pendant zu dem hierbei zur Abbildung gebrachten rot gestreiften Stoff findet sich desweiteren noch in dem Rock der am Boden liegenden und von ihrer Triebhaftigkeit aller Erhabenheit beraubten Frauengestalt). Verfehltes Streben nach Vollkommenheit, Blendung durch Triebhaftes, Affekte des Moments sind dieser männlichen Gestalt vergönnt, nicht aber Vollendung, Vollkommenheit verkörpernde Androgynität. Dieser auffallende Umstand mag auf eine deutliche Abgrenzung des Künstlers gegenüber jeglicher Mitgliedschaft in einer entsprechenden Loge schließen lassen.

Doch wenden wir uns dem Motiv des Fisches als Freimaurersymbol zu.

Unter diesem Stichwort wird man im entsprechenden Lexikon nicht fündig, obwohl auf diversen Abbildungen von Freimaurersymbolen ein Fisch deutlich zu erkennen

legt den Verdacht nahe, der Künstler habe aus gnostisch-kabbalistischer Sicht hier ironischerweise gewissermaßen Gleiches mit Gleichem vergolten.

Desweiteren ist noch zu bedenken, dass das damit Gesagte für all die übrigen Blinden der diversen entsprechenden Gemälde Beckmanns analog gelten dürfte. Der alte, dem kirchlichen Gott ergebene, bettelnde Blinde mit dem Leierkasten (man bedenke wiederum die vielschichtige Ironie eines solchen Instruments in diesem Kontext) hat also zum Verständnis des wiederholt auftretenden Motivs eine Art verdichtende Schlüsselfunktion.

ist. So z.B. in dem Buch von Marcel Valmy *Die Freimaurer* (Köln 1998) auf Seite 144. Dort ist ein aus England stammendes Seidentuch aus der Zeit um 1850 zu sehen. *Auf dem Tuch findet sich eine Fülle freimaurerischer Symbole; in deren Mitte ein Freimaurertempel.*¹⁶⁴ Links neben diesem Tempel kann man eine Leiter und gleich daran anschließend einen Fisch deutlich erkennen. Solange allerdings eine Deutung dieser Symbolik nicht erfolgt, soll hier lediglich auf derartige, uns auffallend erscheinende Gegebenheiten *aufmerksam* gemacht werden.

Interessant ist desweiteren eine Abbildung in Eugen Lennhoffs *Die Freimaurer* (Wien 1929) zwischen Seite 26 und 27 (**Abb. 18**). Dort sieht man eine einer Madonnengestalt ähnelnde Figur zu Füßen einer Himmelsleiter sitzen. Zu ihren Füßen wiederum befindet sich ein weißes Lamm, vor ihr liegt auf einer Art Pult ein aufgeschlagenes Buch. In ihrem linken Arm hält diese Frau ein Kreuz, in der rechten Hand einen Schlüssel, mit dem sie auf das Buch hinweist. Eine einer Palme ähnelnde Pflanze erhebt sich hinter ihr, die Blätter gleichen denen einer Agave. Umgeben ist die Frau von rauhen, kantigen Felsen, doch über ihr erstrahlt Licht,

¹⁶⁴ Interessanterweise sind am Eingang des Tempels zwei Säulen zu sehen. Diese stehen bekanntermaßen in Zusammenhang mit dem für alle Freimaurer als Ausgangspunkt ihrer Lehre bedeutsamen Tempel Salomons. Die Säulen tragen die Namen Jachin und Boas. Auf der Karte *Die Hohepriesterin* im Rider-Waite-Tarot sind beide Säulen, durch ihren jeweiligen Anfangsbuchstaben deutlich gekennzeichnet, zu finden. Die Priesterin erinnert dort zudem mit einer Schriftrolle, welche einen Hinweis auf die Weisheit der Tora trägt, an die zentrale Figur in *Der Traum* und deren Hinweis auf 35/35. Diese Zahlen hatten wir bereits sowohl kompositorisch als auch inhaltlich mit einem aufgeschlagenen Buch verglichen. Mit der Tora wiederum soll innerhalb der Karte zugleich eine versteckte Anspielung auf den Begriff *Tarot* verbunden sein (vgl. hierzu auch Papus, *Die Kabbala*, Wiesbaden 2004 [nach der 3. Aufl. Leipzig 1921]: *Die Bibel ist ein inspiriertes Buch, aber das Tarot ist das inspirierende Buch. Man hat es auch das Rad, lateinisch r o t a genannt, woher tarot und tora kommt. Die alten Rosenkreuzer kannten es und der Marquis de Suchet spricht davon in seinem Buche über die Illuminaten.*).

Zwei Säulen tauchen zudem, wenn auch nicht in der uns interessierenden Arbeit *Der Traum*, wenigstens doch auf diversen anderen Gemälden Max Beckmanns auf, so z.B. bezeichnenderweise in der *Versuchung (G 439)*, wo allerdings eine der Säulen umgestürzt ist, was an die Vernichtung des Tempels erinnern mag und sicherlich darüber hinaus auch noch eine weitere, daran anknüpfende Aussage trägt (Sturzmotiv).

Eine vergleichende Untersuchung dieses Triptychons im Hinblick auf die Thematik von Beckmanns *Der Traum* und *Spaziergang (Der Traum)* mit Bezügen zum Weltbild des Künstlers und beispielsweise dem als *Die Hohepriesterin* bezeichneten Tarot-Motiv erscheint vielversprechend, insbesondere wenn man die vielbrüstige schwarze Göttin neben der Frauengestalt im Zentrum des Bildes entsprechend mitberücksichtigt und eine sich neigende weiße Blume beachtet.

Damit sollen keine leichtfertigen Behauptungen in den Raum gestellt werden.

Bedenkt man jedoch, welche Hinweise zur Deutung hermetisch konzipierter Arbeiten wir auf oftmals verschlungenen Pfaden bislang fanden, so sollten derartige Überlegungen als *Möglichkeit* der Deutung ernst genommen werden, insbesondere wenn man noch berücksichtigt, dass oftmals verschiedene Werke auf diese Weise zusammengeführt werden konnten, so als wollte der Künstler sie zu einer Gesamtheit miteinander verknüpft wissen.

ausgehend von einem himmlischen Auge, das dank all des Lichtes von einer Gloriole umkränzt wird. Zwischen Himmel und Erde öffnet sich auf der Leiter eine Türe.

Ob Max Beckmann diese oder eine ähnliche freimaurerische Illustration kennen konnte, vermag hier nicht beantwortet zu werden. Die eigentümliche Verwandtschaft mit dem Gemälde *Der Traum* und letztlich auch mit der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* scheint jedoch kaum mehr eines alle Bezüge in eine derartige Richtung grundsätzlich in Frage stellenden Kommentars zu bedürfen. Halten wir das Wesentliche an dieser Stelle bewusst fest:

Eine positive Sicht des Strebens nach dem Licht, eine klare Dualität zwischen Himmel und Erde, aber auch ein Schlüssel zur Weisheit, die erlösend nach oben zu führen vermag, hin zum Licht - all das tut sich hier, uns inzwischen wohlvertraut, von Neuem kund.

Vor allem der Schlüssel zur Weisheit in Verbindung mit einem aufgeschlagenen Buch lässt uns sofort an Max Beckmanns originellen Code **35/35** denken.

Ein Lamm als Unschuldssymbol unterstreicht zudem den Läuterungsgedanken.

Während in dem Gemälde *Der Traum* eine Frau sich am Boden in einem verfremdeten, äußerst symbolgeladenen Coitus befindet, man vergegenwärtige sich das als Partner fungierende eigentümliche Cello, herrscht also Unschuld auf dem geradezu an ein Blättlein aus der Kirche erinnernden Freimaurer-Bildchen.

Interessanterweise befindet sich jenes Lamm genau dort, wo in Max Beckmanns Gemälde eine wollüstige Sünderin sich ungehemmt auslebt.

Zu diesem ungehemmten Sich-Ausleben gehört auch, dass Letztere dabei das einzige in Beckmanns *Der Traum* vorhandene Unschuldssymbol, die Agave, ostentativ von sich stößt, während allerdings der androgyne Künstler die Pflanze mit einem Fuß bezeichnenderweise bei sich festhält. Gleichzeitig schiebt sich wiederum eines der Blätter der Agave aufreizend zwischen die leicht gespreizten Beine des Künstlers bzw. der vermeintlichen Madonna und entblößt dabei noch dessen bzw. deren von einem Gewand umhüllte Beine.

Die gleichen Grundmotive, das gleiche dualistisch geprägte, nach Erlösung zudem sich sehrende Denken, treten also in auf den ersten Blick hin völlig verschiedenen Zusammenhängen in Erscheinung.

Der Titel jener freimaurerischen Illustration lautet übrigens vielsagend und zudem an Kirchliches erinnernd, in lateinischer Sprache konzipiert, *Sic itur ad astra*¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Dass der positiv aufgefasste Aufstieg auf der Himmelsleiter mit einem Wandlungsprozess hin zum Licht, zur Erleuchtung und Befreiung gleichgesetzt werden kann, versteht sich von selbst. Aufschlussreich ist dabei auch eine an anderer Stelle (Alexander ROOB: *Alchemie & Mystik*. Köln 1996, S.293) zu findende Charakterisierung der *Stufenleiter*:

Der Aufstieg in die Geheimnisse der Freimaurerei gründet auf den drei >Großen Lichtern<: Bibel, Zirkel und Winkelmaß. [...]. Die Jakobsleiter stellt den Prozeß vor, der den rohen Stein (Lehrling, Prima Materia) in den kubischen (Lapis) verwandeln soll. Bezeichnenderweise findet sich keiner der genannten drei mit den *drei >Großen Lichtern<* verbundenen Gegenstände (*Bibel, Zirkel und Winkelmaß*) in den von uns untersuchten Arbeiten Max Beckmanns: zu offensichtlich wäre deren Bedeutung und die damit verbundene Zuordnung des Künstlers in entsprechende Logenzusammenhänge.

Wenden wir uns noch ein wenig der Symbolik der Leiter bzw. der Himmelsleiter, nun aber in Verbindung mit dem Motiv der Brücke, zu.

Im Herder-Lexikon *Symbole* findet sich unter anderem folgende knappe Zusammenfassung zu dem uns hier interessierenden Begriff:

Leiter, Stufenleiter, in verschiedenen Varianten Symbol einer Verbindung zw. Himmel u. Erde (in diesem Zshg. gelegentl. der symbol. Bedeutung des Regenbogens nahestehend); Symbol des Aufstiegs; Symbol einer gradweisen Steigerung oder einer Entwicklung. Die Anzahl der Sprossen entspricht oft einer heiligen Zahl (häufig Sieben), [...]. - Die Bibel erwähnt u.a. Jakobs Traum v. der Himmelsleiter, an der die Engel auf- u. niedersteigen: ein Symbol der lebendigen Beziehung zw. Gott u. Mensch. - In der christl. Kunst begegnet häufig die Tugendleiter, auf der die tugendhaften Menschen, allseits von Dämonen bedroht, Stufe für Stufe nach oben gelangen.¹⁶⁶

Und in Coopers entsprechendem Lexikon finden wir zudem:

Die Brückensymbolik schließt auch den Menschen als Mittler ein, in der zentralen oder axialen Position zwischen Himmel und Erde, daher der Hierophant und der römische Pontifex (auch Titel des Papstes nach römischem Vorbild: Pontifex Maximus).¹⁶⁷

Unter Leiter ist dort zu lesen:

Der Übergang von einer Ebene zur anderen oder von einer Daseinsform zur anderen; [...]. Sie verkörpert auch den Zugang zur Realität, zum Absoluten, Transzendenten, denn sie führt vom >Unrealen zum Realen, von der Finsternis zum Licht, vom Tod zur Unsterblichkeit<. [...].

Die Sprossen einer Leiter symbolisieren die aufsteigende Macht des Bewußtseins des Menschen, die alle Stufen des Seins durchläuft; sie verkörpern auch die Stufen der Initiation, immer sieben oder zwölf an der Zahl; [...]. Wie bei jeder Initiation ist das Streben unwittert von Gefahr, und das Ersteigen der Leiter wird von gemischten Gefühlen begleitet - von Freude und von Furcht. Die Leiter steht in Riten des Übergangs auch mit der Brückensymbolik in Zusammenhang und kann - wie die Brücke - scharfe Kanten haben.¹⁶⁸

Anhand all dessen, was hier aufgeführt wird, dürfte deutlich erkennbar sein:

Leiter und Brücke haben eines gemeinsam, nämlich ihre zentrale Funktion des Verbindens, des *Überbrückens* von Gegensätzen.

Damit wären wir wieder bei dem übereinstimmenden Grundmotiv des Gemäldes *Der Traum* und der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* angelangt, nämlich bei der Auseinandersetzung mit menschlicher Unvollkommenheit, also der Trennung in verschiedene Geschlechter, der Zwiespalt aller Teilung, kurz gesagt: der Spannung und Tragik der Dualismen unparadiesischen Seins als Folge eines Sündenfalls. Während in dem Gemälde *Der Traum* die vertikale Trennung zwischen einem unerreichbaren Oben und einem drohenden Unten durch eine bei genauem Hinsehen haltlose Leiter (und wegkippenden Boden) verdeutlicht wird, spielt sich die gescheiterte Verbindung zwischen Schwarz und Weiß in der Zeichnung

¹⁶⁶ Herder-Lexikon / Symbole, S.100

¹⁶⁷ J. C. COOPER, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, Leipzig 1986, S.29

¹⁶⁸ s.o., S.108

Spaziergang (Der Traum) horizontal ab, eine ihrerseits gespaltene Brücke wird zur Falle. Man achte auf die Wortverwandschaft: eine *Falle* führt zum *Fallen*, zum Sturz.

Verbunden ergäben beide Symbole ironischerweise sogar ein kreuzförmiges Gebilde. Und noch eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden Arbeiten Beckmanns wird uns deutlich: die zentrale männliche Figur, mit der der Künstler sich identifiziert, befindet sich jeweils in einem Zwischenstadium:

In dem Gemälde *Der Traum* ist dieses Zwischenstadium zwar letztlich illusionär, doch es bedeutet weder Aufstieg noch Sturz, sondern ein souveränes Thronen zwischen den Polaritäten.

In der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* ist dies völlig anders geartet. Auch hier befindet sich die männliche Gestalt in einem mittleren Bereich, doch alle Aussicht auf Souveränität wird einen Augenblick später verloren sein. *Aussicht* und *Augenblick* erscheinen hier als Begriffe geradezu schon zynisch, denn der fehlende *Durchblick* des Mannes verursacht sein bevorstehendes Leid des Absturzes.

*Sic itur ad astra*¹⁶⁹ könnte seinen höchsten Wunsch, jenseits allen Begehrens, wiedergeben. Doch eine Himmelsleiter mit helfendem himmlischem Licht der Erleuchtung fehlt ihm.

¹⁶⁹ Max Beckmanns Interesse für Astronomie, vor allem wohl aber Astrologie wurde von F.W. Fischer in *Max Beckmann / Symbol und Weltbild* eingehender in dem Kapitel *Traum von grosser Magie* bzw. *Das Stilleben mit dem Fernrohr* (S.58ff.) untersucht.

In dem Ausstellungskatalog *Hinter der Bühne* (Margret Stuffmann und Martin Sonnabend, Frankfurt/M. 1990) findet sich auf S.36 eine interessante Bildbeschreibung zu Beckmanns 1948/49 entstandenem *Hôtel de l'Ambre*. Auch hier spielen Astronomie und zudem eine verschlüsselte, wiederum an Zahlen gebundene Botschaft im Bild, wie im Katalog zu lesen ist, eine Rolle. Außerdem stellt sich die Frage, ob ein altes spanisches Kartenspiel, dessen Name an *Ambre* erinnert, möglicherweise eine verdeckte Rolle bei alledem spielen könnte. (Bei Papus, auf dessen Bedeutung für die esoterische Nutzung der Kabbala wir etwas später noch genauer eingehen werden, findet sich folgende Textpassage [Die Kabbala, S.49]: *Die Bibel ist ein inspiriertes Buch, aber das Tarot ist das inspirierende Buch. [...] Auf dieses Buch gehen unsere Kartenspiele zurück. Die spanischen Karten tragen noch die wichtigsten Zeichen des ursprünglichen Tarot und man bedient sich ihrer, um das Lombre-Spiel zu spielen, was eigentlich L'Hombre-Spiel, das heisst das Spiel des Mannes oder des Menschen bedeutet, eine unbewusste Erinnerung an die ursprüngliche Benützung eines geheimnisvollen Buches, das die Verheissungen und Gebote aller göttlichen Wesenheiten enthielt).*

Doch kehren wir zu dem Thema Astrologie zurück. Dem Planeten Saturn misst Fischer für Beckmann in obiger Studie große Bedeutung bei. Interessanterweise taucht dieser Planet auch bei Dante mit gewichtiger Bedeutung auf. Man achte dabei zudem noch auf das Motiv der Erblindung:

Im Saturn, in welchem Dante ankommt, wohnen diejenigen, die sich der Beschaulichkeit, der mystischen Betrachtung Gottes, hingeben. Sie sind Gott näher als alle Seligen, die der Dichter bis jetzt gesehen. Wenn nun Beatrice, die wir mit dem Namen der Einsicht in himmlische Dinge, der Religion selbst, bezeichnen dürfen, wie früher, durch Lächeln und höhern Glanz ihr Fortschreiten zur Höhe und das damit sich immer steigende, immer klarer werdende Schauen und Erkennen hätte kund geben wollen, so würde des Menschen noch nicht darauf vorbereitetes Auge erblindet - er würde, wie Semele, von der Majestät des Gottes vernichtet worden sein. - Aus: Dantes

Interessanterweise kann die uns aufgefallene Dreigliederung der beiden zuvor näher betrachteten Arbeiten Beckmanns strukturell an Dantes *Göttliche Komödie* erinnern. Bei Dante wird der Weg durch die Hölle zum Himmel durch das dazwischen liegende Purgatorium insgesamt in drei Teile gegliedert und weiter oben fiel uns außerdem, dazu passend, schon Pochhammers Bezeichnung von Dantes Hauptwerk als Triptychon auf (inwieweit oder ob überhaupt hier auch noch ein tieferer Bezug zu einer doch zumindest denkbaren entsprechenden inhaltsbezogenen Gliederung der von Max Beckmann ebenfalls *Triptychen* genannten eigenen, insgesamt neun vollendeten, großformatigen und besonders beeindruckend konzipierten Werke besteht, muss in der vorliegenden Arbeit offen bleiben).

In dem Gemälde *Der Traum* und der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* lässt sich durchaus ein dem Purgatorium verwandtes Element lokalisieren, allerdings wiederum als *Anti-Purgatorium*, denn die zwischen den Polaritäten befindlichen Gestalten, seien es die Somnambulen in der Dachkammer oder der einzelne Somnambule auf der Brücke, erfahren keine Läuterung, sondern einen Absturz. Sie befinden sich nicht auf dem Weg zum Himmel, sondern genau in der Gegenrichtung. Anstelle eines mühsam die kleineren Vergehen reuiger Menschen mildernden Läuterungsberges zeichnet sich also, bildlich gesprochen, eine alle Blindheit strafende, unausweichlich drohende Schlucht ab.

Und noch etwas ist den Arbeiten *Der Traum* und *Spaziergang (Der Traum)* gemeinsam: in beiden Werken spielt *die Illusion des Traumes* eine über alles weitere Fortkommen im ewigen Sein entscheidende Rolle. Auch oder vielleicht sogar gerade deshalb weisen die Titel beider Arbeiten, wie wir längst erkennen konnten, eine verbindende Gemeinsamkeit auf: *Der Traum*.

Göttliche Komödie. Übersetzt und erläutert von Karl Streckfuß. Neu bearbeitet und mit einer historisch-biographischen Einleitung versehen von Otto Roquette. Zweiter Band. Inhalt: Das Paradies (Anmerkungen), Stuttgart o. J. (ca. 1900), S.270.

Oder:

EINUNDZWANZIGSTER GESANG

Im siebenten, dem Saturnhimmel; Aufstieg der (nicht mehr lächelnden, weil zur Sphäre der mystischen Versenkung führenden) Beatrice und Dantes zu den Einsiedlern, die keinen Gesang mehr erschallen lassen; die Himmelsleiter der Beschaulichen; [...].

Aus: Dante. Göttliche Komödie. In der Übersetzung von Karl Streckfuß. Neu herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Paul Th. Hoffmann. Berlin o.J. (ca. 1920), S.523.

Unter der Zahl 21 finden wir übrigens hier im Paradies einen durchaus denkbaren Bezugspunkt zu Max Beckmanns eigenem, im Dante-Jahr 1921 gestalteten, illusorischen Paradies: androgyn stellt sich der Künstler in seinem Gemälde *Der Traum* selber dar, erhaben über alle Triebhaftigkeit, er beinhaltet gewissermaßen Beatrice und Dante in sich als Gestalt vereint, er ist erleuchtet, lächelt jedoch nicht. Gesang bewertet er dionysisch, d.h. triebhaft, und derartiges erübrigt sich für ihn, er lehnt das *Dionysische* der Musik wenigstens in seiner gemalten Traumvision erhabenster Freiheit ab, wie wir in einem späteren Kapitel noch sehen werden.

Die Himmelsleiter führt Max Beckmann ganz offensichtlich ad absurdum, denn er braucht sie, zumindest im Traum, auf seinem Weg nicht mehr.

Vgl. hierzu auch im ersten Kapitel zu Dante *8.a.* und *8.b.*

Doch wenden wir uns nochmals dem Motiv der Leiter zu und dem, was in esoterischem Kontext desweiteren damit verbunden werden kann.

In Helmut Werners Lexikon der Esoterik findet sich unter den Stichworten **JAKOBSLEITER ODER HIMMELSLEITER** Folgendes:

*Ein Ausdruck, der auf die Bibelstelle Genesis 28 11-13 zurückgeführt wird. Jakob, der Sohn Isaaks, träumte nachts in der Nähe von Haran, wie an einer großen Leiter, die zum Himmel ragte, die Engel auf - und niederstiegen. Oben stand Gott. Bei Dante symbolisiert der Himmel das Wissen, das über die sieben Stufen (Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Musik, Geometrie, Astronomie und Arithmetik) der freien Künste erklommen wurde. Heute ist die J. eine Methode der Tarotdeutung. Der Fragesteller muß symbolisch nacheinander sieben Stufen einer Leiter hochsteigen, die aus je drei Karten besteht. Diese drei Karten jeder Stufe werden so hingelegt, daß die mittlere horizontal und die beiden anderen rechts und links vertikal liegen. Die Interpretation beginnt mit der mittlerern Karte jeder Stufe.*¹⁷⁰

Alles, was hier Erwähnung findet, lässt sich mehr oder weniger mit Max Beckmanns *Der Traum* in Verbindung bringen.

Die Thematik der Himmelsleiter fand in Bezug auf das Gemälde weiter oben schon mehrmals Beachtung.

Der Traum Jakobs zu Füßen einer solchen Leiter kann zumindest als kompositorische Anregung für den Traum des Künstlers im entsprechenden Szenario ebenfalls gut in Erwägung gezogen werden. Man vergleiche in diesem Zusammenhang auch Illustrationen zum Alten Testament¹⁷¹, welche den Traum Jakobs zur Darstellung bringen, mit Max Beckmanns *Der Traum*. Im Bildaufbau zeichnen sich dabei durchaus Gemeinsamkeiten ab.

Dante und dessen *Göttliche Komödie* als Voraussetzung zum Verständnis des Gemäldes *Der Traum* begleiteten uns bislang durch die gesamte vorliegende Arbeit hindurch.

Wenigstens eine der sieben Künste, die Musik, begegnete uns auch schon in dem Gemälde.

Bleibt das Stichwort *Tarot*.

Was hier von Helmut Werner bezüglich des Kartenlegens gesagt wird, erscheint zweifach interessant.

Zum einen wird *Tarot* mit der Thematik *Traum und Himmelsleiter* in Verbindung gebracht.

Zum anderen gleicht die Legung der Karten, die ihrerseits Bilder beinhalten, dem Aufbau eines Altars mit einer horizontalen Mitteltafel und zwei vertikal konzipierten Seitenflügeln. Der dazugehörige Begriff Triptychon steht wiederum in einem Bezug zum Aufbau von Dantes Göttlicher Komödie, aber auch, wie wir wissen, zu Werken Max Beckmanns.

Wie wir nun inzwischen bemerken können: nicht zuletzt der Auseinandersetzung mit dem Motiv des Narren, dem Tarot, dem Rosenkreuzertum, der Gnosis und der

¹⁷⁰ Aus: Helmut WERNER, Lexikon der Esoterik, S.318

¹⁷¹ Siehe hierzu beispielsweise: Das Bild in der Bibel. Buchillustrationen von der Reformation bis zur Gegenwart. Aus evangelischen Archiven und Bibliotheken in Bayern, herausgegeben von Bernhard Bach, München 1995, S.68, S.71 u. S.95

Freimaurersymbolik verdanken wir eine Reihe zunächst sicher unerwarteter Einsichten. Insgesamt zeichnet sich dabei jedoch ein immer verständlicher werdendes Bild der dualistischen Weltansicht Max Beckmanns ab.

Um die weitreichende Bedeutung der Trennung des Menschen in zwei Geschlechter in Bezug zu unseren bisherigen Beobachtungen und Gedanken zusammenfassend zu verdeutlichen, soll nun an dieser Stelle der Begriff *Androgyn* noch etwas genauer beleuchtet werden.

In dem mit *Die Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreuz anno 1459* überschriebenen Abschnitt seines Buches *Die Rosenkreuzer* schreibt Roland Edighoffer unter *Bedeutung der 'blutigen Hochzeit'*:

*Dem Titel des Romans gemäß drängt sich zunächst eine alchemistische Auslegung der Szene auf. Der philosophische Merkur ist fürstlicher Natur, er ist Hermes 'Trismegistos', der dreimal Große, und in diesem Sinne erscheint er als ternarius, deswegen sitzt er symbolisch auf drei Thronen. Aber er besitzt auch eine Doppelnatur, ist zugleich Mann und Frau und wird in alchemistischen Texten als Gatte und Gattin oder als Bräutigam und Braut bezeichnet. Endlich schildert er sich selbst als 'Vater und Mutter, Jüngling und Greis, Tod und Wiederherstellung': diese Polymorphie erklärt die Darstellung der Königspaare auf je einem Thron, und die zwei scheinbar nicht zusammenpassenden Paare. Die Anfangsphase des Opus ist also gekennzeichnet durch das sogenannte matrimonium, das Gleichnis der Vereinigung des Männlichen und des Weiblichen, das hier durch die Vereinigung der Generationen ergänzt wird.*¹⁷²

Wir finden hier, von Edighoffer zur Darstellung gebracht, in dem zentralen Werk des Johann Valentin Andreae eine für die Alchemie ganz typische Verbindung zweier wichtiger Motive. Zum einen tritt *Hermes 'Trismegistos'*¹⁷³ in Erscheinung, zum anderen geht es um die rosenkreuzerische Überwindung der Trennung des Männlichen und des Weiblichen.

Dass das Geheimnisvolle, genauer gesagt, das in die Irre Führen, hier eine ganz maßgebliche Rolle spielte, verdeutlicht Edighoffer im Folgenden:

Schon in der Entstehungszeit der Chymischen Hochzeit gab dieser Roman den Zeitgenossen manche Rätsel auf. Radtichs Brotoffer, der sich 1617 bemühte, den alchemistischen Sinn dieser Erzählung herauszuschälen, mußte gestehen: '... sie verbirgt sich in solchen figürlichen, verblühten und verdeckten Worten (...) daß unter hunderttausend kaum einer gefunden wird, der etwas Nützliches und Heilsames daraus fassen könnte.' Diese Ratlosigkeit weist auf die eigentliche Absicht des Verfassers Johann Valentin Andreae hin, der darauf bedacht war, die Naivlinge in die Irre zu führen. Ein Jahr nach der Veröffentlichung der Chymischen Hochzeit publizierte er 1617 als Anhang zum Menippus einen Dialog mit dem Titel Institutio magica pro curiosis, in dem Christianus seinen Gesprächspartner Curiosus glauben läßt, daß er ihn in die Magie einweihen wird, und ihn durch diesen Trick in die magia naturalis einführt. Durch den Gebrauch der Metasprache gelingt es also dem Verfasser, seine Leser umzustimmen, und in

¹⁷² Aus: Roland EDIGHOFFER, *Die Rosenkreuzer*, München 2002, S.50

¹⁷³ *Hermes 'Trismegistos'* wird von Esoterikern bekanntlich als geistiger Vater des Tarot angesehen (siehe hierzu: Cynthia GILLES, *Tarot. Geschichte, Geheimnis und Überlieferung*, Solothurn 1994, S.51ff.).

*dem Fall der Chymischen Hochzeit 'parabolisiert' er das hergebrachte Symbolsystem der Alchemie, indem er einerseits den gewöhnlich dargestellten Vorgang nicht respektiert und andererseits in den verwendeten Sinnbildern die Bilder so prägnant bezeichnet, daß sie ihre Funktion als Träger eines vorherbestimmten Bezeichneten teilweise einbüßen.*¹⁷⁴

Was wir hier zu lesen bekommen, passt sehr gut zu unseren bisherigen Beobachtungen bezüglich des Gemäldes *Der Traum* und der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)*.

Dass die Dichtung der deutschen Romantik sich dem Reiz des Rosenkreuzerischen durchaus hingab, derartige Gedanken und ein derartiges Weltbild im frühen 20. Jh. also auf eine reiche Tradition zurückblicken konnten, kann im Folgenden deutlich werden:

*Der deutsche Romantiker Novalis träumte [...] von einer geheimnisvollen Metasprache der Chiffren und Hieroglyphen, die zur Poetisierung der Welt beitragen sollte, und er sah in dem echten Dichter den Erlöser der Welt. Es ist also durchaus begreiflich, daß ein Bewunderer des älteren Rosenkreuzertums im Lobeseifer Adam als Gründer der Bruderschaft bezeichnete. Gewisse gnostische und kabbalistische Traditionen machen aus ihm den Erfinder der Schrift, der Magie, der Astrologie und der Alchemie. Und die alchemistische Phase der solificatio, die in der Chymischen Hochzeit beschrieben wird, deutet vielleicht auf die Wiederherstellung des adamischen, paradiesischen Zustandes im Menschen hin, insofern die goldene Sphäre den Kopf von Christian Rosenkreuz symbolisiert, in den der ursprüngliche, paradiesische Adam, der 'interior homo noster' ist, wieder eingestrahlt wird.*¹⁷⁵

Auch folgender Abschnitt aus Marc Roberts *Das neue Lexikon der Esoterik* erweist sich für uns als interessant, ja ausgesprochen aufschlussreich in Bezug auf Gnosis, Alchemie, Rosenkreuzer, Golden Dawn und damit zugleich auch im Hinblick auf Tarot:

*Androgyn, griech. >>mannweiblich<<; andere Bez. Hermaphrodit und Rebus (von lat. res binae = >>Das Zweifache<<). Ein zweigeschlechtliches Doppelwesen, das in der Alchemie das Symbol der Aufhebung der Gegensätze ist und folglich für die Materia prima und den Stein der Weisen (Lapis Philosophorum) steht. In zahlreichen Kosmogonien der Menschheit ist er das Symbol des Urmenschen, den man sich vor der Geschlechterteilung und Differenzierung in Mann und Frau als einen Zwitter vorstellte. Die Zusammenführung der Geschlechter und die Aufhebung der Polarität gehört zu den wichtigsten Zielen der mystischen Alchemie. Der A. ist der Symbolwelt der Gnosis entlehnt, die die Weltschöpfung als eine >>heilige Hochzeit<< von Himmel und Erde erklärt und auch die Erlösung des Menschen als einen Prozeß der Zeugung ansieht. Denn die jungfräuliche Seele empfängt den göttlichen Samen des Lichtes, wird schwanger und gebiert den neuen geistigen Menschen in sich selbst. Der Golden-Dawn-Orden betrachtet den A. als magisches Kind, das das neue Horuszeitalter symbolisiert.*¹⁷⁶

¹⁷⁴ Aus: Roland EDIGHOFFER, S.55

¹⁷⁵ Aus: s.o., S.75

¹⁷⁶ Aus: Marc ROBERTS, *Das neue Lexikon der Esoterik*, Wien 1993, S.53

Doch kehren wir nochmals zu Edighoffers Auseinandersetzung mit dem Rosenkreuzertum zurück. Auch Dante findet dort, wenngleich nur am Rande, dabei allerdings fern einer leichtfertigen Spekulation, behutsam Beachtung:

Von Dante Alighieri (1265-1321) heißt es, er habe der Geheimgesellschaft Fede Santa, dem dritten Orden der Tempelherren, angehört, und zudem werde in einem Wiener Museum eine Medaille mit dem Bild des Dichters aufbewahrt, deren Kehrseite die Inschrift FSKIPFT trägt, deren Bedeutung sei: Frater Sacrae Kadosch, Imperialis Principatus, Frater Templarius. Wendet man sich der Divina Commedia zu, so kann man auch bemerken, daß die Wanderung der Seele des Verfassers durch die Hölle, das Fegefeuer und das Paradies eine ungefähre Ähnlichkeit aufweist mit Christians [gemeint ist hier Christian Rosenkreuz] Abstieg zu der Begräbnisstätte der Könige und zum Lager der Venus, ehe er zum achten Stockwerk der Turris Olympi hinaufgeführt wird. Andererseits ist die 'Comoedi', die den Schlüssel zum Verständnis der Chymischen Hochzeit gibt, gewissermaßen eine 'Göttliche Komödie' der erlösten Menschheit. In Dantes 'Paradiso' gelangt die Seele zum achten Himmel und sieht, wie die Menge der Auserwählten eine großartige Rose zusammensetzt, die in einer Abbildung aus dem 15. Jahrhundert wunderschön dargestellt wird. Am Anfang des 31. Gesanges schreibt Dante: 'In der Gestalt einer weißen Rose erschien mir die 'sancta militia', die Christus in seinem Blut heiratete ...' wobei die drei Bestandteile: die heilige Hochzeit, die Lichtrose und das erlösende Kreuz vereinigt sind. Aber diese Triade beweist nichts anderes als die Kontinuität der Hauptsymbole der Menschheit.¹⁷⁷

Am Rande sei nur hinzugefügt, dass der Abstieg zum Lager der Venus möglicherweise in Max Beckmanns *Spaziergang (Der Traum)* ironisch anklingt.

Hinsichtlich der sehr fruchtbaren Auswirkungen rosenkreuzerischer Vereinigungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts erfahren wir bei Edighoffer Näheres zu einer Reihe für uns interessanter Sachverhalte:

[Der kabbalistische Orden des Rosenkreuzes] wurde 1888 von Stanislas de Guaita (1861-1897), dem Sprößling einer adligen Familie aus Florenz, gegründet und zählte zu seinem Direktorium Persönlichkeiten wie Joséphin Péladan und den Arzt Gérard Encausse alias Papus (1865-1916), der esoterische Bücher geschrieben hatte und den 'Ordre martiniste' leitete, der sich auf die Theosophie des 'unbekannten Philosophen' Louis Claude de Saint-Martin (1743-1803) berief. Der kabbalistische Orden des Rosenkreuzes funktionierte nach Art einer Universität, lehrte die Geschichte der Rosenkreuzer, die Kabbala und die hebräische Sprache, und er erteilte Diplome: Bakkalaureus, Lizentiat, Doktor. Im Jahre 1890 schied Péladan aus dieser Bewegung aus und gründete einen Orden des katholischen Rosenkreuzes, denn er war überzeugt, daß die römisch-katholische Kirche in dem Maße, wie sie sich auf eine dogmatische und exoterische Lehre beschränkte, ihrer Sendung nicht gewachsen war. Deswegen sandte er an den Papst und an die Kardinäle eine Supplik mit der Bitte, der

¹⁷⁷ Aus: Roland EDIGHOFFER, S.85

esoterischen Tradition in der Kirche den ihr gebührenden Stellenwert zurückzugeben.¹⁷⁸

Interessant mag an *Stanislas de Guaita* zunächst erscheinen, dass seine Vorfahren als Adelsgeschlecht ausgerechnet aus Dantes Heimatstadt Florenz stammten. Die Hintergründe des großen Interesses für Dante in esoterisch-okkultistischen Kreisen gerade des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts bedürfen allerdings noch einer gründlichen, kritischen Untersuchung.

Papus, der hier bei Edighoffer Erwähnung findet, spielte bezüglich Kabbala und Tarot in Deutschland um 1920 eine nicht zu unterschätzende Rolle. Sein Werk *Die Kabbala* erschien 1921 in Leipzig bereits in dritter Auflage, vier Bedeutungsebenen und andere Wege der Verschleierung und Geheimhaltung okkulturer Botschaften werden dort erörtert. Doch mehr dazu weiter unten.

Auch die von Edighoffer erwähnten Bemühungen Péladans um die katholische Kirche bezüglich Fragen einer *esoterischen Tradition* mögen in Zusammenhang mit dem, was wir über die Gnosis bei Schmitt erfuhren, von Interesse erscheinen¹⁷⁹ (vgl. auch unten in Anm.179 Eliphass Levis alledem verwandte Äußerungen).

¹⁷⁸ Aus: s.o., S.122

¹⁷⁹ Eliphass Levi (1810-1875), der beispielsweise für Papus und dessen Auseinandersetzung mit Kabbala sowie Tarot in Frankreich zweifellos eine wichtige Rolle spielte und in dieser Arbeit bereits mehrfach Erwähnung fand, schrieb seinerseits in *Geschichte der Magie* (München 2001 [deutsch erstmals 1926], S.355f.): ***Zahlreich sind die Kommentare über Dantes Werk, aber keines kennen wir, das seinen grundlegenden Charakter bezeichnet. Des großen Ghibellinen Werk ist durch seine Enthüllung der Mysterien eine Kriegserklärung an das Papsttum. Dantes Epos ist johannitisch und gnostisch, ist eine kühne Anwendung der Figuren und Zahlen der Kabbala auf die christlichen Dogmen und eine versteckte Verneinung des Absoluten in diesen Dogmen. [...] Dank dem heidnischen Genius Virgils entgeht Dante dem Abgrund, über dessen Tor er einen Ausspruch der Verzweiflung gelesen hatte, entgeht ihm dadurch, daß er seinen Kopf an die Stelle seiner Füße und diese an den Platz seines Kopfes legte, d.h. daß er dann im Gegenteil vom Dogma zum Licht emporsteigt, indem er sich des Dämons selbst als einer furchtbaren Stufenleiter bedient. Dem Entsetzen entgeht er durch das Entsetzen, dem Furchtbaren durch das Furchtbare. [...] Damit übertrifft er schon den Protestantismus, und der Dichter der Feinde Roms hat die Himmelfahrt Faust's auf dem Kopf des besiegten Mephistopheles schon geahnt. [...]. Sein Himmel ist eine Reihe von einem Kreuz durchschnittener kabbalistischer Kreise wie das Pentakel des Ezechiel. Im Mittelpunkt des Kreuzes blüht eine Rose, und zum erstenmal sehen wir das Symbol der Rosenkreuzer öffentlich dargestellt und fast vernunftgemäß erklärt.***

Auf zweierlei sei hier bewusst hingewiesen: zum einen verkörpert auch bereits Levi die uns vertraute esoterische Kritik an der katholischen Kirche, zum anderen zeigte er Interesse für Dante und dessen angenommene Bezüge zum Symbol der Rosenkreuzer. Hinzugefügt sei auch noch, dass Levi interessanterweise selber einen Satz Tarot-Karten zu entwerfen begonnen hatte und heute noch als einer der Väter des modernen Tarot gilt. Hinsichtlich der Arbeiten Max Beckmanns erscheint hier bei Lévi zudem zweierlei noch interessant: zum einen nämlich, ganz allgemein, das Motiv der Umkehrung von Kopf und Füßen, zum anderen die Erwähnung von Goethes Faust (und dies in Zusammenhang mit Dante) - man bedenke, dass 1943/44 Beckmann Faust II zeichnerisch mit der Feder illustrierte, das Motiv des Absturzes kopfüber kommt dabei vor.

Besonders interessant in Bezug auf unsere Überlegungen bezüglich möglicher Einflüsse von Félicien Rops auf Max Beckmann erscheint der gleich folgende Hinweis von Edighoffer. Außerdem wird erkennbar, welche Rolle Rosenkreuzerisches in Kreisen des damaligen Kulturbürgertums gespielt haben muss:

Péladan organisierte ab 1892 in Paris auch erfolgreiche Kunstausstellungen, die Salons de la Rose-Croix (mit Gemälden von Gustave Moreau, Felicien [Félicien] Rops, Georges Rouault), ein rosenkreuzerisches Theater, für das er Dramen wie Le Mystère des Rose-Croix geschrieben hatte, und ebenfalls ein rosenkreuzerisches Orchester, für welches der berühmte Musiker Erik Satie (1866-1925) eine Zeitlang esoterische Musikstücke komponierte.¹⁸⁰

Doch auch in zunächst völlig anders ausgerichtet erscheinenden Zusammenhängen blieb der damalige Zeitgeist über Jahrzehnte hinweg keineswegs ohne Folgen für die Kunst. So spielte Tarot beispielsweise im Surrealismus eine nicht zu unterschätzende Rolle. Wie wir sehen werden, kann dies in Bezug auf die Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* durchaus aufschlussreich sein.

In *Was der Surrealismus will* (1953) spielt übrigens der *Dualismus von Leib und Seele* eine Rolle, ebenso die *Notwendigkeit der Wiedererschaffung des ursprünglichen Androgynen* und der *Weg der Gnosis*, die *Kenntnis der suprasensiblen Realität ist, <unsichtbar sichtbar in einem ewigen Geheimnis>*.¹⁸¹

Max Beckmann, an dessen Londoner Rede die zuletzt zitierten Worte unwillkürlich erinnern, hatte allerdings nur eher peripher Kontakt zum Surrealismus:

Im strengen Sinne ist Max Beckmann natürlich kein Surrealist. Seine Kontakte zur Gruppe der Pariser Surrealisten beschränken sich auf deren Apostaten Philippe Soupault und auf eine gescheiterte Annäherung an Max Ernst. Die von André Breton formulierte Doktrin der Bewegung interessierte ihn kaum. Aber wenn man >Surrealismus< als allgemeines schöpferisches Prinzip versteht, ist Beckmann mit seinem Hang zu >Metapher, Orakel, Geheimnis<, seinen Vorbildern Bosch und Goya, seinen Traumbildern und seinem Interesse am kollektiven Unbewußten in gewisser Weise auch ein Surrealist. Die Wurzeln finden sich wohl in seinen symbolistischen Anfängen.¹⁸²

Doch kehren wir zum Thema Tarot zurück. Ende 1940 erfanden die in Marseille vereinten Surrealisten ein neues Kartenspiel. Eine der Karten war beispielsweise Freud, dem Weisen des Traumes, gewidmet.¹⁸³

Nach dem Krieg, 1947, kam es in Paris zu einer für uns besonders interessanten Ausstellung der Surrealisten. In *Tarot - Geschichte, Geheimnis und Überlieferung* schreibt Cynthia Giles hierzu:

In seiner reinen Form in den zwanziger Jahren war [...] der Surrealismus eine Bewegung, die auf dem Phänomen des automatischen Schreibens beruhte und

¹⁸⁰ Aus: Roland EDIGHOFFER, S.119f.

¹⁸¹ Siehe hierzu: André BRETON, Die Manifeste des Surrealismus, Hamburg 2001, S.129ff.

¹⁸² Max Beckmann und Paris, hrsg. von Tobias Bezzola und Cornelia Homburg, Köln 1998, S.227

¹⁸³ Näheres hierzu in: José PIERRE, Lexikon des Surrealismus, Köln 1974, S.108

eine Auflehnung gegen die Sterilität des Rationalismus war. André Breton beschrieb den surrealistischen Gedanken erstmals in seinem Premier Manifeste du Surrealisme, das 1924 erschien, [...]. Von der Psychoanalyse und von okkulten Ideen ausgehend entwickelten Breton und andere eine Möglichkeit, Kunst direkt aus dem Unterbewussten zu erzeugen. [...].

1947 veranstaltete eine Gruppe von Surrealisten, darunter André Breton und Marcel Duchamp, ein führender Dadaist, in der Galerie Maeght in Paris eine Ausstellung. Die Themen waren Esoterik und Mythos, und das Ganze war so angelegt, daß es an die verschiedenen Stufen einer Initiation erinnern sollte. Die erste Stufe des Prozesses begann damit, daß der Besucher eine Treppe mit einundzwanzig Stufen hinaufstieg. Dem Ausstellungskatalog zufolge waren diese Stufen <wie Buchrücken gestaltet, die mit einundzwanzig den großen Arkana des Tarot zugeordneten Titeln beschriftet waren>:

[...].

3. Die Herrscherin: Jean-Jacques Rousseau, Die Träumereien des einsamen Spaziergängers.

*[etc.]*¹⁸⁴.

Man achte auf das Jahr, in dem die Ausstellung stattfand, und den Titel des Buches, das der Karte *Die Herrscherin* zugeordnet wurde.

Einen einsamen Mann und eine *Herrscherin* lernten wir bereits kennen.

Nur ein Jahr vor dieser Ausstellung war Max Beckmanns unserer Auffassung nach an einer Tarot-Karte orientierte Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* entstanden.

Welcher Art der offensichtliche und wohl kaum einem Zufall entsprungene Zusammenhang sein mag, muss offen bleiben. Wahrgenommen werden sollte er jedoch, nicht zuletzt als weiteres Indiz dafür, dass Tarot und Gnostisches in jener Zeit innerhalb der Kunst keineswegs als bedeutungslos erachtet wurden.

In Bezug auf die Surrealisten hatten wir zuvor noch bei Cynthia Giles gelesen: *Von der Psychoanalyse und von okkulten Ideen ausgehend entwickelten Breton und andere eine Möglichkeit, Kunst direkt aus dem Unterbewussten zu erzeugen.*

In dem in Max Beckmanns Besitz befindlichen Buch Max Dessoirs *Vom Jenseits der Seele - Die Geheimwissenschaften in kritischer Betrachtung* findet sich dazu durchaus passend folgende Passage (geschrieben wurde dieses Buch nur wenige Jahre bevor der Surrealismus aus dem Dadaismus heraus um Künstler herum wie Marcel Duchamp und André Breton entstand):

*Einem Dichter - zuletzt Meyrink im 'Golem' - gelingt es wohl, das Schweben und Gleiten, die Verschlungenheit und sinnvolle Verwirrtheit der Bilder in den Geist der Sprache überzuleiten; das brave Nacherzählen aber und die logische Entwicklung zerstören rettungslos die Eigenart des Traums. Dazu kommt, daß die höchst merkwürdige Befangenheit oder Selbsttäuschung des Ich vom Wachenden (selbst nur innerlich) kaum nachgebildet werden kann - die Einfühlung fällt sehr schwer.*¹⁸⁵

Der Begriff Zeitgeist mag als umstritten gelten. Wenn man jedoch sieht, was sich hier in eigentümlicher Verschlungenheit vollzog, wird deutlich, dass eine Distanz

¹⁸⁴ Aus. Cynthia GILES, Tarot, S.287f.

¹⁸⁵ Max DESSOIR, S.48

zur nüchtern, oftmals ernüchternd logischen Realität der Alltagswelt, aber auch der Wissenschaft, gesucht wurde, lange bevor eine *virtuelle Welt* entstehen konnte. Dass Dessoir gerade Meyrink hier thematisiert, passt in unsere Überlegungen. Auf Letztere waren wir überhaupt erst über das Thema Tarot und dank Kurtzahns entsprechendem Buch aus damaliger Zeit aufmerksam geworden.

Doch bei Dessoir findet sich noch mehr für uns Interessantes:

Der geheime Sinn der Thora, der ihren göttlichen Ursprung verbürgt, empfängt, um faßlich zu werden, die Gestalt der biblischen Erzählungen, gleichwie die zur Erde herabsteigenden Engel menschliche Gestalt annehmen. Genauer: den biblischen Erzählungen entspricht das Kleid eines Menschen; ihrer Moral der im Kleid steckende Körper dieses Menschen; ihrem mystischen Sinn die im Körper wohnende Seele. Demnach hat die Bibel eine dreifache Bedeutung: für die Toren ist sie ein Geschichtenbuch, für die Verständigen ein Weg zur Tugend, für die Weisen eine Geheimlehre. Ohne diese letzte Auslegung dürfte die Heilige Schrift nicht 'das treue Zeugnis Gottes' heißen. [...].

Von der dreifachen Meinung der Schriftworte: der erscheinungsmäßigen, der moralischen und der mystischen führt die dritte in das dunkle Reich der eigentlich kabbalistischen Denkweise, [...]. Zerlegt man das (hebräische) Wort in zweiundzwanzig Konsonanten, deren erste zehn zugleich als Zahlen benutzt werden und den zehn Sephiroth entsprechen, so gewinnt man 'zweiunddreißig wunderbare Wege der Weisheit'. Der eine Weg, Gematria genannt, führt von dem Zahlenwert jedes Wortes zur geheimen Gleichheit mit einem anderen. [...]. Beim Verfahren Notarikon wird jeder Buchstabe eines Wortes als Anfangsbuchstabe genommen; beim Verfahren Temura werden die Buchstaben nach verschiedenen Verfahren umgestellt; Moses und die Propheten sollen die Temura benutzt haben, um den Namen Gottes vor Entweihung zu schützen.¹⁸⁶

Wüssten wir nichts von Dantes vierfachem Schriftsinn, böte das, was Dessoir hier beschreibt, wenigstens eine Möglichkeit, drei Bedeutungsebenen zu erschließen. Doch dazu werden wir weiter unten noch mehr von einem anderen Autoren erfahren. Zunächst sollte uns neben dem geheimnisvollen Umgang mit Zahlen, dem wir in origeneller Art in Max Beckmanns 35/35 begegneten, auch der Umgang mit Buchstaben interessieren.

Seltsame Spruchbänder mit Wortfetzten ziehen sich, ziemlich verloren wirkend, durch das Gemälde *Der Traum*. Bei Göpel ist dazu zu lesen: *Auf der Reisekiste in der Mitte Klebezettel vom LEHRTER (Bahnhof in) BER(lin). Die Buchstaben Mitte unten sind zu GESA(ng), rechts unten zu (M)USIK zu ergänzen; AR und LLEB nicht identifiziert (evtl. Arbeit, Wohlleben?).¹⁸⁷*

Könnten diese Buchstaben auch eine Botschaft enthalten? Aus *USIK*, *AR* und *LLEB* ließe sich, wenn man genauere kabbalistische Hinweise aus einem entsprechenden Nachschlagewerk befolgt (*Internationales Freimaurerlexikon*¹⁸⁸), ein Name arrangieren:

¹⁸⁶ Max DESSOIR, S.212f.

¹⁸⁷ Aus: Göpel, Bd I (Katalog und Dokumentation), S.151

¹⁸⁸ Eugen LENNHOF u.a., Internationales Freimaurerlexikon, S. 448f. - Dort ist unter dem Stichwort *Kabbala* unter anderem zu lesen: *Notarikon, d.h. die Bildung neuer Worte aus Anfangs- und Endbuchstaben gegebener Worte, [...].*

USIK → SI → IS
 AR → RA → RA
 LLEB → LE → EL¹⁸⁹ ⇒ ISRAEL.

Fügt man nun noch **BER** hinzu ergibt sich ISRAEL BER. - Der Auftraggeber zu Max Beckmanns *Der Traum* war der Galerist **Israel Ber** Neumann.

Doch mit dem Namen Israel lässt sich noch mehr verbinden:

'Ihr werdet mit dem Maß gemessen werden, mit dem ihr selbst meßt.' Gott greift keinen Menschen an, um ihn durch seine Größe zu zermalmen, und legt nie ungleiche Gewichte in die Waage. Er prüft Jakobs Kraft in der Gestalt eines Menschen, dessen Angriffen der Patriarch eine Nacht standhält. Das Ende des Kampfes ist ein Segen für den Besiegten. Mit dem Ruhm, diesen Gegner bestanden zu haben, ist der Titel Israel verbunden, der 'stark gegen Gott' bedeutet.¹⁹⁰

Wollte Max Beckmann 'stark gegen Gott' als eine zentrale Bildaussage des Gemäldes *Der Traum* über den Vornamen des Auftraggebers in das Bild schleusen? Sollte die Leiter in Verbindung mit dem Bildtitel auf Jakob aufmerksam machen und damit auf den Ehrennamen Israel?

Eine gut dazu passende Grafik mit dem Titel *Jakob ringt mit dem Engel*¹⁹¹ entstand 1920.

Wenden wir uns nochmals Papus zu, der eigentlich Gérard Encausse hieß und von Beruf Arzt war. Max Beckmann dürfte, angesichts seines Interesses für die Kabbala, dessen Buch gleichen Titels gekannt haben. Auch dort konnte der Künstler geradezu Instruktionen zur Verschlüsselung seiner geheimen Bildaussagen finden:

Wie wir erwähnten, war es ebenso schwierig die Thora zu lesen, wie sie zu schreiben. Bei manchen Worten findet sich ein Buchstabe zu wenig oder zuviel, manchmal einer statt eines anderen, oft die Schlussbuchstaben an Stelle der mittleren und umgekehrt.

Abgesehen von diesem rein äusserlichen Hieroglyphismus enthält der Bibeltext noch einen anderer Art, demzufolge die Worte und die sie zusammensetzenden Buchstaben ebensoviele mystische Chiffren oder Zahlen sind.

Diese Art des Hieroglyphismus ist wieder entweder synthetisierend oder identisierend.

Synthetisierend ist sie dann, wenn ein Wort mehrere andere in sich birgt, die man durch Erweiterung, Teilung oder Versetzung der Buchstaben entdeckt. Identisierend oder pleonastisch ist sie, wenn man feststellen kann: Mehrere Worte der Schrift beziehen sich auf denselben Gegenstand oder dieselbe Person.¹⁹²

In einem weiteren Kapitel seines Buches reiht Papus diverse Briefe von Eliphas Lévi aneinander. Dabei spielt auch *Tarot* wiederholt eine wichtige Rolle in uns inzwischen vertrauter, Max Beckmann für seine hermetische Vorgehensweise

¹⁸⁹ Man bedenke die *Leserichtung* aller semitischen Schriften, auch des hebräischen Alphabets.

¹⁹⁰ Aus: Eliphas LÉVI, *Geschichte der Magie*. München 2001 (1926), S.13f.

¹⁹¹ Siehe hierzu: James HOFMEIER, S. 468 (*H179*)

¹⁹² PAPUS, *Die Kabbala*, Wiesbaden 2004 (nach der 3. Aufl. Leipzig 1921), S.33f.

womöglich hilfreicher Weise. Desweiteren finden Zahlen und Buchstaben Beachtung:

Das älteste heilige Buch, das Buch, das Postel die Genesis Henochs nennt, ist die Urquelle der Kabbala, der zugleich göttlichen und menschlichen religiösen Tradition. Darin zeigt sich uns in ihrer ganzen erhabenen Einfachheit die Offenbarung der höchsten Intelligenz, die sich der Vernunft und der Liebe des Menschen zu Gott enthüllt, das ewige Gesetz, das die unendliche Ausbreitung der Unermeßlichkeit regiert, die Zahlen in der Unermeßlichkeit, die Unermeßlichkeit in den Zahlen, die Poesie in der Mathematik und die Mathematik in der Poesie. Wer hätte geglaubt, daß das Buch, das die Inspiration für alle religiösen Theorien und Symbole enthält, uns erhalten würde und in Gestalt seltsamer Spielkarten auf uns gekommen ist? Und doch ist das ganz augenscheinlich so; Court de Gébelin hat zuerst im verflossenen Jahrhundert diese Entdeckung gemacht, und alle, die sich gründlich mit der Symbolik dieser Karten befaßt haben, haben diese anerkannt.

Das Alphabet und die zehn Zahlzeichen - gibt es etwas Elementareres? Man füge noch die Zeichen für die vier Kardinalpunkte am Himmel oder die vier Jahreszeiten hinzu - und man hat das Buch Henochs seinem Hauptinhalte nach! Aber jedes Zeichen ist das Sinnbild einer absoluten und wesentlichen Idee. Die Gestalt jeder Ziffer und jedes Buchstabens hat ihren mathematischen Grund und ihre hieroglyphische Bedeutung. Die Ideen, die unzertrennlich mit den Zahlen verknüpft sind, folgen je nach Addition, Multiplikation, Division u.s.w. den Zahlenoperationen und erreichen so deren Genauigkeit. Das Buch Henochs ist also die Arithmetik der Gedanken.

Im Zeichen der heiligen Wissenschaft ganz der Ihrige Eliphas Lévi. ¹⁹³

Zahlen und Poesie werden hier miteinander verknüpft (*die Poesie in der Mathematik und die Mathematik in der Poesie*), was gut passend zu Max Beckmanns Verschlüsselung der Göttlichen Komödie durch die Zahlen 35/35 als *Arithmetik der Gedanken* erscheint.

Gleich im nächsten Brief wird *Hermes Trismegistos* mit dem *Tarot* als dessen Erfinder in Verbindung gebracht:

Court de Gébelin sah in den 22 Schlüssel des Tarot die Darstellung der ägyptischen Mysterien und schrieb deren Erfindung dem Hermes oder Mercurius Trismegistos zu, der auch Thaut oder Thoth genannt wurde. ¹⁹⁴

Dass Max Beckmann die unterschiedlichsten Kulturen für sein synkretistisches Weltbild hinzuzog, haben wir ansatzweise schon gesehen. Auch hier finden sich Entsprechungen bei Papus:

So haben wir in der Kabbala eine Emanationslehre wie in Ägypten, einen Pantheismus wie in China; wie Pythagoras kannte sie die mystischen Kräfte der Buchstaben und Zahlen; sie lehrte psychurgische Künste wie die indischen Yogis; sie enthüllt die geheimen Kräfte der Pflanzen, der Steine oder der Planeten wie die Astronomen Chaldäas und die Alchemisten Europas. ¹⁹⁵

¹⁹³ PAPUS, S.51f.

¹⁹⁴ PAPUS, S.53

¹⁹⁵ PAPUS, S.61f.

Nicht nur von Dante und Dessoir konnte Max Beckmann Anregungen bezüglich eines mehrfachen Schriftsinns empfangen. Auch hier bietet Papus Wissen an, was zeigt, dass zur Zeit, als das Gemälde *Der Traum* entstand, derartige Themen allgegenwärtig waren:

Nach Esdras wurde die Interpretation der esoterischen Texte des Moses aus einer dreifachen eine vierfache, d.h. aus einer solaren eine lunare, oft polytheistische. [...].

Diese vier Arten oder Stufen der Interpretation lassen sich nach Molitor in folgender Weise charakterisieren:

Die niedrigste, Pashut, ist der wörtliche Sinn, die zweite heißt Remmez, die den Text als Allegorie auffaßt; die dritte, Derash, beruht auf einem Symbolismus höherer Art, der nur als Geheimnis unter dem Siegel der Verschwiegenheit mitgeteilt wird; die vierte endlich, Sod, was Mysterium oder Analogie bedeutet, ist unbeschreiblich und unaussprechlich; sie läßt sich nur auf Grund direkter Offenbarung verstehen.¹⁹⁶

Doch woher nahm Max Beckmann die Anregung, in seinem Gemälde *Der Traum* die ihm wichtigen Buchstaben auf *Spruchbändern* festzuhalten?

Um diese und weitere sich anschließende Fragen zu beantworten, müssen wir einen sehr weiten, vergleichenden Bogen zu ganz unterschiedlichen sich anbietenden Vorbildern spannen.

Damit entfernen wir uns endgültig von unseren eingehenden Untersuchungen zu der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)*, einer Arbeit, der, wie sich zeigte, viele ergiebige Anregungen zu verdanken sein können, sofern nur Gesehenes beharrlich hinterfragt wird.

¹⁹⁶ PAPUS, S.63

4. Kapitel

Der Künstler Max Beckmann als ikonographischer Detektiv und Installateur - oder: wie eine Fülle traditioneller Bildbestandteile bis zur Unkenntlichkeit verwandelt in *Der Traum* vom großen Regisseur neue Rollen zugewiesen bekamen

Beginnt man spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Arbeiten mit Bezügen zur Heiligen Schrift vor dem Hintergrund der oben zuletzt aufgeworfenen Frage näher zu betrachten, kann schnell deutlich werden, dass auffallend oft Mitteilungen auf hellen Spruchbändern in Bilder eingegliedert wurden.

Es gilt also Arbeiten zu finden, die thematisch oder auch kompositorisch Bezüge zu dem Gemälde *Der Traum* denkbar erscheinen lassen und derartige Spruchbänder beinhalten.

Die Geburt Christi von Campin (**Abb.19**), entstanden um 1425, darf, wie sich zeigen wird, als eine derartige Arbeit angesehen werden. Wenden wir uns also zunächst etwas eingehender diesem Gemälde zu, in dem, wie sich außerdem noch kundtun wird, sogar eine Fülle weiterer durchaus denkbarer und sodann hilfreicher Bezüge zu Beckmanns *Der Traum* bereits auf ihre Entdeckung zu warten scheint. Felix Thürlemann schreibt unter anderem:

*[...] in Campins Darstellung der Geburt Christi [...] [gibt es] nur wenige Elemente, die zur Bestimmung der ursprünglichen Funktion des Gemäldes dienen könnten. Eines davon sind die Anfangsworte des Salve Regina, die auf der vorderen seitlichen Borte des weißen Mantels der Madonna in goldenen Lettern angebracht sind. Sie besagen, daß das Werk in erster Linie ein Marienbild ist. Der Betrachter oder die Betrachterin richtete sich - wenn man von dem im Bild eingeschriebenen Gebet Rückschlüsse auf seine Funktion ziehen darf - an die Mutter Gottes in ihrer Rolle als Fürsprecherin der Menschen bei Christus. Ihre Bitte lautete, sie möge ihnen nach dem irdischen >Exil< Jesus, >die gesegnete Frucht ihres Leibes zeigen<, wie es in den ersten Versen des Hymnus heißt.*¹⁹⁷

Dadurch dass wir hier offensichtlich ein *Marienbild* vor uns haben, ist ein erster, elementarer Bezug zu dem Gemälde *Der Traum* gewährleistet.

Unter **Symbolik des Stalles** fährt der Text dann fort:

Den Vordergrund nimmt eine schräg ins Bild gestellte ärmliche Holzhütte ein. Einigermassen intakt ist nur das Strohdach. Der Konstruktion ist auf doppelte Weise Zeitlichkeit eingeschrieben: Sie ist ein verfallenes Bauwerk, das selber schon aus den Balken eines anderen, zerstörten Gebäudes zusammengezimmert ist. Der Eckpfosten vorne links - ein außerordentliches Virtuosenstück Campins im Zeichen des Materialismus - zeigt Einkerbungen und Dübellocher von seinem ersten Gebrauch und ist, obwohl noch vertrocknete Rindenstücke an ihm kleben, bereits von Würmern zerfressen.

Der Beginn der neuen historischen Ära, der mit der Geburt des Erlösers zusammenfällt, ereignet sich in einem szenischen Rahmen, der auf ein

¹⁹⁷ Felix THÜRLEMANN, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München 2002, S.37

komplexes, palimpsestartiges Zeitverständnis verweist. Alles Neue erscheint darin aus Elementen des Alten zusammengesetzt. Campins Geburtshütte ist bildlicher Ausdruck für das von den Theologen beschriebene Verhältnis der Wiederaufnahme und Überwindung des Alten Testaments durch das Neue. Dabei macht der Maler deutlich, daß auch das, was der anbrechenden neuen Ära angehört, wieder dem irdischen Zerfall unterworfen ist und seinerseits ein Ende haben wird. Auf dem Strohdach sind einige gefüllte Kornähren zu sehen: ein Hinweis auf die hebräische Bedeutung von Bethlehem als >Haus des Brotes< und auf den eucharistischen Sinn der Geburtsszene.¹⁹⁸

Es mag deutlich werden: in Campins Gemälde ist nichts dem Zufall überlassen, Symbolisches, auch mit Bezügen zur Sprache und deren Bedeutung, durchzieht das Bildganze, man denke etwa an die subtile, geradezu schon verschlüsselte Einbeziehung des meist völlig unreflektiert gebrauchten, für das Christentum jedoch wichtigen Ortsnamen **Bethlehem**.

Vor allem fällt auf: Gegensätze beherrschen die Komposition, Veränderung in Verbindung mit der im Bild einsetzenden *Zeitenwende* spielt eine zentrale Rolle; so auch im weiter unten folgenden Textabschnitt unter der Überschrift

Kompositorische Funktion des Stalles.

Zu bedenken bleibt bei alledem allerdings noch eines: sollte Max Beckmann, wie wir glauben, annehmen zu dürfen, Campins *Geburt Christi* als Anregung für das Gemälde *Der Traum* genutzt haben, wie verstand er dann all das, was wir aufgrund wissenschaftlicher Deutung im Bild erkennen können? Welche Deutungshinweise besaß er, wie näherte er sich den verborgeneren Aussagen und Qualitäten jenes Werkes eines Meisters längst vergangener Zeiten?

Doch wenden wir uns, solche Fragen zumindest bedenkend, dem weiteren Text Thürlemanns zu:

Der diagonal plazierte Stall dominiert und ordnet die ganze Szene, indem er das Bild in vier vertikale Streifen, vom Maler interpretierte Bildviertel, aufteilt. [...]. Durch die Löcher der zerfallenen Wand hindurch erkennt man im Halbdunkel des Stalls die beiden Krippentiere, Ochs und Esel, deren stummer Blick auf den des Betrachters trifft. Das regelmäßig angeordnete Lattenwerk betont die vertikale Gliederung des Bildes. An einem der Steine, die das Fundament der vorderen Seitenwand bilden, befindet sich ein verlassenes Wespennest, wohl als Hinweis dafür, daß der Teufel den geheiligten Ort verlassen hat. Oberhalb der Tiere schweben vor der dunklen Folie des Dachs die drei Engel der Verkündigung an die Hirten.

Die symmetrisch gebaute, aber diagonal in den Bildraum gesetzte offene Vorderseite des Stalls faßt wie ein Bühnenrahmen die drei Hauptfiguren der Szene, die Mitglieder der heiligen Familie, ein. Dieser dominante Mittelteil der triptychonartig gestalteten Komposition ist in sich durch die besondere Form der hinteren Hüttenwand wiederum in zwei Teilbereiche gegliedert. Auf der rechten Seite wird die Figur des hl. Joseph von einer geschlossenen Bretterwand rahmend hinterfangen. Über ihm schwebt ein weiß gewandeter Engel; zu seinen Füßen liegt das nackte Kind mit dem tatsächlichen Aussehen eines Neugeborenen. Im links anschließenden Bildviertel kniet Maria, mit lose

¹⁹⁸ s.o., S.37f.

*langen Haar, die Hände zur Anbetung ihres Kindes ausgebreitet. Das glockenartig auslaufende Ende ihres weißen, goldgesäumten Mantels greift in den Bereich der Tiere und in den Josephs hinein. Direkt hinter der Muttergottes erkennt man eine perfekt erhaltene Stalltüre. Ihre geöffnete obere Hälfte bildet eine annähernd quadratische, fensterähnliche Öffnung, deren Holzeinfassungen parallel zu den Leisten des Bilderrahmens gesetzt sind. Darin erscheinen, als Bild im Bild, drei Hirten, die wie Maria und Joseph ihren andächtig aufmerksamen Blick auf das nackte Kind gerichtet haben. Für die Betrachter wirken die drei Männer wie Spiegelfiguren und dienen ihnen als Vorbilder für ihr eigenes Verhalten gegenüber der dargestellten Szene.*¹⁹⁹

Zunächst kann uns am Ende des ersten Absatzes im hier zitierten Textabschnitt erneut Campins Spiel mit Gegensätzen auffallen: ein vom Teufel verlassenes Wespennest befindet sich nahe am Boden, darüber, doch deutlich weiter oben im Bild, schweben Engel.

Als nächstes finden sich sodann, dicht gedrängt, eine Reihe uns aus dem Gemälde *Der Traum* vertrauter Charakteristika.

So ist, auf einen Teil des Bildes bezogen, von einem *Bühnenrahmen* die Rede. Dies passt bereits zu dem tieferen Sinn von Max Beckmanns Gemälde, sofern man die *Göttliche Komödie* als Bestandteil des Welttheaters noch immer im Bewusstsein behält. Auch gleicht der Bühnenraum, in welchem *Der Traum* inszeniert ist, an sich schon einer einfachen Theaterbühne, wenn auch diese äußerst einengend wirken mag und ohne den attributiven Hinweis eines Vorhangs zur Darstellung gebracht wird (man achte diesbezüglich insbesondere noch auf den bei genauerem Hinsehen erkennbaren *Bretterboden* und bedenke dabei die gerade Schauspielern vertraute Floskel *Bretter, die die Welt bedeuten*).

Desweiteren wird in Zusammenhang mit Campins *Geburt Christi* von einer *triptychonartig gestalteten Komposition* gesprochen. Auf andere Art und Weise begegnete uns der Begriff Triptychon verschiedentlich in Zusammenhang mit Max Beckmanns Werken, darunter nicht zuletzt auch wiederum *Der Traum*, doch ebenso noch *Spaziergang (Der Traum)*.

Besonders deutlich zeigt sich Beckmanns anzunehmende Orientierung an Campin allerdings, wenn man folgenden Bildbestandteil der *Geburt Christi* aufmerksam genug wahrnimmt:

Auf der rechten Seite wird die Figur des hl. Joseph von einer geschlossenen Bretterwand rahmend hinterfangen.

Eine ganz dem hier Beschriebenen entsprechende, also rechtwinklig konzipierte Einrahmung zeichnet sich in Beckmanns Gemälde *Der Traum* links oben, um das Haupt des blinden Leierkastenmannes, ab. Dort befindet sich an der Wand ein leerer Bilderrahmen, der, als Verfremdung eines Nimbus, wohl die Fragwürdigkeit an Traditionellem orientierter Frömmigkeit jenes alten und behinderten Bettlers dezent bloßstellt.

Dem desweiteren erwähnten Bild-im-Bild-Effekt an einer Stelle innerhalb des Gemäldes von Campin erscheint die ansatzweise Einfassung des Kopfes des Leierkastenmannes zudem verwandt, wobei der Eindruck entsteht, der Alte ginge quasi aus dem Rahmen hervor, er wäre also, wenn auch sendungsbewusst nach

¹⁹⁹ s.o., S.38

außen vordringend, Teil einer klischeehaften Einfassung und damit im wahrsten Sinne des Wortes beschränkt.

Dass zudem die bildbestimmende Madonnengestalt in Beckmanns Gemälde *Der Traum* an Campins diesbezüglicher Darstellung der Muttergottes orientiert ist, erscheint allerdings wenig wahrscheinlich.

Auf Campin erst einmal aufmerksam geworden, werden wir jedoch später noch sehen, dass eine weitere Arbeit jenes Meisters für Max Beckmanns Madonnengestalt wenigstens partiell eine Vorbildfunktion erfüllt haben dürfte.

Ausgangspunkt für die Betrachtung einer Arbeit Campins war allerdings ein in der hier vorliegenden Arbeit noch nicht beachtetes und auch sonst in Bildbesprechungen wenig Aufmerksamkeit findendes Detail, nämlich Beckmanns Eingliederung von unauffälligen, kleinen Spruchbändern innerhalb seines Gemäldes *Der Traum* und die Frage, wo er Anregungen dazu empfangen haben könnte. Einer möglichen Antwort darauf werden wir im folgenden Textabschnitt Thürlemanns endlich näher kommen.

Campins Tafel zeigt das Ereignis der Geburt Christi entsprechend dem neuen Typus, der sich zu Beginn des 15. Jahrhunderts allmählich durchsetzte. Das göttliche Kind liegt nackt auf dem Boden, und seine Mutter kniet in Anbetung vor ihm. [...].

Die Hebammenepisode, die schon früh auf Darstellungen der Geburt Christi belegt ist, geht auf apokryphe Evangelien zurück und wurde durch die Legenda aurea weit verbreitet. Sie wurde jedoch von einem gelehrten Zeitgenossen Campins, dem Theologen Jean Gerson, bereits als mendatium et fabula abgelehnt und ist dann auch bald aus der bildenden Kunst ganz verschwunden. In Campins Geburtsbild erfährt die Episode eine auffallende Sonderbehandlung durch den extensiven Gebrauch von Spruchbändern und die überraschend reiche Ausstattung der Gewänder der beiden Frauen. Man hat wegen der aufwendigen Kostüme und der Betonung der Sprache wohl zu Recht vermutet, Campin habe für die Szene Anregung aus den Mysterienspielen bezogen, bei denen bekanntlich ein besonderer Kostümaufwand betrieben wurde.

Die von Campin geschilderte Szene hat in der kombinierten Verwendung von gestischen und textlichen Mitteln tatsächlich etwas Theatralisches. Die Hebammenepisode spielt gegenüber dem zentralen Ereignis der Geburt Christi eine ähnliche Rolle wie die Engelserscheinung links oben, wo ebenfalls ein Spruchband zum Einsatz kommt. Mit den Worten Gloria in excelsis deo. Et in terr[a pax homi]nibus bone vol[untatis] weisen die Engel die Hirten auf die Geburt des Erlösers hin. Auch im Falle der Hebammen kommentiert die gestisch-sprachliche Aussage das wunderbare Ereignis. Die Szene betrifft den Streit zwischen den beiden Hebammen Salome und Zebel (hier Azel genannt) über die Möglichkeit einer jungfräulichen Geburt, deren Bestätigung durch Bestrafung der Zweifelnden und ihrer anschließenden wunderbaren Heilung durch das Kind selber. Der Maler hat den Sinn der Szene aufgrund einer genauen Textlektüre erfaßt und in eine neue, besonders wirkungsvolle bildnerische Gestalt umgesetzt. Campin gibt in seiner monoszenischen Darstellung keinen Hinweis darauf, in welcher Reihenfolge die in den Spruchbändern wiedergegebenen Dialogteile zu lesen sind, oder wie die einzelnen Handlungselemente aufeinander folgen. Was

*der Maler in Gestik und Haltung der Figuren primär ausdrückt, ist das antagonistische Verhältnis, in dem die Beteiligten zueinander stehen, der logische Gegensatz, der ihrer Auseinandersetzung zugrunde liegt. In den beiden Hebammen stehen sich das gläubige Staunen und der zweifelnde Unglaube unvermittelt gegenüber.*²⁰⁰

Ganz zu Beckmanns *Der Traum* passend, zeichnet sich auch hier wiederum Gegensätzliches und, daran gebunden, Theatralisches ab. Thürlemanns Aussage: *Die von Campin geschilderte Szene hat in der kombinierten Verwendung von gestischen und textlichen Mitteln tatsächlich etwas Theatralisches* legt den Schluss nahe, dass das Wesentliche im Bild seine unmittelbare Wirkung auf den Betrachter auch ohne kunsthistorische Vorbildung haben dürfte.

Ein Künstler wie Max Beckmann wird sicherlich beim Anblick von Campins Gemälde interessiert reagiert und Anregungen wie auch Bestätigungen eigener Ideen aufgenommen haben.

Dafür spricht vor allem die frappierende Ähnlichkeit weiterer Bildbestandteile von Beckmanns *Der Traum* mit dem, was in Bezug auf Campins Gemälde im Folgenden vermittelt wird:

*Der stehenden, frontal zum Betrachter hin ausgerichteten Salome, die ihr provokativ ungläubiges [Nullum] credam quin probavero (>Ich glaube es erst, wenn ich es geprüft habe<) ausspricht, hat der Maler als Rückenfigur die mit einer beinahe identischen Haube geschmückte, niederkniennde Azel entgegengesetzt. Das Spruchband der gläubigen Hebamme trägt in Anspielung an die Isaias-Prophezeiung (Is. 7.14) den Satz, der das ausdrückt, was ihre Berufskollegin in Frage stellt: Virgo peperit filium (>eine Jungfrau hat einen Sohn geboren<).*²⁰¹

Interessanterweise finden sich diese beiden Gestalten, wenn auch fast bis zur Unkenntlichkeit verändert, wiederum in Max Beckmanns *Der Traum*.

Aus Salome wurde die Madonna bzw. das androgyne Selbstbildnis des kirchliche Vorstellungen radikal in Zweifel ziehenden Künstlers; die mittelalterlich-gläubige Hebamme klingt 1921 als Bestandteil einer verfremdeten Göttlichen Komödie in dem verkrüppelten Mann am Boden mit Harlekinkostüm an, der seinerseits bezeichnenderweise vor dem Mädchen vom Lande, alias Muttergottes, alias androgynes Selbstbilbnis des Künstlers, alias Apollon, wie wir noch sehen werden, ehfurchtsvoll niederkniet.

Entscheidend für eine derartige jeweilige Zuordnung ist zum einen die gesamte Körperhaltung der Figuren, zum anderen die Gestik und Mimik der Salome im unmittelbaren Vergleich zu dem, was sich bei Max Beckmanns latentem Selbstbildnis in seinem Gemälde *Der Traum* findet. Dort wird zwar eine absolute Frontalansicht des Gesichtes leicht abgewandelt, der durchaus mürrisch-skeptische Gesichtsausdruck mit hinuntergezogenen Mundwinkeln bleibt jedoch entsprechend erhalten. An die Stelle der auffallend hellen Haube auf dem Haupte Salomes treten bei Beckmann dessen Haare. Diese gleichen einer Perücke: sie sind, der weiblichen Rolle entsprechend lang und zudem durch ihre hellblonde Farblichkeit im Bild unübersehbar.

²⁰⁰ s.o., S.39

²⁰¹ s.o., S.39f.

Was noch wichtiger erscheint: Beckmanns für die Deutung des Gemäldes *Der Traum* allentscheidende Geste der linken Hand seiner Zentralfigur findet bei der Gestalt der Salome ihr Vorbild, wenn auch dort ein damit verbundener Hinweis auf Zahlen etc. ausbleibt und Salome mit ihrer rechten Hand entsprechend nach unten weist²⁰².

Eine so geartete identifizierende Zuordnung der beiden uns hier interessierenden Gestalten passt sehr gut zu unseren bisherigen Erkenntnissen. Die offensichtlich gläubig-vertrauensvolle Hebamme wird in dem Gemälde *Der Traum* als Figur aufgegriffen und hinsichtlich ihrer körperlichen aber vor allem auch dahinterstehenden geistigen Haltung ins Lächerliche gezogen.

Der Begriff Haltung darf, ja muss sogar im doppelten Sinne des Wortes durchschaut werden, um zu begreifen, wie ausgeklügelt Max Beckmann mit seinen bildnerisch und kompositorisch interessanten Zitate auf einer hintersinnigen Bedeutungsebene spielt. Man bedenke: das in dem Gemälde *Der Traum* hinzugefügte Harlekinkostüm trägt ganz entscheidend dazu bei, diese Aussage bildlich zu verdeutlichen. Die entsprechende Gestalt spielt in diesem Theater ihre Rolle, ein passendes Kostüm muss zwangsläufig dazugehören.

Endlich wird nun die zunächst traumartig absurd wirkende Kleidung eines Krüppels, eines *Invaliden*, in einem viel weiter gefassten Kontext unmittelbar sinnbezogen verständlich. Woher dieses Kostüm wiederum stammt, wird sich später, an anderer Stelle, noch zeigen.

Max Beckmann gibt also versteckt seine Ablehnung Kirchlichem gegenüber zu erkennen, indem er für seine Selbstdarstellung die skeptische Salome als partielle Vorlage nutzt. Deren hinweisende Geste auf das am Boden liegende Christkind und der damit verbundene Einwand werden in dem Gemälde *Der Traum* aufgegriffen, doch stark verändert, so dass unmittelbare Bezüge zur Vorlage nur noch schwer auszumachen, bei genauerem Studium jedoch klar zu bestimmen sind. An die Stelle des Christkinds tritt in Beckmanns Gemälde als Ziel einer hinweisenden Geste der Zahlencode **35/35**, dem entscheidende Bedeutung für das gesamte Bildverständnis zukommt. Wir erinnern uns: das Christkind als Bestandteil der *Göttlichen Komödie* ist darin verschlüsselt enthalten, wird jedoch an anderer Stelle und ganz mit der geheimen Aussage in Einklang stehend als hampelmannartige Kasperfigur zur Darstellung gebracht, zum Narren gehalten, so wie die Kirche ihrerseits Christus

²⁰² Goyas 1797 entstandenes Gemälde *Die Herzogin von Alba* erscheint hierzu im Vergleich interessant: die aufrecht stehende Herzogin weist dort auffällig mit ihrem rechten Zeigefinger auf den Boden, wo in den Sand gezeichnet zu lesen ist *Solo Goya* [Nur Goya].

Dass Max Beckmann sich für Goya interessierte ist allgemein bekannt, es geht dies aus verschiedenen Bemerkungen des Künstlers, wie wir auch noch sehen werden, hervor. Vor allem eine Untersuchung von Goyas *Caprichos* (einer umfangreichen graphischen Serie) und dort vor allem von Nr. 43, *El sueño de la razon produce monstruos*, erscheint gerade im Hinblick auf Beckmanns *Der Traum* vielversprechend, doch leider würde ein derartiger Exkurs den gesetzten Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. - Siehe zu Goya und den nur äußerst marginal hier angerissenen Überlegungen: Werner HOFMANN, Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, München 2004 (man beachte den Titel dieses Buches - Bezüge zu Max Beckmanns Weltbild klingen bereits *dort* an und finden tatsächlich, bei entsprechender Lektüre, auch diverse Bestätigungen).

zum Narren hielt, indem sie ihn zum *Götzenbild* und *Fetisch*, jedenfalls nach gnostischer Auffassung, degradierte.

Wenden wir uns in diesem Zusammenhang nochmals Thürlemanns außerordentlich sorgfältiger Analyse des uns hier interessierenden Kunstwerks von Campin zu:

Im Gestenspiel der Hebammen wird die dargestellte Geschichte, was ihre Motive und Auswirkungen betrifft, präzisiert. Die Hände der beiden Frauen sind mit auffallenden Parallelismen und Inversionen exakt aufeinander bezogen. Dem im Ausdruck des Staunens über das Wunder erhobenen Handrücken der gläubigen Azel entspricht in konsequenter Umkehrung von oben/unten und innen/außen die lahm herunterhängende Handfläche der ungläubigen Salome. Die jeweils linken Hände der beiden Hebammen sind in einer fast identischen Zeigestellung parallel ausgerichtet. Azel hält das Spruchband mit der Behauptung des Wunders und zeigt dabei auf das Kind, auf das sich ihre Rede bezieht. Salome weist auf ihre bestrafte lahme Hand, gleichzeitig aber auch in die Richtung, wo der Gegenstand ihres Unglaubens - und die Quelle ihrer Rettung -, das göttliche Kind, liegt. Die Botschaft des weiß gekleideten Engels schließlich, der sich Salome vom Himmel her zuwendet - Tange puerum et sanaberis (>Berühre den Knaben und du wirst wieder gesund<) -, verweist explizit auf die Möglichkeit der Heilung.²⁰³

Wenn wir all das hier Konstatierte in Bezug zu unseren bisherigen Erkenntnissen stellen, kann noch deutlicher werden, wie ausgeklügelt Max Beckmann mit konventionellen Glaubensvorstellungen abrechnet.

Der Invalide im Harlekinskostüm zeigt keinerlei Gesten, die einen Bezug zur Zentralfigur herstellen: er ist darauf angewiesen, mit seinen Händen sich Halt zu verschaffen, sich an seinen Krücken festzuhalten. Erlösung wird ihm als tragikomischer Witzfigur ohne erleuchtende Erkenntnis ernsthafter Art, ohne Suche nach seinem vollkommeneren Selbst, niemals zu Teil werden. Seine Augen sind bei der Betrachtung des Bildes nicht auszumachen, da er eine Schirmmütze trägt.

Allerdings entsteht ein denkbarer Bezug zu 35/35 durch die Haltung seines Kopfes. Er wendet sich der zentralen Aussage des Bildes, die an die Stelle eines kirchlichen Glaubensbekenntnisses getreten ist, zu. Vielleicht wird er, so wie wir als erkennende Betrachter des Kunstwerkes, verstehen, worauf es in diesem Welttheater nach Auffassung des vor ihm thronenden und zugleich getarnten Künstlers letztlich ankommen soll.

Die am Boden liegende Frauengestalt im Coitus mit ihrem verfremdeten, deformierten Cello ist weit davon entfernt. Sie stößt sogar die Agave, das *Symbol der jungfräulichen Mutterschaft Mariens*, dezidiert von sich fort, was inhaltlich wiederum an die verhaltene Auseinandersetzung zwischen der skeptischen Salome und der gläubigen Azel in Campins Gemälde anknüpfen könnte.

Allerdings geht es beim Fortstoßen der Agave nicht mehr vorrangig um eine Auseinandersetzung mit traditionell christlichen Glaubensvorstellungen, sondern um eine Ablehnung oder ein nicht Begreifen androgyner Läuterung.

Gleichzeitig sollte jedoch auch nicht ganz außer Acht gelassen werden, dass in Campins Gemälde, von dem Ochsen im Stall einmal abgesehen, nur eine Gestalt am Boden liegt, nämlich der nach christlicher Vorstellung Unschuld und Reinheit

²⁰³ THÜRLEMANN, S.40

ausstrahlende kleine Gottessohn. Auch hier könnte Max Beckmann gezielt eine Gendarstellung angestrebt haben. Die Frau mit ihrem Cello wäre dann ein *Anti-Typ* sowohl in Bezug auf den Gottessohn in Campins Darstellung als auch in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem erhabenen Künstler im Bild.

Was den Erleuchteten in Beckmanns *Der Traum* ausmacht, himmlisches Licht eigener Art, wie wir erkennen konnten, wird im Gemälde jedoch nicht mit einem entsprechenden, deutlich auszumachenden Attribut kund getan: an die Stelle eines Nimbus tritt sogar ein an die Wand im Hintergrund gehängter eher profaner Gegenstand, eine Trommel. Auch dazu werden wir bezeichnenderweise bei Campin eine Anregung finden, allerdings in einem ganz anderen Gemälde.

Zuvor sollte jedoch noch die *Geburt Christi* in Bezug auf die Sonne und die mit dieser verbundene göttliche Erleuchtung näher betrachtet werden:

Das Motiv der Kerze steht bei Campin nicht isoliert da, sondern ist Teil eines komplexen Spiels zwischen drei Lichtquellen. Auch hier ist es wahrscheinlich, daß Campins Darstellung auf eine direkte Auseinandersetzung mit dem Text der >Revelationes< zurückgeht. Der Augenblick der Geburt wird dort in einem einzigen Satz so beschrieben: >Maria gebar ihren Sohn, von dem ein so stark leuchtendes, unbeschreibliches Licht ausging, daß nicht einmal die Sonne den Vergleich mit ihm aushielt; aber auch die Kerze, die der Greis [in der Höhle] angebracht hatte, konnte ihm gegenüber ihr Licht nicht verbreiten, da der göttliche Glanz den irdischen Glanz der Kerze völlig ausgelöscht hatte.< Dieser Textstelle entsprechend geht auch bei Campin vom Kind ein durch goldene Strahlen wiedergegebenes, wunderbares Leuchten aus, mit dem sich sowohl das künstliche Licht von Josephs Kerze als auch das natürliche Licht der Sonne, die ebenfalls mit echtem Gold dargestellt ist, messen müssen.

Der Maler deutet Brigittas Vision aber auch dadurch um, daß bei ihm die Sonne nicht mehr als negative Vergleichsgröße (sol non esset ei comparabilis) dient. Das aufgehende Gestirn, das im dargestellten Moment gleichzeitig den Beginn eines neuen Tages und den Beginn eines neuen Jahres anzeigt, wird bei Campin zum Ausdruck für die mit Christi Geburt eingeleitete Zeitenwende. In der Tradition des Begriffs sol novus ist die Sonne aber auch Metapher für Christus selber. Die von Joseph gehaltene Kerze, deren Licht vom wunderbaren Schein des Neugeborenen überstrahlt wird, wird ebenfalls positiv umgedeutet. Dadurch daß Joseph die Kerze direkt über dem Kopf des hilflos am Boden liegenden Neugeborenen hält und dabei die Flamme von der Zugluft bewahrt, stellt er sich als der Nährvater des Kindes dar, als derjenige, der >das noch schwache Lebenslicht des Neugeborenen schützt<.²⁰⁴

Interessant an dem zuletzt beschriebenen Teilmotiv des Gemäldes ist zunächst wiederum die enge Verbindung von Symbolischem und unglaublicher Realitätsnähe bezüglich der materiellen Welt. Einerseits strahlt das göttliche Kind goldenes Licht aus, andererseits scheint Joseph besorgt zu sein, seine Kerze könne im Durchzug erlöschen, zum Schaden des Kindes.

Diesseitiges und Symbolisches mit Bezügen zu einer anderen Welt begegnen einander also fortlaufend, wie schon gesagt in gewisser Weise doch vergleichbar

²⁰⁴ s.o., S.40

mit Max Beckmanns weltlich-transzendenter Mehrschichtigkeit in dessen Gemälde *Der Traum*.

Eine *Zeitenwende* ist dort zwar nicht zugegen, durchaus Analoges beinhaltet des Künstlers erträumter Weg der erlösenden Erleuchtung als androgyn Erhabener dennoch, verläuft dieser Weg doch jenseits aller Lasten des irdischen, von Trieben und Unselbstständigkeit bestimmten Welttheaters auf einer ganz anderen Ebene.

Wenden wir uns nun, immer noch denkbare Bezüge zur Kunst Campins berücksichtigend, der Verfremdung eines Nimbus durch Max Beckmann zu. Damit in Zusammenhang soll allerdings zunächst ein kleiner Exkurs eingeschoben werden, in welchem gerade auch am Beispiel des Nimbus-Motivs gezeigt werden kann, wie detailliert die Ikonographie in Beckmanns Gemälde *Der Traum* während der jüngeren Vergangenheit bereits hinterfragt wurde. Für uns interessant mag dabei vor allem erscheinen, dass z. T. unabhängig voneinander in den 90er Jahren des 20.Jhs. verschiedene Kunsthistoriker auf das Motiv des Nimbus - und überhaupt auf die gewichtige Bedeutung des Gemäldes *Der Traum* - aufmerksam wurden. So erschien 1997 zu der umfangreichen Düsseldorfer Beckmann-Ausstellung *Die Nacht* ein ausführlicher Katalog, in dem sich folgende Überlegungen von Charles W. Haxthausen finden - Überlegungen, die nicht zuletzt in aufschlussreicher Weise Licht werfen auf *einen* der Versuche, die eigenwillige Art der Nimbus-Darstellung bei Max Beckmann zu erklären:

In mehreren Werken, die in den nächsten Jahren auf Die Nacht folgten, findet man wiederholt Motive oder Kompositionsschemata, die an die spätgotische Malerei erinnern, ohne jedoch biblische Stoffe darzustellen. 1919 verfertigte Beckmann eine graphische Fassung seines Gemäldes [Die Nacht] für den Lithographie-Zyklus Die Hölle. Auch in anderen Blättern dieser Mappe findet man ähnliche Anspielungen auf Motive aus der christlichen Ikonographie, am auffälligsten in der gekreuzigten Figur der Rosa Luxemburg in dem Blatt Martyrium [...]. Auch bei den Blättern Hunger [...] und Die Ideologen [...] hat Alexander Dückers überzeugend auf weitere Motive aus der christlichen Ikonographie hingewiesen. In Fastnacht [...] von 1920, dem wichtigsten Gemälde Beckmanns seit Die Nacht, evozieren die als Pierrot und Columbine kostümierten I. B. Neumann und Fridel Battenberg in ihrer steifen Körperhaltung und Gebärdensprache Erinnerungen an Heilige aus einem altdeutschen Altarbild; zugleich klingt die Versuchung von Adam und Eva an. Im Selbstbildnis als Clown (1921, [...]) zeigt sich Beckmann mit diesem Gestus des ausgestreckten Arms mit offener Hand, der an Darstellungen der Verspottung Christi und des >Schmerzensmannes< erinnert. Mit diesem >>Nachhall von Bildformeln aus der christlichen Ikonographie<<, wie Aust es nennt, hat Beckmann einen neuen Weg gefunden, Bilder >>allgemeinen menschlichen Inhalts<< in der großen Tradition der alten Malerei >>aus dem Geist unserer Zeit heraus<< zu schaffen. Obwohl er für seine ehrgeizigsten Werke der Vorkriegszeit, so wie in den 1917 gemalten religiösen Bildern, überlieferte biblische Stoffe aussuchte, hatte er diese aus ihrer traditionellen religiösen Funktion herausgelöst und als >Metapher< für die Gegenwart angewendet. In der Schaffensperiode, die mit Die Nacht beginnt, verfolgt Beckmann nun eine neue Strategie: die Verbindung mit der Tradition wird nicht mehr ikonographisch, sondern motivisch erzeugt. Paul Westheim

beschreibt es so: >>Eine Kindertrompete ist nicht nur Spektakelinstrument, in ihrem Quaken ist vielleicht auch ein Ton aus der Posaune des Jüngsten Gerichts<<. Derartige Anklänge an ältere religiöse Bildtypen wirken assoziativ und suggerieren dadurch in Beckmanns Bildern der Gegenwart tiefere Sinnschichten von >>zeitlosem<< Inhalt, ohne auf anachronistische Sujets zurückgreifen zu müssen. Das ist wohl ungefähr der Sinn von Beckmanns Worten, als er im Gespräch mit Reinhard Piper in Bezug auf Die Nacht von der >>Metaphysik in der Gegenständlichkeit<< sprach.

Auch Der Traum [...], Beckmanns rätselhaftes Hauptwerk des Jahres 1921, verkörpert diese neue Beziehung zur Tradition auf eine Weise, die in der Literatur übersehen worden ist. In dem blonden Mädchen, das mitten im Bild auf einer Holzkiste sitzt, begegnen wir wieder jenem Motiv des ausgestreckten Arms mit offener Handfläche, das in Die Nacht und Selbstbildnis als Clown vorkommt. Hinter seinem Kopf hängt eine goldene Trommel, die in diesem Zusammenhang einem Nimbus gleicht, so daß Mädchen und Kasperpuppe hier wie Madonna und Christuskind wirken. Mitten im irrsinnigen Chaos der Großstadt thronen sie auf einer Holzkiste. Wenn man diese Anspielung einmal entdeckt hat, wirkt das ganze Bild wie die bittere Burleske eines traditionellen Bildtypus, nämlich der Sacra Conversazione, in dem Madonna und Kind, auf einem himmlischen Thron, von Heiligen umgeben sind. Rogier van der Weydens Medici Madonna [...] in der Sammlung des Städel bietet ein Beispiel, das Beckmann vertraut war.²⁰⁵

Ganz unabhängig von den hier zitierten Überlegungen gelangten wir teilweise zu Einsichten ähnlicher Art. Diese waren in der vorliegenden Arbeit bereits an verschiedenen Stellen erörtert worden oder werden, wie sich zeigen wird, erst ein wenig später Beachtung finden können, was übrigens auch bezüglich anderer Überlegungen Haxthausens gilt, die sich in dessen Aufsatz der zuvor zitierten Passage unmittelbar anschließen. So wird dort beispielsweise auf *Beckmanns Lieblingsphilosoph Schopenhauer* und das Gemälde *Der Traum* als *ein groteskes Altarbild aus Beckmanns >Religion<* hingewiesen²⁰⁶. Am Ende gelangt Haxthausen explizit zu dem Ergebnis, dass *Beckmann, mit Ausnahme von Galleria Umberto (1925 [...]) bis 1932 kein so ikonographisch anspruchsvolles, verrätseltes Bild gemalt* habe.²⁰⁷

Insbesondere die letzte Aussage darf zu denken geben, denn wenn tatsächlich nur die beiden hier genannten Bilder in solch hohem Umfang ikonographisch anspruchsvoll und verrätselt sein sollten, muss unwillkürlich die Frage gestellt werden, was zu einer derartigen Hervorhebung gerade dieser Werke führte. Haben wir etwa Gemälde vor uns, die Vorangegangenes verdichten oder zusammenfassend steigern sollten? - Doch weshalb? - Vielleicht um mit Hilfe bildnerischer Mittel jeweils abschließend eine Art Resümee zu einem längeren Entwicklungs- bzw. Erkenntnisabschnitt aus dem Leben des Künstlers zu verewigen? - Wir müssen uns eingestehen: Haxthausens dezidierte Aussage zieht bis auf Weiteres sicherlich noch

²⁰⁵ Aus: Max Beckmann - Die Nacht, hrsg. von Annette Kruszynski, Düsseldorf [bzw. Ostfildern-Ruit] 1997, 39f..

²⁰⁶ s.o., S.40

²⁰⁷ s.o., S.41

nicht umfassend beantwortbare, doch in jedem Falle ernst zu nehmende Fragen nach sich. Man bedenke dabei: unsere jüngste, sehr umfangreiche Deutung zu dem Gemälde *Der Traum* hatte lange auf sich warten lassen. Möglicherweise ergibt sich auf ganz anderem Wege, von völlig anderer Seite, noch mehr an überraschenden Erkenntnissen zu weiteren Arbeiten Max Beckmanns aus jener Zeit, Arbeiten, deren versteckte Aussagen bislang eben nur noch nicht gebührend Beachtung finden konnten und die deshalb unberücksichtigt bleiben mussten.

Doch kehren wir zu klar Fassbarem zurück.

Innerhalb des weiter oben zuletzt hinzugezogenen Passus aus Haxthausens Aufsatz stößt man auch noch auf folgende Beobachtung, die ebenfalls wiederum sowohl unseren eigenen bisherigen als auch desweiter hinzukommenden Ergebnissen durchaus verwandt erscheint: *Beckmanns >Heilige< - ein blinder Leiermann, ein Mann im Narrenkleid mit amputierten Beinen, ein schlafwandelnder Zuchthäusler mit abgehackten Händen, eine betrunkene, träumende Frau, die ein kaputtes Cello wollüstig umarmt - bilden mit ihren >Attributen< ein groteskes Gegenstück zu dieser frommen, heilen Gemeinschaft [...].* - Gemeint ist mit Letzterer die bei Haxthausen zuvor schon genannte Gemeinschaft der *Sacra Conversazione*, welche zudem von Schopenhauer ausgesprochen positiv bewertet wurde: *Es war im übrigen der Bildtypus, den [...] Arthur Schopenhauer mehr als alle anderen christlichen Darstellungen schätzte, in ihm wurde >>der ethische Geist des Christentums für die Anschauung offenbart ..., durch Darstellung von Menschen, welche dieses Geistes voll sind ... In ihren Mienen, besonders den Augen, sehen wir den Ausdruck, den Widerschein der vollkommensten Erkenntnis<<.*

Wir können feststellen: in Beckmanns Gemälde *Der Traum* hat Haxthausen damit, wenigstens doch ansatzweise, die Wichtigkeit des Dualistischen erkannt und zwar in Zusammenhang mit einerseits dem uns schon vertrauten Motiv des erkennenden Blickes und andererseits, dazu kontrastierend, mit jener verblendeten Blindheit, die ebenfalls Gegenstand unserer Überlegungen geworden war.

All jene oben zusammengetragenen und teilweise auch schon wieder mit weiteren Fragen verbundenen Hinweise erfolgen bewusst erst an dieser Stelle, da ja das in Beckmanns Gemälde *Der Traum* in durchaus zentraler Position, nämlich im oberen Bildbereich und zudem auf einer zu denkenden senkrechten Mittelachse befindliche wichtige Motiv des *Nimbus* in diesem Kapitel nun - passend und ergänzend zu Haxthausens entsprechenden Überlegungen - noch eingehendere Erörterung erfahren soll.

Beachtet werden sollte zuvor allerdings auch noch, was sich in einer der Fußnoten²⁰⁸ zu dem weiter oben zuerst zitierten Textabschnitt Haxthausens finden lässt: *Außer mir hat meines Wissens einzig Donat de Chapeaurouge [1992, siehe entspr. Anm. Haxthausens] dieses Motiv als Nimbus gedeutet, was ihn aber zu anderen Spekulationen geführt hat: >>Möglich wäre, daß mit diesem Ding für Beckmann ähnliches verkörpert wäre wie mit dem Gebilde aus konzentrisch*

²⁰⁸ s.o., S.50f., Anm.51

***aufgebauten Kreisen, das vielleicht auf dem Gemälde Fastnacht (1920)
Theosophisches zum Ausdruck bringt.***^{<<209}

Eine vollständige Entschlüsselung der rätselhaften Charakteristika von Beckmanns uns hier vorrangig interessierendem Gemälde lag in den zitierten Aufsätzen geradezu schon zum Greifen nahe. Charles W. Haxthausen dürften wohl lediglich zwei entscheidende Bausteine dazu noch gefehlt haben: zum einen die Decodierung von **35/35**, zum anderen die entsprechend passende weitere Erkenntnis, dass Max Beckmann Dantes vier Bedeutungsebenen als zur korrekten Bilddeutung erforderliches, insgeheim ordnendes Prinzip in dem Gemälde ***Der Traum*** einsetzte (und dies natürlich ganz gezielt).

Kehren wir an dieser Stelle jedoch nun endlich zum Motiv des Nimbus bei Campin und unseren eigenen Überlegungen bezüglich der Verfremdung jenes Nimbus durch Max Beckmann zurück.

Dass eine derartige Verfremdung durchaus einen Sinn macht, mag rasch einleuchten: hätte der Künstler sich selbst einen klassischen goldenen Nimbus in seinem Gemälde ***Der Traum*** verliehen, wäre das gesamte hermetische System durch derartige Offensichtlichkeit an zentraler Stelle bald schon ins Wanken geraten.

Zudem hätte ein wirklich goldener Nimbus letztlich kaum zu den eher ernsthaft-grimmig erscheinenden Mundwinkeln der entsprechenden Gestalt im Bild gepasst. Reinheit und Friedfertigkeit verkörpert der im Traum androgyne Künstler dann doch nicht in solchem Maße.

Ihm geht es noch immer um eine Kampfansage gegen das von ihm durchschaute Welttheater. Eine Trommel scheint sich da als göttliches Attribut weitaus mehr zu eignen.

Doch woher konnte die Idee stammen, auf einer anderen Bildebene einen profanen Gegenstand zum Nimbus zu erheben?

Dass Campin derartiges fertigbringen konnte, mögen wir ihm aufgrund seiner eigenwilligen Verknüpfung von Profanem und Göttlichem mittlerweile zutrauen. Thürlemann beschreibt ein für uns sehr interessantes, ganz diesen Erwartungen entsprechendes Motiv (**Abb. 20**) folgendermaßen:

Die National Gallery in London bewahrt die einzige erhaltene autonome Madonnen tafel von Robert Campin [...]. Meist wird sie nach ihrem letzten privaten Besitzer >Salting-Madonna< genannt, oder aber >Madonna vor dem Ofenschirm<. Campin spielt mit der doppelten Struktur des Bildes als flächigem Muster und simuliertem Raum und plaziert den runden Ofenschirm so hinter Marias Kopf, daß er gleichzeitig eine Nimbusscheibe ersetzt. Diese Ersetzung des

²⁰⁹ Ergänzend sei dem desweiteren hinzugefügt, dass auch der Autor der vorliegenden Arbeit in einem Referat zu Max Beckmanns Gemälde ***Der Traum*** - während eines von Karin v. Maur geleiteten Hauptseminars in der Staatsgalerie Stuttgart 1993/94 - ebenfalls eigenständig jenen Nimbus im Bild entdeckte. Dabei blieb zudem nicht aus, dass das zum Verständnis jenes Gemäldes wichtige, durchaus klassische Motiv der Agave unmittelbar in Bezug zu dem dortigen Marienbildnis ikonographisch entschlüsselt wurde, was im damaligen Katalog in einer Fußnote auch Erwähnung fand (siehe: Max Beckmann. Meisterwerke 1907-1950, S.88, Anm.4).

*konventionellen, abstrakten Zeichens der Heiligkeit durch einen Gegenstand der Alltagswelt ist immer als exemplarisch für Campins Interesse an einer möglichst >realistischen< Darstellungsweise des Heiligen betrachtet worden.*²¹⁰

Zu Thürlemanns prägnanter Aussage braucht im Wesentlichen nichts mehr hinzugefügt zu werden.

Eine noch etwas eingehendere Betrachtung einiger Einzelheiten innerhalb des Gemäldes muss deshalb allerdings keineswegs ausbleiben.

Auf etwas ganz Elementares, mit einem unmittelbaren Bezug zu von uns längst schon Erkanntem sei an dieser Stelle zuvor jedoch hingewiesen. Oben war nämlich unter anderem zu lesen: *Campin spielt mit der doppelten Struktur des Bildes als flächigem Muster und simuliertem Raum [...]*. - erinnert uns dies nicht ganz genau an davon völlig unabhängig entstandene Überlegungen im ersten Kapitel dieser Arbeit, als es darum ging, 35/35 innerhalb des illusorisch drei-, doch faktisch zweidimensionalen Bildraumes zu entschlüsseln?

Nun kann sich die berechtigte Frage erheben, ob Max Beckmann die dort angewandte Vorgehensweise in Zusammenhang mit seiner eigentümlichen, wie wir vermuten, von Campin angeregten Verfremdung des Nimbus entwickelte.

Untersuchen wir daher Campins *Madonna vor dem Ofenschirm* näher, und zwar mit der Frage, ob weitere Indizien diesem Gemälde eine zentrale Position zukommen lassen innerhalb der Erklärung zumindest eines Teils des immer ausgeklügelter, doch mitunter auch geradezu eklektizistisch anmutenden Entstehungsprozesses des Gemäldes *Der Traum*.

Zunächst mag auffallen, dass die körperliche Ausrichtung jener Madonna, in Bezug auf den sie umgebenden Raum, an die Zentralfigur Beckmanns durchaus erinnert: beide strecken ihre Beine dem linken Bildrand entgegen.

Doch während die vermeintliche *Unschuld vom Lande* - wir vergegenwärtigen uns wiederum das erste Kapitel - auf einer hölzernen *Reisekiste* sitzt, stützt Campins Madonna ihren Arm auf eine kunstvoll verzierte, hohe Holztruhe neben sich auf und befindet sich, kostbar gekleidet, in einem durchaus kultiviert ausgestatteten Raum mit Ausblick durch ein Fenster auf eine Stadt, in der sich, alles überragend, eine Kirche²¹¹ erhebt. Das Ambiente unterscheidet sich also vollständig von dem in Beckmanns *Der Traum*.

Dies braucht selbstverständlich nicht zu verwundern, denn die Reisekiste kann dort für *fahrendes Volk* stehen, aber, je nach Bedeutungsebene, natürlich auch für die Reise des Künstlers in eine andere Welt - eine Reise, welche übrigens ganz dessen höherer Zielsetzung in der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* entspricht.

Offensichtlich werden hier überall evidente Gegensätzlichkeiten von Max Beckmann gezielt, doch keinesfalls sofort durchschaubar, gegeneinander ausgespielt. Dabei geht es darum, so möchte man meinen, erneut dualistisch bestimmte Denkstrukturen und Aussagen, als Teil und zugleich Grundlage eines

²¹⁰ THÜRLEMANN, S.92

²¹¹ Ob freilich auch Max Beckmanns bereits 1917 entstandenes *Selbstbildnis mit rotem Schal* hiervon mitangeregt wurde, man denke an die Kirche, welche sich dort links im Bild erhebt, und zwar innerhalb eines Ausblicks heraus aus einem geschlossenen Raum, muss offen bleiben.

Weltbildes, mit den betreffenden Kunstwerken und deren unterschiedlichen Bezügen aufs Engste zu verknüpfen.

Verharren wir noch ein wenig bei dem Motiv. bzw. Thema *Reise*.

Wiederum gilt es, sich zu erinnern: der *Spaziergang* beinhaltet unter anderem eine Anspielung auf die *Reise in die Anderwelt*, man denke dabei zugleich an Dante und dessen Reise als Leitmotiv für Beckmanns *Der Traum* und die Verknüpfung beider Arbeiten, nicht zuletzt erschließbar durch einen Teil des Titels der 1946 entstandenen Zeichnung (Dante *träumte* seine Vision, gleich zu Beginn wachte er in einer anderen Welt auf, hat also *imaginär* seinen *Standort gewechselt*). - Derartige gedankliche Seitensprünge mögen assoziativ, spielerisch und wenig geeignet als Hilfe zur Lösung einem unmittelbar gegenüberstehender Probleme erscheinen. Dem muss jedoch nicht zwangsläufig so sein. Vielmehr bedeuten sie auch ein Sich-Einleben in Beckmanns zu vermutende Vorgehensweise, um dadurch wiederum Zugang zu weiteren denkbaren Ansätzen möglicherweise noch erforderlicher Entschlüsselungen zu erreichen. Diese können dann mitunter sogar abermals in unmittelbarem Zusammenhang mit gerade jenem Problembereich stehen, von dem man sich soeben noch zu entfernen schien. So werden wir bald schon eines sehen: das Motiv des fahrenden Volkes in Zusammenhang mit Theater inspirierte Max Beckmann bei der Gestaltung seines Gemäldes *Der Traum* in vielfältiger Weise. Eine entsprechende graphische Arbeit Hogarths werden wir genauer zu untersuchen haben.

Doch kehren wir vorerst noch zu Werken Campins zurück.

Wir sahen, sein zuletzt von uns betrachtetes Gemälde zeigt teilweise deutliche Unterschiede zu Max Beckmanns *Der Traum*.

Doch immerhin: jene *Madonna vor dem Ofenschirm* spielt im Gegensatz zu der Arbeit *Die Geburt Christi* in einem geschlossenen Raum, sie nimmt dort eine ähnliche körperliche Haltung wie die zentrale Gestalt in dem Gemälde *Der Traum* ein, sie hält den kleinen Gottessohn im Arm, sie hat einen Nimbus.

Was an Übereinstimmungen noch hinzukommt:

Zum einen ist der Fußboden, wie auch ein links im Hintergrund stehender Hocker, in Daraufricht gemalt (man erinnere sich an den durch ähnliche Darstellungsweise geradezu nach unten kippend erscheinenden Boden in Beckmanns *Der Traum*).

Zum anderen liegt neben der Mutter Maria links oberhalb der Bildmitte ein aufgeschlagenes Buch. Es findet unsere Aufmerksamkeit bei der Betrachtung des Bildes nicht zuletzt deshalb, weil eine Seite aufgeblättert ein wenig absteht, so als wehe ein Luftzug darüber oder als ob die Madonna gerade eben noch selber darin geblättert habe. Ganz offensichtlich kommt dem Buch, der Heiligen Schrift, eine ausdrücklich betonte Bedeutung zu. Es liegt zudem noch, geradezu kunstvoll gebettet, auf einem weißen Tuch, darunter befindet sich ein rotes Kissen, das seinerseits wiederum auf einer grünen Decke liegt. Unsere Aufmerksamkeit wird also auf subtile Art dorthin gelenkt, denn nirgendwo sonst im Bilde treten Buntfarben, noch dazu in einem auffallenden Komplementärkontrast, so deutlich hervor. Durch das weißliche Tuch, das farblich dem Gewand der Maria gleicht und nirgendwo sonst im Gemälde eine weitere Entsprechung findet, wird ein auffallender Bezug suggeriert: die Heilige Schrift und die Madonna dürfen einander zugeordnet werden, ganz den Prophezeiungen des Alten Testaments entsprechend.

Wir sahen: kirchliche Traditionen in Zusammenhang mit einem Marienkult lehnte Beckmann ab, bzw. er mockierte sich, offenbar in Einklang mit gnostischen Vorstellungen, darüber. Ein verschlüsselt als *zwei Klebezettel[...] mit der Nummer 35* zur Abbildung gebrachtes aufgeschlagenes Buch, die *Göttliche Komödie* Dantes, nutzte er gezielt als Attacke gegen ihm zuwiderlaufende Glaubensbekenntnisse, angeregt von einer ausgerechnet im Dom von Florenz befindlichen Darstellung des Dichters, der dort unübersehbar das Buch aufgeschlagen in Händen hält, noch dazu mit einem deutlich erkennbaren Hinweis auf die eigene Lebensmitte im Text. So entsteht nun der Eindruck, der letztlich für ein aufgeschlagenes Buch mit Bezügen zu Dante *und* dem Marienkult stehende Code *35/35* beruhe auf zwei grundverschiedenen Anregungen, die jedoch inhaltlich, in ausgesprochen origineller Weise, aufeinander abgestimmt werden konnten. Es sei hinzugefügt: solange keine bessere Entschlüsselung zur Erklärung von *35/35* gefunden wird, halten wir uns an diesen von einer Reihe zunächst einmal einleuchtender Gedanken getragenen Eindruck.

Sieht man sich übrigens die Abbildungen in *Max Beckmann und die Alten Meister* von Christian Lenz an, so findet sich dort kein derartiger Hinweis. Allerdings wird Beckmanns *Kreuzabnahme* Christi von Lenz mit einer entsprechenden Arbeit eines Kopisten nach dem *Meister von Flémalle* in Verbindung gebracht²¹², womit wir wenigstens, auf eine Arbeit von 1917 bezogen, im Umfeld Campins angelangt wären.

Nicht als Alternative, sondern als Ergänzung zu Campin, lässt sich jedoch noch ein weiterer Künstler zur Erklärung des Nimbus, der Schriftbänder und weiterer Bildbestandteile in Beckmanns Gemälde *Der Traum* hinzuziehen: William Hogarth.

Wiederum findet sich bei Lenz nicht sonderlich viel zu einem für uns wichtigen Künstler, dem Max Beckmann zudem mit Sicherheit Anregungen verdankte. Immerhin ein interessanter Hinweis aus *Max Beckmann und die Alten Meister* lässt sich hier einbringen, obgleich es uns weiter unten zunächst um andere Arbeiten Hogarths gehen wird:

[Hogarth] ist einer der ganz wenigen Künstler gewesen, von dem Max Beckmann Ende des Ersten Weltkriegs ein Blatt erworben und bei sich aufgehängt hat. Es ist wahrscheinlich Die Nacht [...] aus den Vier Tageszeiten gewesen. Für Hogarth als satirischen Sittenschilderer hatte aber Pieter Brueghel größte Bedeutung, sodaß wir auch in diesem Falle sowohl einen Mittler wie den Alten Meister dahinter haben. Beckmann bekennt 1919: >So etwas beglückt mich. Brueghel, Hogarth, Goya haben alle drei die Metaphysik in der Gegenständlichkeit. Die ist auch mein Ziel.< Unter Metaphysik versteht er die Schönheit, aber auch den sinnbildhaften Gehalt.²¹³

Man achte bereits hier auf *die Metaphysik in der Gegenständlichkeit* und die knappe Definition des Begriffes *Metaphysik* im Sinne von Lenz.

²¹² Christian LENZ, *Max Beckmann und die Alten Meister*, S. 120ff.

²¹³ s.o., S.175f.

Etwas ausführlicher äußert sich Letzterer in einem anderen Katalog, in welchem die Rezeption Hogarths seitens deutscher Künstler thematisiert wird:

William Hogarth gehörte nicht zu der <ganz hübschen Gruppe von Freunden> wie Cézanne, Rembrandt, Goya, van Gogh und, neben weiteren, William Blake <als phantastische Blüte des trockenen Old England>, die Max Beckmann auf seinem <dornigen Weg (...), auf dem Wege der Flucht vor den menschlichen Leidenschaften in den Phantasiepalast der Kunst> begleitet haben. Und doch: Hogarth ist einer der ganz wenigen Künstler, von dem Beckmann ein Werk erworben, bei sich aufgehängt hat. Vor dem Blatt <Der Morgen> oder <Die Nacht> aus den <Vier Tageszeiten>, [...] hat er zudem eine besonders wichtige Bemerkung zu einem seiner Hauptwerke wie zu seiner Kunst überhaupt gemacht. Reinhard Piper berichtet von einem Besuch im Frankfurter Atelier Juli 1919, bei dem eines der beiden Blätter gemeinsam betrachtet wurde. Beckmann habe gesagt: <So etwas beglückt mich. Brueghel, Hogarth, Goya haben alle drei die Metaphysik in der Gegenständlichkeit. Die ist auch mein Ziel. Auch bei meiner <Nacht> [...] soll man das Gegenständliche über dem Metaphysischen vergessen. Es soll durch das Metaphysische überwunden werden. Man soll nur die Schönheit sehen, wie auch ein Trauermarsch schön ist>. Der Künstler bringt also das Blatt von Hogarth mit dem ersten Werk seiner neuen Epoche, zugleich einem Hauptwerk seines Œuvres, bringt die Eigenart des Engländers mit seiner eigenen Kunst in engsten Zusammenhang.²¹⁴

Interessant mag an diesen Bemerkungen zunächst erscheinen, dass Max Beckmann ganz im Sinne unserer Beobachtungen zitiert wird. Es ist da von ***der Flucht vor den menschlichen Leidenschaften in den Phantasiepalast der Kunst*** die Rede.

Mit dieser Aussage des Künstlers könnte man das Gemälde ***Der Traum***, genauer gesagt dessen eigentlichen und alles umfassenden Wesenskern, äußerst treffend beschreiben, sofern letzterer Begriff auf ein Kunstwerk bezogen anwendbar sein darf. Desweiteren wird die Zeit um 1919, der wir bereits aus gutem Grund besondere Aufmerksamkeit schenken, in Zusammenhang mit einem der Hauptwerke Beckmanns gesehen. Der Titel dieser wichtigen Arbeit stimmt mit dem einer Graphik Hogarths überein: ***Die Nacht***. Zugleich charakterisiert Lenz letztere auch noch als ***erste[s] Werk seiner [Beckmanns] neuen Epoche***. Und sogar ***das Metaphysische*** findet hier Beachtung, allerdings, sofern man den Text weiter verfolgt, in sehr eingeschränktem Maße und in kritischer Distanz zu einer Äußerung F.W. Fischers.

Am Ende schreibt Lenz sogar:

Hogarth ist also für Max Beckmann weniger als Sittenschilderer, denn als Maler und Zeichner sarkastisch aufgefasster Szenen wichtig; motivische Anleihen finden sich nicht. Auch der Sinn für Grotteskes allein reicht nicht aus, um für beide im üblichen kunsthistorischen Sinn einen engeren Zusammenhang herzustellen. Andere Künstler waren in dieser Hinsicht für Beckmann wichtiger,

²¹⁴ Aus: Hogarth und seine deutschen Bewunderer, hrsg. von Martina Dillmann und Claude Keisch, Berlin 1998, S.150 ff.

Bezüglich des hier auch erwähnten englischen Künstlers William Blake sei noch erwähnt, dass dieser sich ausgiebig mit Dantes Hauptwerk auseinandersetzte (siehe hierzu: William Blake, Herausgeber: Werner Hofmann, München 1975, Abb.206-224).

*nicht zuletzt Brueghel und Goya, die er zusammen mit Hogarth nennt. Was er jedoch bei allen dreien hervorhebt und worin er sich diesen Künstlern, auch Hogarth, verwandt gefühlt hat, das liegt oberhalb ikonographischer oder eingeschränkter formaler Bezüge.*²¹⁵

Dass Lenz hier voreilig urteilte, werden wir im Folgenden noch zur Genüge sehen.

Wenden wir uns zunächst, an unsere Beobachtungen bei Campin bezüglich des Nimbus-Motivs anknüpfend, der folgenden Graphik Hogarths zu:

*The Idle 'Prentice Return'd from Sea, & in a Garret with a Common Prostitute (Der Faule, zurückgekehrt, teilt eine Dachkammer mit einer gewöhnlichen Prostituierten) (Abb. 21)*²¹⁶.

In *William Hogarth / Der Kupferstich als moralische Schaubühne*²¹⁷ findet sich unter anderem folgender Kommentar:

*Idle hat aus Angst vor der Polizei die Tür der verwahrlosten Kammer verbarrikadiert. Durch plötzlichen Lärm erschreckt, fährt er auf; es ist aber nur die Katze, die, durch den Kamin herabspringend, eine Ratte (vorn links) jagt. [...]. Der buchstäblich >bodenlose< Zustand des Raumes symbolisiert das Bedenkliche seiner Lage.*²¹⁸

Betrachtet man die Graphik, so mag zunächst keine zwingend anzunehmende Gemeinsamkeit mit dem Gemälde *Der Traum* ersichtlich werden, weshalb Lenz's obige Aussage hier durchaus berechtigt erscheinen kann.

Bei genauerem Hinsehen und Durchdenken ändert sich dies jedoch. Dann erhalten die Verbarrikadierung in einer verwahrlosten Dachkammer, der Kamin - man denke an Campins *Ofenschirm* und das *Ofenrohr* bei Max Beckmann im uns interessierenden Zusammenhang - vor allem aber auch der *buchstäblich >bodenlose< Zustand des Raumes* einen ersten Bezug zu unseren bisherigen Beobachtungen in Kapitel I bezüglich des Gemäldes *Der Traum*.

Damit nicht genug: an der Wand, genau hinter dem Kopf der Prostituierten, befindet sich ein eher flacher, großer, runder Gegenstand aufgehängt, ein, wenn man so will, wiederum *nimbusartiges* Gebilde. Sähe man dies so, dann stünde die Frau als *common prostitute* in Bezug zur Zentralfigur in Beckmanns *Der Traum*, was als ausgesprochen provozierende Überzeichnung des Motivs und seiner denkbaren Konnotationen wiederum durchaus zur gnostischen Abwertung des kirchlichen Madonnenkults passen würde.

Dass Max Beckmann sich von Campins *Ofenschirm* und Hogarths *Kamin* möglicherweise anregen ließ, einen, von kompositorischen Erwägungen bezüglich des Bildganzen abgesehen, zunächst an sich überflüssig erscheinenden Gegenstand ins Bild zu setzen, kann verständlicher werden, sofern man darin, wie an anderer Stelle bereits angedeutet, eine Art weiteres Attribut des Künstlers sieht: ein jedes Atelier benötigt für seine Modelle einen Ofen. Das *Ofenrohr* Beckmanns umklammert dann gewissermaßen gemeinsam mit dem ikonographisch analog

²¹⁵ Aus: s.o., S.153

²¹⁶ Kupferstich und Radierung, 26,3 x 34,7cm

²¹⁷ William Hogarth. *Der Kupferstich als moralische Schaubühne*, hrsg. von Herwig Guratzsch, Stuttgart 1987

²¹⁸ s.o., S.150

fungierenden Keilrahmen das Gemälde und den im Zentrum des Ganzen befindlichen Künstler.

Die *common prostitute* wiederum kann mit billigen Modellen assoziiert werden, oder was wahrscheinlicher sein dürfte, sofern Beckmann diese Graphik bewusst als Anregung für die Gestaltung seines Gemäldes *Der Traum* genutzt hat: die Prostituierte steht für all das Abzulehnende jener Welt, die gerade der Künstler im Traum hinter sich lassen möchte, Begierde, Triebhaftigkeit, Unfreiheit, Elend, Ge- und Verführtsein etc.

Gäbe es keine anderen Arbeiten Hogarths, die auf Max Beckmanns *Der Traum* bezogen von Interesse erscheinen könnten, dürften diese Überlegungen als möglicherweise interessant, doch nicht als mit ausreichender Wahrscheinlichkeit nachvollziehbar, angesehen werden.

Wendet man sich jedoch anderen Graphiken Hogarths zu, so entsteht sukzessive der Eindruck, Beckmann habe damals ganz gezielt Werke des britischen *Sittenschilderers* als Bezugspunkte, ja als, wenn man so will, *Ideenreservoirs* für einzelne, sinnbezogene Motive bzw. Motivbestandteile, genutzt.

Träumen kann der Mensch bekanntlich am besten, wenn er geschlossenen Auges *schläft*. In dem Gemälde *Der Traum* sahen wir, dass die dortige Gruppe von Menschen, mit Ausnahme der wichtigsten Figur von allen, dem Künstler selbst im Zentrum des Bildes, offenbar somnambul Wesentliches, Einsicht und Erkenntnis, verschläft. So mag der Künstler denn auch seine codierte Botschaft verhalten kundtun, vom harlekinartigen Krüppel zu seinen Füßen als denkbarer Empfänger der Erkenntnisse einmal abgesehen, entgeht allen anderen das, worauf es eigentlich ankommen sollte, eine Chance wird verschlafen, ein Prophet gewissermaßen nicht erhört.

The Sleeping Congregation (Die schlafende Gemeinde) (Abb. 22)²¹⁹ von Hogarth passt thematisch sehr gut zu einem solchen Szenario, man achte insbesondere auf die vielsagenden Einzelheiten, derer sich der Künstler hier bedient, um seine Bildaussage zu intensivieren:

Die Predigt, der wir beiwohnen, geht über die Worte Matthäus 11, 28: >Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken.< Im englischen Text heißt es gut erkennbar: >... I will give you Rest<, was auch besagen kann: Ich will euch Ruhe verschaffen. Die Gemeinde jedenfalls hält sich ersichtlich an diese Wortbedeutung. Man schläft, und die offenen Münder lassen sogar Schnarchgeräusche befürchten. Rechts vorn eine schönes junges Mädchen; in ihrem Gebetbuch ist die Überschrift >Of Matrimony< (von der Ehe) zu lesen - womit wohl die Träume dieser Schlafenden angedeutet sein sollen. [...]. Wie ernst es Hogarth mit seiner Kritik war, belegt der Spruch an der Kanzel: >Ich fürchte euer, daß ich nicht vielleicht umsonst habe an euch gearbeitet < (Galater 4,11). Diese Worte richten sich zunächst gegen den Geistlichen, gewiß aber auch gegen die Menschen zu seinen Füßen, die sich nur allzugern gehen lassen. Von der königlichen Devise ist oben links nur >... et mon droit < (und mein Recht) zu erkennen. Das erste Wort >Dieu< (Gott) - bleibt verdeckt, und das

²¹⁹ Radierung und Kupferstich, 26,5 x 20,8cm

Dreieck, ein Symbol der Dreifaltigen Gottheit, steht gegen die Regel auf einer Spitze, das heißt >auf dem Kopf<. Dies will sagen: Gott ist in diesem Raum, in den Herzen dieser Menschen, nicht anwesend; es ist hier vielmehr alles >verkehrt<.²²⁰

Ein *schönes junges Mädchen* träumt offenbar von der Ehe, abgewandt von einem dicklichen alten Küster, der ihr übrigens verstohlen in den Ausschnitt schaut. Das Zitat ***>Ich fürchte euer, daß ich nicht vielleicht umsonst habe an euch gearbeitet<*** passt gut dazu, ebenso die Tatsache, dass hier, bildlich gesprochen, die Welt gewissermaßen auf dem Kopf steht: ***Gott ist in diesem Raum, in den Herzen dieser Menschen, nicht anwesend; es ist hier vielmehr alles >verkehrt<.*** Eine völlige Übereinstimmung mit Max Beckmanns *Der Traum* kann darin zwar nicht gesehen werden, doch menschliche Triebhaftigkeit, die Last der Begierde, verkehrte Werte, Anwesenheit des Göttlichen, allerdings ohne Annahme durch die Entscheidendes verschlafende Menschheit - dies alles lässt sich durchaus mit unserer bisherigen Deutung des 1921 entstandenen Gemäldes unmittelbar verbinden.

Interessanterweise gibt es eine Kaltnadelradierung Max Beckmanns von 1918 (*H 129*) mit dem Titel *Die Gähnenden*. Betrachtet man *The Sleeping Congregation* links unten genauer, entsteht leicht der Eindruck, Beckmanns obige Graphik knüpfe direkt an diesen Ausschnitt aus dem Werk Hogarths an. Das Motiv der Verschlafenheit erscheint dabei 1918 offenbar noch ohne tieferen Sinn, 1921 dürften entsprechende Reminiszenzen jedoch viel weiter zu fassende Assoziationen mit ganz anders garteten Sinnbezügen ausgelöst haben.

Mit *Credulity, Superstition, and Fanaticism* (*Leichtgläubigkeit, Aberglaube und Fanatismus*) (**Abb. 23**)²²¹ fügte Hogarth wesentlich später eine Arbeit hinzu, die uns eine Fülle weiterer Hinweise dafür liefern kann, dass Max Beckmanns Gemälde *Der Traum* ohne Anregungen von Hogarth wahrscheinlich anders aussähe: ***Hogarth knüpfte mit dieser Komposition an das Blatt The Sleeping Congregation [...] an. Doch fiel sein Angriff gegen das, was er als religiöse Fehlentwicklung einschätzte, nun unvergleichlich viel schärfer als in der älteren Darstellung aus. Zweifellos bewußt - und mit Erfolg(!) - hat der Künstler durch die Zusammenballung grotesk übersteigerte Motive den Eindruck des völlig Absurden hervorzurufen versucht. Mit rücksichtsloser Schärfe, voller Ingrimm lief er mit dieser Satire Sturm gegen >Leichtgläubigkeit, Aberglaube und Fanatismus<, dabei speziell gegen die Methodisten. Wie ernst es ihm war, sagt der umfangreiche Titel durch das Zitat aus dem ersten Brief des Johannes (4,1): >Glaubet nicht einem jeglichen Geist, sondern prüfet die Geister, ob sie von Gott sind; denn es sind viel falscher Propheten ausgegangen in die Welt.< Als Scharlatan und Volksverführer sieht man den Prediger auf der Kanzel agieren. Die Gemeinde zu seinen Füßen ist außer sich, sie bezeugt durch ausschweifendes Gebaren einen abnormen Gemütszustand. Verschiedene höchst merkwürdige Menschen und Puppen sowie skurrile Apparate verdeutlichen -***

²²⁰ s.o., S.86

²²¹ Radierung und Kupferstich, 43,7 x 33cm

auffällig plaziert - die Verrücktheiten, die Hogarth hier aufs Korn genommen hat. Als ein Kontrastmotiv erscheint hinter und über der Szene, erkennbar durch ein Fenster, ein pfeiferauchender Turbanträger, ein Mohammedaner also, der das vor ihm sich abspielende europäische Glaubensgeschehen seelenruhig beobachtet.

Zum Verständnis des Ganzen folgende Hinweise: Der Methodistenpfarrer spricht lautstark, in heftigstem Eifer, und bedient sich zur Unterstreichung seiner emotionsgeladenen Worte zweier Figuren, eines Teufels sowie einer Hexe, die - reitend auf ihrem Besen - einem Incubus die Brust gibt. Das Harlekinkostüm unter dem Talar soll den Prediger als Gaukler charakterisieren. Die unter der Perücke sichtbar werdende Tonsur sowie der Strahlenkranz veranschaulichen den damals geläufigen Vorwurf, die Methodisten seien insgeheim katholisch gesonnen. [...]. Die Puppen am Kanzelkorb, zusätzliche Werkzeuge des Predigers, sind als warnende Hinweise auf den Aberglauben zu lesen. [...]. Desweiteren [gehört] in diesen Zusammenhang: [...] die verkrampft daliegende Frau links vorn, der eine Hand ein Glas mit Gin (vermutlich) reicht - es ist Mary Toft, die 1726 Aufsehen erregte, weil sie vorgeblich Kaninchen geboren hatte; [...]. Ein Schlüsselmotiv ist das Riesen-Thermometer rechts vorn, unterhalb der >Skala des Schreiens<. Es wächst aus einem menschlichen Gehirn hervor und führt eine Skala extremer Gemütsbewegungen vor Augen. Vom Mittelwert >lau< geht es über Kummer und Verzweiflung abwärts bis zum Selbstmord - und andererseits aufwärts über Liebeshitze und Ekstase zum Delirium. Madness, Wahnsinn, ist in beiden Richtungen die vorletzte Marke. [...]. Der aus zwei Kugeln gebildete, im unteren Teil das Höllenmaul andeutende Leuchter, ist als ein Werkzeug drastischer Belehrung den Puppen des Predigers zu vergleichen. Laut Aufschrift handelt es sich hier um eine mit naturwissenschaftlichem Anspruch präsentierte Wiedergabe der >Wüsten des neuen Fegefeuers< und der Hölle. Als Autor wird (William) Romaine genannt - ein damals in London wegen seiner leidenschaftlichen Predigten berühmter Calvinist. [...]. Neben dem Liebespaar unter der Kanzel sieht man einen Schlafenden, den ein Teufel wach machen will. [...]. Hogarth hatte seine Attacke gegen alles, was er Irrglaube nannte, zunächst in einer weniger eindeutigen, deshalb verworfenen Komposition [...] formuliert.²²²

Eine große Anzahl ausgesprochen ergiebiger Informationen bietet uns der hier zitierte Text dank sorgfältiger Bildbeschreibung und inhaltlicher Analyse dessen, was Hogarth in seiner Graphik *Credulity, Superstition, and Fanaticism* regelrecht verdichtet zusammengetragen hat.

So ist von einer *Zusammenballung grotesk übersteigter Motive* und einem *Eindruck des völlig Absurden* die Rede, was als unmittelbare Charakterisierung auf Max Beckmanns *Der Traum* nach allem, was wir erkannten, durchaus übertragen werden kann.

Auch dort begegneten wir bereits einer Art *Satire* - man denke etwa nur an die eigenwillig provozierende Auseinandersetzung mit der *Göttlichen Komödie* ausgerechnet im Dante-Jahr -, einer Art *Sturm gegen >Leichtgläubigkeit, Aberglaube und Fanatismus<* - man erinnere sich vor allem an die aller

²²² s.o., S.222ff.

Wahrscheinlichkeit nach von gnostischen Vorstellungen angeregte, scharfe Kritik an kirchlichen Glaubensvorstellungen.

Allerdings - und das relativiert einen Begriff wie *Satire* wiederum - hatte Max Beckmann im Gegensatz zu Hogarth seine Aussagen zwar deutlich *wahrnehmbar*, doch nicht sofort *erkenn-* und *verstehbar* in den Raum gestellt. Dabei gewinnt man den Eindruck, der Künstler wollte geradezu beweisen, dass die Menschheit schläft, Wesentliches nicht versteht.

Auch hier gilt es, sich an viel weiter oben längst Geschriebenes erneut zu erinnern.

In Bezug auf *Abfahrt* gab Max Beckmann doch zu verstehen: ***Es kann nur zu Menschen sprechen, die bewusst oder unbewußt den gleichen metaphysischen Code in sich tragen.*** Und gegenüber seiner Ehefrau soll er gesagt haben: ***O wie gut, daß niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß.***²²³

In der wohl aus ideellen, aber auch psychologischen Gründen sehr gezielt angestrebten extremen *Hermetik* Beckmanns liegt also ein ganz entscheidender Unterschied zu Hogarth und dessen Auffassung von Kunst und Publikum. Anders gesagt: Max Beckmann konnte es sich offensichtlich leisten, sein Spiel mit dem Zuschauer unbemerkt zum Besten zu geben. Hogarth hingegen hätte seine graphische Kunst einstmals wahrscheinlich kaum an ein breiteres und interessiertes Publikum bringen können, wäre sie ihrerseits, wenn auch mit genau den gleichen Aussagen verbunden, entsprechend komplex und schwer verständlich *hermetisch* konzipiert gewesen.

Doch kehren wir zu denkbaren inhaltlichen sowie ideellen Übereinstimmungen zwischen *Credulity, Superstition, and Fanaticism* und Beckmanns *Der Traum* zurück. ***>Glaubet nicht einem jeglichen Geist, sondern prüfet die Geister, ob sie von Gott sind; denn es sind viel falscher Propheten ausgegangen in die Welt.<*** Diese Aussage lässt sich mühelos auf Schmitts gnostische Angriffe gegen die traditionelle Kirche als Teil des Welttheaters im Sinne Beckmanns übertragen. Die *Demiurgen* bzw. *Archonten* wären dann *falsche Propheten* oder zumindest deren Lenker.

Die Gläubigen falscher Propheten, diejenigen, denen wirkliche Erkenntnis nicht zukommt, erliegen folgerichtig irdischen Schwächen. Dies zeigt sich sehr deutlich bei Hogarth, wo der Prediger alles andere als eine gute Figur abgibt: ***Die Gemeinde zu seinen Füßen ist außer sich, sie bezeugt durch ausschweifendes Gebaren einen abnormen Gemütszustand.***

Ganz dazu passend können wir die mit ihrem Cello im Coitus befindliche Frau bei Beckmann erleben. Direkt zu Füßen des erleuchteten Künstlers liegend, doch zu blind, seine dort als **35/35** angebrachte und von ihm angezeigte Botschaft zu lesen, entspricht durchaus auch sie obiger auf Hogarth bezogener Aussage.

Konsequent weiter gedacht, entspräche Max Beckmann seinerseits, zudem skurrilerweise auf einer Reisekiste thronend, einem wahren Propheten (bzw. kompositorisch Hogarths Darstellung zugeordnet: einem Pfarrer auf der Kanzel), der seine Umgebung nicht erreicht oder genauer: von dieser nicht wahrgenommen wird.

Sollte Max Beckmann außerdem die folgende Botschaft in Hogarths Graphik inhaltlich vollständig durchschaut oder erfahren haben, so wird sie sicherlich ganz

²²³ siehe jeweils Kap.I, Anm. 46 u. Anm. 47

in seinem Sinne gewesen sein: ***Das Harlekinkostüm unter dem Talar soll den Prediger als Gaukler charakterisieren. Die unter der Perücke sichtbar werdende Tonsur sowie der Strahlenkranz veranschaulichen den damals geläufigen Vorwurf, die Methodisten seien insgeheim katholisch gesonnen.***

Eine eindeutig *anti*-katholische Gesinnung tut sich hier kund, und einiges spricht dafür, dass Max Beckmann dieses Motiv, das ihm insbesondere aus gnostischer Sicht interessant erscheinen musste, doch auch bewusst wahrgenommen hat. Um jedoch eine solche Vermutung noch etwas überzeugender begründen zu können, müssen wir uns erneut an den am Boden knienden Invaliden aus Beckmanns Gemälde ***Der Traum*** erinnern, der übrigens zuvor schon in Zusammenhang mit der ***Geburt Christi***, auf Campin bezogen, Beachtung fand. Dieser in Erniedrigung und dabei zugleich wiederum geradezu verehrend vor der vermeintlichen Madonna befindliche Invalide trägt nämlich ein *Harlekinkostüm* mit einem sternförmigen Kragen um den Hals - man denke bei *sternförmig* übrigens auch an den ***Strahlenkranz*** in Zusammenhang mit obigem Prediger.

Und noch etwas lässt unwillkürlich bei jenem Invaliden an eben diesen Prediger denken: der kahle Kopf dieser ohnehin schon armselig tragikomisch erscheinenden Gestalt trägt eigentümlich um sich herumgelegt einen unvollständigen Teil einer Schirmmütze. Daher gleicht er dem, was wir über den Prediger lesen konnten: eine scheinbare Tonsur wird sichtbar oder wenigstens dezent angedeutet.

Der Invalide käme somit aus gnostischer Sicht einem jener Narren gleich, die, dem katholischen Madonnenkult ergeben, sich quasi falschen Propheten unterordnen. Dies ist aufgrund Beckmanns Nutzung der Bedeutungsebenen Dantes im Bild gut begründbar: als leichtgläubiger Narr verstanden befindet sich der Invalide mit der Zentralfigur als Madonna auf einer Ebene, somit frönt er einem Götzendienst, er betet einen Kasper, einen Hampelmann der falschen Götter, an.

Doch es gibt noch mehr Indizien, die darauf schließen lassen, dass ***Credulity, Superstition, and Fanaticism*** von Max Beckmann für dessen Gemälde ***Der Traum*** ganz gezielt, wenn man so sagen darf, ausgeschlachtet wurde. Dabei ging es natürlich darum, inhaltlich passende Bildbestandteile hinzuzuziehen, die, selber bereits in einer Tradition stehend, suggestive Überzeugungskraft besaßen und substantiell ergiebige ikonographische Bezüge origineller, eigener Art, im Sinne des Künstlers, ermöglichten.

Verbleiben wir noch ein wenig bei dem Prediger. Über ihn konnten wir lesen: ***Das Harlekinkostüm unter dem Talar soll den Prediger als Gaukler charakterisieren.*** Als *Gaukler* wird im Tarot auch der *Narr* bezeichnet. Wenn wir uns daran erinnern, dass zur Zeit der Entstehung des Gemäldes ***Der Traum*** das ***Tarot*** durch Kurtzahns Buch und den mehrfach verfilmten ***Golem*** Meyrinks einer breiteren Öffentlichkeit vertraut war und auch sonst Max Beckmann beispielsweise über die Kabbala mit den ***Arcana*** unmittelbar konfrontiert gewesen sein dürfte, erscheint es durchaus denkbar, dass gerade in Zusammenhang mit dem Gemälde ***Der Traum*** die Figur des *Narren* unserem Künstler als interessantes und anregendes Motiv nicht entging und insbesondere Hogarths Darstellungsweise des im ***Harlekinkostüm*** letztlich zum Narren gehaltenen Predigers besondere Aufmerksamkeit auf sich ziehen musste.

Der *Strahlenkranz* um das Haupt des Predigers mag einerseits hinsichtlich der Formgestaltung für den entsprechenden Kragen des Invaliden (in Zusammenhang mit dessen Harlekinkostüm), wie schon gesagt, als Anregung fungiert haben. Andererseits kann aber auch der seltsame Trommel-Nimbus des androgynen Künstlers seine Entstehung diesem *Strahlenkranz* mitverdanken. Wenn man genau hinsieht, fällt sogar auf, dass um den weißen Rand der Trommel sich ein Muster windet, das dem des Sternen-Kragens jenes Invaliden strukturell gleicht.

Noch überzeugender dürfte allerdings ein Bezug innerhalb der Arbeit Beckmanns zum Motiv der Perücke bei dem Prediger Hogarths erscheinen, auch wenn inhaltlich hier jeweils völlig anderes im Hintergrund steht. Als androgyne Gestalt *muss* der Künstler sich in seinem Gemälde *Der Traum* eine Perücke aufsetzen. Ganz unabhängig von dem Motiv des Predigers dürfte Max Beckmann also bereits von Anfang an eine Perücke für sich mitvorgesehen haben, sofern Hogarth als Lieferant einzelner Details erst später, nach einem konzeptuellen Entwurf der zentralen Bildaussagen Beckmanns hinzugezogen wurde.

Dass bei Hogarth die Perücke und ein nimbusartiger Strahlenkranz unmittelbar zusammen in Erscheinung treten, passt freilich sehr gut zu alledem, was in dem Gemälde *Der Traum* erforderlich wurde.

Damit haben wir nun einen heiklen Punkt berührt: in welcher Reihenfolge gelangte Max Beckmann zu jener Fülle von Ideen und Aussagen, die sich in seinem 1921 vollendeten und uns so sehr interessierenden Gemälde vereinigen?

Wie durchdrangen sich all diese Bildbestandteile in ihrer Vielschichtigkeit während des Schaffensprozesses?

Was war von Anfang an in Max Beckmanns Wissensrepertoire beheimatet, was gelangte noch hinzu?

Vor allem, um zu dem hier, in diesem Kapitel, aktuellen Thema zurückzukehren: seit wann konnten überhaupt Hogarths Graphiken für die Kunst Beckmanns nachweislich eine Rolle spielen?

Diese Fragen sollten nicht völlig unbedacht bleiben. Eine Antwort auf sie muss gleichwohl hier ausbleiben.

Kehren wir daher zu der begonnenen Untersuchung jener uns interessierenden Gemeinsamkeiten zurück, welche Beckmanns *Der Traum* mit Hogarths *Credulity, Superstition, and Fanaticism* aufweist.

Etwas, das auffallend gut zu Max Beckmanns Gemälde passt, soll im Folgenden Beachtung finden. Bei Hogarth spielen nämlich *höchst merkwürdige Menschen und Puppen sowie skurrile Apparate* eine im Bild zweifelsfrei unübersehbare Rolle.

Als diesen *merkwürdige[n] Menschen* ganz entsprechende Gestalten können in dem Gemälde *Der Traum* die Somnambulen charakterisiert werden, allen voran die Frau am Boden mit ihrem skurril zweckentfremdeten Cello. Auf Hogarths *Riesen-Thermometer* hätten deren *Gemütsbewegungen* wahrscheinlich eine Wertung *aufwärts über Liebeshitze und Ekstase zum Delirium* hin erfahren.

Das Animalische ihrer Triebhaftigkeit wiederum findet sehr deutlich eine Entsprechung in der am Boden liegenden *Mary Toft*: deren Unterleib entspringen, direkt aus dem Gewand heraus und zwischen den dort unübersehbar gespreizten Beinen *Kaninchen*.

Interessanterweise geschieht etwas völlig anderes, doch möglicherweise genau davon Angeregtes, in Beckmanns Gemälde *Der Traum*: dort schiebt sich ein Teil der am Boden stehenden Agave, die bezeichnenderweise, wie wir schon sahen, als Unschuldssymbol fungieren soll, zwischen die leicht gespreizten Beine des Künstlers, diese dabei zudem vom Gewand entblößend.

Zwischen den gespreizten Beinen der direkt daneben am Boden Liegenden wiederum befindet sich das Cello, genauer gesagt, dessen Stachel. Nicht Hasen entweichen dort, sondern ein gelblicher Ausfluss, der in seltsamem Bezug zu einer ebenfalls dort befindlichen Öllampe zu sehen ist, die ihrerseits symbolisch auf die törichten Jungfrauen des Neuen Testaments hinweisen dürfte. Dicht gedrängt stößt hier eine Fülle denkbarer Deutungsansätze aufeinander, geschickt umsetzbar je nach Zusammenhang mit einer entsprechend angemessenen Bedeutungsebene à la Dante und Aussagen der dazu desweiteren passenden Arbeiten Hogarths.

Erinnern wir uns an *The Sleeping Congregation*: dort träumt ein *schönes junges Mädchen* offenbar von der Ehe. Doch wie töricht erscheint im Vergleich dazu jene Gestalt mit dem Cello bei Beckmann! Sie vergießt ihr Licht, wenn man aufgrund der Ambivalenz des gelben Ausflusses am Boden diesen auch als Öl der Lampe sieht, sie erliegt begehrenden Träumen, ob Ehe oder Coitus mit einem Cello als entsprechende Ersatzbefriedigung: einem androgynen, höheren und bereits vergöttlichten Wesen bleibt sie unterlegen (man achte auf ihre Position im Bild!), Erleuchtung erlischt für sie, solange Triebe blendend wirken.

Zugegeben, derartige Überlegungen erscheinen mitunter spekulativ und zum Teil wenig beweiskräftig. Insgesamt passen sie jedoch in das sich uns hier abzeichnende Bild phantasievoll skurriler Verknüpfungen, ganz den Prinzipien eines Traumes entsprechend.

Außerdem kann auffallen, dass Max Beckmann in seinem Gemälde *Der Traum* gezielt mit christlicher Ikonographie spielt. Er verfremdet Traditionelles, führt dieses geradezu satirisch ad absurdum. Dies entspricht ganz offensichtlich Hogarths Abrechnung mit der grotesken Fragwürdigkeit bürgerlichen Treibens in Gotteshäusern, sei es nun in *The Sleeping Congregation* oder in *Credulity, Superstition, and Fanaticism*.

Auch dass sich der Prediger *zur Unterstreichung seiner emotionsgeladenen Worte* noch *zweier Figuren* bedient, *eines Teufels sowie einer Hexe*, passt in diesem Sinne ausgesprochen gut zu Beckmanns *Der Traum*, man denke nur erneut an den Kasper im rechten Arm des Künstlers.

Und auch hier wird mit Gegensätzen quasi *hermetisierend* gearbeitet: der Künstler seinerseits tritt nicht mehr emotionsgeladen in Erscheinung, doch kann ihm eine Kasperpuppe dennoch als Hilfe dienen, wenn es gilt, geradezu schon spottend auf Missstände aufmerksam zu machen, ähnlich eben einem Pfarrer auf der Kanzel. Hinzukommt: Selbstironie Beckmanns braucht keineswegs ausgeschlossen zu werden, weiß er als erleuchteter Künstler doch zu gut, dass alles ohnehin wiederum nur ein Traum innerhalb des grotesken und absurden Welttheaters sein kann.

Verbleiben wir bei dem Stichwort *Welttheater*: nicht nur für die Auseinandersetzung mit Triebhaftem (*The Idle 'Prentice Return'd from Sea, & in a Garret with a Common Prostitute*) oder Kirchlichem (*The Sleeping Congregation* und *Credulity, Superstition, and Fanaticism*) können wir bei

Hogarth interessante, Max Beckmann hilfreiche Anregungen finden. Auch das Theater und, was uns besonders aufmerksam werden lassen sollte, die Welt der Komödianten, gehören zum Repertoire jenes britischen Meisters zeichnerischer Satire.

Als außerordentlich ergiebig kann sich eine nähere Betrachtung folgender Arbeit Hogarths erweisen: *Strolling Actresses dressing in a Barn*

(Wanderkomödiantinnen kleiden sich in einer Scheune an) (Abb. 24)²²⁴.

Wenden wir uns also erneut einer eingehenderen Beschreibung mit Deutungshinweisen in Bezug auf Hogarths Bildaussagen zu:

Schauplatz ist eine nicht überall intakte Scheune irgendwo auf dem Lande. [...]. In einer Vielzahl von Personen und einer unerschöpflichen Fülle von Utensilien zeigt Hogarth voller Sympathie das Leben hinter der Bühne, die ganz >irdischen< Menschen, die in Kürze als Vertreter einer anderen, höheren Welt, einer Scheinwelt aber (!), agieren werden. Den Kontrast zwischen Schein und Sein hat der Künstler überall scharf und witzig, nicht jedoch sarkastisch, herausgearbeitet.

Zum Inhalt stichwortartig folgendes: Links vorn füttert eine Schauspielerin, die den Adler des Zeus spielen und Ganymed entführen wird, ihr Kind. [...]. Weiter rückwärts sieht man Cupido auf einer Leiter stehen; er holt ein Paar Strümpfe, die über einem Kulissenteil zum Trocknen aufgehängt worden waren. Unter ihm rechts, ein wenig auffällig, eine Rückenfigur mit >Sonnenhut< - es ist Apoll! Im Mittelpunkt der Szene sehen wir Diana, die jungfräuliche Göttin, hier locker bekleidet eine Tanzpose probend; [...]. Vorn rechts, am Boden hockend, die Göttin der Nacht im Sternenschleier, einen Strumpf der deklamierenden Juno flickend. Verstreut, verteilt überall Kulissenelemente und Requisiten, Fragmente der Scheinwelt des Theaters, und dazwischen Wäsche und alle möglichen Gegenstände des täglichen Lebens - sowie Tiere, die ihrerseits die Wirklichkeit, die Natur und ihre Bedürfnisse, verkörpern. [...]. Links vorn liegen gut sichtbar zwei Theaterzettel. Der obere nennt die Truppe, die wir vor uns haben. Es sind Mitglieder verschiedener Londoner Theater. Zugleich ist ein Stück zitiert, das zur Aufführung kommen soll: The Devil to Pay in Heaven - dies ist der Titel einer damals populären Ballad Opera. Der untere Zettel führt als Personen eines anderen Stückes unter anderem Diana, Juno, Flora und Aurora, Cupido sowie zwei Teufel auf. Der Bezug zur dargestellten Szene ist offenkundig. [...].

*[Hogarths] eigentliches Thema [...] war [...] der Kontrast zwischen dem wahren Leben und dem Schein einer unwahren, zeitfernen Bühnenwelt. [...]. Vor der Darstellerin der Flora sieht man einen Korb, der eben durch eine Kerzenflamme in Brand zu geraten scheint. Wollte Hogarth sagen, daß diese ganze Kostüm- und Kulissenwelt nicht von Dauer sein werde?*²²⁵

Bereits der Titel dieser Graphik sollte uns inzwischen hellhörig werden lassen: *Strolling Actresses dressing in a Barn* - von Wanderkomödiantinnen ist da die Rede!

Die *Göttliche Komödie* bildete für uns in gewisser Weise den Ausgangspunkt aller weiteren Überlegungen, allerdings vom Motiv der Lebensmitte ausgehend und

²²⁴ Kupferstich und Radierung, 45 x 56,6cm

²²⁵ s.o., S.110ff.

vorherrschende religiöse Vorstellungen in Frage stellend. Eine Wanderung war dabei die Grundlage für alles weitere: Dantes Wanderung durch die Hölle, das Fegefeuer und schließlich hin in himmlische Gefilde, zum Paradies. All das erschien an eine Vision gebunden, an einen Traum, sowohl bei der Vorlage, die einem Dichter zu verdanken war, als auch im Gemälde, das uns, in Zusammenhang mit der Persönlichkeit seines Schöpfers, primär interessieren sollte. Bittere Ironie spielte in diesem Kunstwerk eine maßgebliche Rolle, da der zur Komödie gehörende gute Ausgang eigenwillig relativiert wurde. Das große Welttheater, Schein und Sein, die fortlaufende Illusion leichtgläubig Somnambuler, Wanderer durch eine fragwürdige Welt, von Göttern gelenkt, Marionetten gleich, letztlich für dumm verkauft - das war ein Teil dessen, womit wir vom Künstler konfrontiert werden sollten und noch dazu so, dass es uns ohne gebührende Anstrengung überhaupt nicht möglich gewesen wäre, von alledem etwas zu bemerken, geschweige denn, es klar zu durchschauen.

Doch auch ohne derartige durch den Titel *Strolling Actresses dressing in a Barn* angeregte Überlegungen könnte uns Hogarths Arbeit aufgrund einer Reihe von Äußerlichkeiten im Vergleich zu Beckmanns *Der Traum* als ausgesprochen interessant erscheinend auffallen.

Bereits der Ort der Handlung, eine einfache *Scheune*, erinnert an die von Beckmann als Schauplatz seines Traumes gewählte Dachkammer, man beachte dabei etwa die Dielen bzw. Bretter, die jeweils zu erkennen sind.

Allerdings muss auch ein gravierender Unterschied beider Räume bezüglich deren jeweiliger Darstellung Beachtung finden: bei Hogarth ist die Arbeit horizontal konzipiert, wodurch eine Fülle von Einzelheiten nebeneinander zur Darstellung gebracht werden kann. Anders bei Beckmann: er entschied sich für ein geradezu beengendes Hochformat, die Gegensätzlichkeit von Oben und Unten wurde dadurch geschickt suggeriert, das Motiv des drohenden Absturzes angesichts des wegkippenden Bodens unterstrichen und die im Zentrum des Bildes alles beherrschende Gestalt deutlich hervorgehoben.

Verbleiben wir zunächst noch kurze Zeit beim Gegenständlichen. In dem Gemälde *Der Traum* fiel uns die letztlich ins Nichts führende Leiter auf. Auch Hogarth hat eine nicht zu übersehende, doch weitaus weniger bildbestimmende Leiter seinem Szenario einverleibt. So konnten wir oben lesen: *Weiter rückwärts sieht man Cupido auf einer Leiter stehen*²²⁶, womit an diesen Gegenstand gebunden bereits wieder ein thematischer Bereich angerissen wird, der bei Max Beckmann für dessen Gemälde den eigentlichen Kern bildet, nämlich die *Begierde* und deren *Überwindung*.

Weiter ging es im Text: *Unter ihm rechts, ein wenig auffällig, eine Rückenfigur mit >Sonnenhut< - es ist Apoll* - also jene Gottheit, die bei Nietzsche, in dessen Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, wie wir noch sehen werden, als gewissermaßen dualistischer Widerpart zu Dionysus eine äußerst

²²⁶ Man beachte in diesem Zusammenhang bei Max Beckmann auch den Mann mit Fisch auf der Leiter und die ambivalente Deutbarkeit des Motivs *Fisch*.

Zu *Cupido* zeigt sich allerdings in dem Gemälde *Der Traum*, wie wir noch sehen werden, weitaus mehr.

wichtige Rolle spielt und von Max Beckmann in dessen Gemälde *Der Traum* integriert wurde.

In nächster Nähe zu Apoll, geradezu ihn ergänzend und dabei dem Betrachter sich zuwendend, fällt in Hogarths Graphik eine betont hell dargestellte, weibliche Gestalt auf. So war denn auch oben im Text zu lesen: ***Im Mittelpunkt der Szene sehen wir Diana, die jungfräuliche Göttin, hier locker bekleidet eine Tanzpose probend.***

Interessanterweise wirkt der wiederum Strahlen aussendende *>Sonnenhut<* des *Apoll* hinter der *Diana* schon fast wie deren Nimbus und zwar in leicht perspektivischer Schräge dargestellt, gut passend zur entsprechenden Gesichtsneigung jener Göttin. Anders gesagt: die beiden Gestalten wirken fast schon janusköpfig vereint, sofern man sich an Beckmanns Utopie göttlicher Androgynität in dem Gemälde *Der Traum* erinnert und aufgrund anderer Gemeinsamkeiten beider hier zur Disposition stehender Kunstwerke geneigt ist, weitere inhaltliche Bezüge anzunehmen.

Und noch etwas erscheint hier in Bezug auf das Gemälde *Der Traum* und Max Beckmanns dortiges Auftreten als vermeintlich weibliche Gestalt (Mädchen vom Lande, Madonna mit Kasper) interessant: Hogarths Apoll wird von einer Schauspielerin gespielt, was der Titel jener Graphik klar besagt: ***Strolling Actresses dressing in a Barn*** (*Wanderkomödiantinnen kleiden sich in einer Scheune an*).

Wiederum stellen sich weitreichende, doch hier nicht zu beantwortende Fragen: Welche Rolle spielte Hogarths Kunst bei der Entstehung von Beckmanns *Der Traum*? Sind Hogarth am Ende gar entscheidende Anregungen zu verdanken? Oder lieferte Hogarth nur reizvolle, für Beckmann nutzbare, doch nicht neuartige Bildbestandteile, die zudem eigenwillig, Hermetisches begünstigend, verändert wurden?

In jedem Falle lag Max Beckmann das Atmosphärische in Hogarths Arbeiten, bei dem Schauspielerinnen-Motiv kam ihm die Auseinandersetzung mit Wesenszügen der Bühne entgegen: ***Den Kontrast zwischen Schein und Sein hat der Künstler überall scharf und witzig, nicht jedoch sarkastisch, herausgearbeitet.***

Die Ambivalenz des Theaters kam der Mehrschichtigkeit des Gemäldes *Der Traum*, noch dazu angesichts der *Göttlichen Komödie*, entgegen, ***der Kontrast zwischen dem wahren Leben und dem Schein einer unwahren, zeitfernen Bühnenwelt*** verband sich im Gemälde mit einer weitreichenden Verarbeitung weltanschaulicher Fragen²²⁷. Das Welttheater und dessen Regisseure im Sinne F.W. Fischers wurden dabei niemals außer Acht gelassen. So ist ja auch bezeichnenderweise in Bezug auf Hogarth von ***Vertreter[n] einer anderen, höheren Welt***, allerdings hier ***einer Scheinwelt*** die Rede.

Götter, wenn auch nur gespielt und erst in Vorbereitung für die Bühne, bevölkern dicht gedrängt Hogarths Bild.

Beckmann setzt sich 1921 in Analogie dazu selbst in Szene. Doch ihm geht es um mehr, so wie er auch die Welt und das Theater anders begreift. Für ihn sind Götter als Regisseure bittere, doch nur schwer fassbare Realität, die Welt hingegen, die

²²⁷ Im letzten Kapitel werden wir zudem sehen, dass Nietzsches Gedanken bezüglich des Theaters hier zusätzlich noch Berücksichtigung erfahren müssen.

oftmals als die eigentliche Realität begriffen wird, sieht er, der Künstler, als geradezu närrisches Treiben, eben als Welttheater, und von höherer, mächtigerer, doch keineswegs besserer Realität bestimmt, solange der Mensch sich dagegen nicht, vom eigenen Bewusstsein getragen, wehrt.

In gewisser Weise dreht Max Beckmann also herum, was Hogarth in *Strolling Actresses dressing in a Barn* angelegt hat, Schein und Sein erfahren bei ihm nun eine gegenläufige Gewichtung.

Auch bildnerisch wirkt das Gemälde *Der Traum* in verschiedener Hinsicht geradezu wie eine Metamorphose von *Strolling Actresses dressing in a Barn*. So erscheint der Bildaufbau an entscheidender Stelle geradezu schon seitenverkehrt, wie ja bezeichnenderweise auch das horizontale Format seinerseits völlig aufgegeben und in eine stark vertikale Komposition verwandelt wurde.

Mit seitenverkehrt ist vor allem die Anordnung der zentralen Gestalten *Apoll* und *Diana* in Bezug auf die dahinter befindliche Leiter gemeint: in Beckmanns *Der Traum* steht die Leiter rechts der Zentralfigur, bei Hogarth links jener beiden gespielten Gottheiten.

Interessant mag auch erscheinen, dass Cupido bei Hogarth oben auf der Leiter steht und lediglich eine der Schauspielerinnen, die noch dazu mit völlig Alltäglichem beschäftigt ist, ihn verkörpert.

Anders bei Beckmann: dort liegt die Frau mit ihrem Cello, von Cupido als unsichtbarem Regisseur gewissermaßen getrieben, am Boden, weit unterhalb der Leiter. Sie nimmt also nicht mehr eine senkrechte Haltung ein, wie Hogarths kleiner Cupido, sondern sie liegt, der Horizontalen ergeben, am tiefsten Punkt angelangt, auf dem blanken Untergrund. Cupido wurde hier wirksame Realität.

Doch auch scheinbare Nebensächlichkeiten weisen in den beiden hier verglichenen Arbeiten Gemeinsamkeiten auf. So konnten wir bereits lesen: *Verstreut, verteilt überall Kulissenelemente und Requisiten, Fragmente der Scheinwelt des Theaters, und dazwischen Wäsche und alle möglichen Gegenstände des täglichen Lebens - [...].*

In Analogie dazu präsentiert Max Beckmann seinerseits in dem Gemälde *Der Traum*, wie wir schon sehen konnten, Hinweise auf seine Domäne, die Malerei; man denke vor allem an den unten links im Vordergrund befindlichen Keilrahmen. Allerdings sind auch, in Verbindung mit zwei anderen Figuren im Bild, Musikinstrumente wahrzunehmen, und eine Trommel fungiert, wie wir nun schon wissen, recht eigenwillig erscheinend als teilweise verdeckter Nimbus des Künstlers.

Wiederum lohnt es sich einen weiteren Blick auf Hogarths *Strolling Actresses dressing in a Barn* zu werfen, denn dort gibt es ebenfalls eine im Hintergrund an die Wand gehängte Trommel und zudem direkt daneben eine Tute, die durchaus der des blinden Leierkastenmannes gleicht.

Desweiteren liegt im Vordergrund, deutlich unterhalb der *Diana*, nahe dem unteren Bildrand am Boden eine Lyra, jenes Instrument, das symbolisch in Zusammenhang mit *Apoll* gesehen werden kann.

Zu der das Bild eindeutig beherrschenden, auf vielen Reproduktionen auch besonders hell dargestellten und deshalb noch mehr auffallenden Darstellerin der *Diana* sei noch hinzugefügt, dass die Entblößung ihrer Beine durchaus an die derer der Zenralfigur in Beckmanns *Der Traum* erinnert. Andererseits wirkt diese vermeintliche *Diana* jedoch wie ein Antityp zum androgynen Künstler: sie strahlt interessanterweise keinerlei Ruhe aus, im Gegensatz zu dem schattenhaft hinter ihr befindlichen Darsteller des *Apoll*. Sie wirkt sogar ausgesprochen unruhig, Aufmerksamkeit auf sich ziehend, vielleicht sogar Beifall schon jetzt erhoffend. Im Sinne Nietzsches könnte sie geradezu als weiblich-dionysisches Element im Bild gesehen werden, als *Anti*-Typ zu Beckmanns Idealvorstellung seiner selbst in dem Gemälde *Der Traum*.

Abschließend sollen noch zwei gegenständliche Motive aus *Strolling Actresses dressing in a Barn* Beachtung finden.

Auf die dort im Raum befindliche Leiter wurde bereits aufmerksam gemacht. An der Decke befindet sich, ganz im Gegensatz zu Max Beckmanns Gemälde *Der Traum*, allerdings kein zweiter Gegenstand dieser Art, doch gleicht das dortige massive Gebälk in seiner Struktur, wenn man entsprechend hinsieht, durchaus einer solchen.

Weitaus vielsagender und möglicherweise auf Beckmanns Klebezettel mit den Zahlen 35/35 bezogen als Anregung fungierend erscheint jedoch Folgendes: *Links vorn liegen gut sichtbar zwei Theaterzettel. Der obere nennt die Truppe, die wir vor uns haben. Es sind Mitglieder verschiedener Londoner Theater. Zugleich ist ein Stück zitiert, das zur Aufführung kommen soll: The Devil to Pay in Heaven - dies ist der Titel einer damals populären Ballad Opera. Der untere Zettel führt als Personen eines anderen Stückes unter anderem Diana, Juno, Flora und Aurora, Cupido sowie zwei Teufel auf. Der Bezug zur dargestellten Szene ist offenkundig.*

Zugegeben: die beiden Klebezettel haben wir bereits auf die entsprechend aufgeschlagene *Göttliche Komödie* in Buchform zurückzuführen versucht, und die beiden Theaterzettel bei Hogarth sehen völlig anders aus als das, was für uns hier von Interesse ist. Dass Beckmann jedoch die Darstellung eines Buches aufgab und ganz Alltägliches mit einer völlig anderen Funktion hinzuzog, um eine derart wichtige Mitteilung kaschiert vorzunehmen, kann auf eine Anregung, wie obige, zurückgehen.

The Devil to Pay in Heaven dürfte allein schon inhaltlich in Bezug auf das Gemälde *Der Traum* Beckmanns Aufmerksamkeit erweckt haben.

Dass von Hogarth verarbeitete Themen auch in noch ganz anderen graphischen Arbeiten für Max Beckmann von Interesse gewesen sein dürften, kann an zwei weiteren Beispielen abschließend noch deutlich werden.

Wenden wir uns zunächst *Hogarth Painting the Comic Muse (Hogarth beim Malen der komischen Muse)* (Abb. 25)²²⁸ zu:

Die Tatsache, daß Hogarth in seinem letzten Lebensjahr nochmals an diesem 1758 geschaffenen Blatt arbeitete, gibt dem Selbstporträt testamentarische

²²⁸ Kupferstich und Radierung; 40,3 x 35,2 cm

Bedeutung. *Wir sehen den Künstler mit konzentriertem Blick, vorgebeugt, vor der Staffelei sitzen, in der Rechten ein Palettmesser, in der Linken Palette und Pinsel haltend. Das Bild vor ihm - das tatsächlich nicht existiert hat - zeigt in einer ersten zeichnerischen Anlage, vor der malerischen Ausführung, Thalia, die Muse der Komödie, wie es die Aufschrift nebenan auf einem Säulenpostament ausdrücklich sagt. Als Attribute der Gestalt erkennen wir einen Lorbeerkranz und eine Satyrmaske. An der Staffelei lehnt ein Exemplar der Analysis of Beauty mit der halb aufgeklappten Tafel des Statuenhofes [...]. Hinter dem Stuhl, als ein sehr beiläufiges Motiv, ein Topf mit Terpentin (?). Hogarth wollte eine möglichst lapidare Aussage: von einer genaueren Schilderung des Ateliers sah er völlig ab. Sein Bildnis sollte ihn knapp als Maler und theoretischen Schriftsteller in Erinnerung halten. Mit der Muse der Komödie wollte er auf das verweisen, was er als etwas ganz Eigenes neu in die Kunst eingebracht hatte: auf seine Zyklen und auf Einzelblätter wie die Moderne Mitternachtsunterhaltung; >Comic history paintings< waren diese Werke von dem befreundeten Henry Fielding genannt worden. Speziell auch die Satyrmaske ist in diesem Zusammenhang zu sehen; sie läßt an den kleinen Satyr denken, der in dem Subskriptionsbilletts Boys Peeping at Nature [...] eine so aussagekräftige Rolle spielt. Naheliegt im übrigen die Vermutung, daß der Bildentwurf auf der Staffelei - Thalia neben einer mächtig emporragenden Säule - auch des Künstlers Vertrautheit mit den Traditionsformen der >Großen Kunst< signalisieren sollte.*²²⁹

Wiederum kommt, ganz Hogarths Neigung zur Satire entsprechend, der Komödie vorrangige Bedeutung zu. Antikes wird thematisiert, der Künstler bringt sich selber damit in Verbindung zur Darstellung. Eine *Satyrmaske* darf in derartigem Zusammenhang natürlich nicht fehlen.

Man beachte die Sinnzusammenhänge zwischen den hier wichtigen Begriffen: Satyr und Satire klingen nicht zufällig ähnlich, und die Maske kann als Symbol für das Schauspiel schlechthin angesehen werden.

In Bezug auf das Dionysische, das in Zusammenhang mit Nietzsches Philosophie im nächsten Kapitel noch Beachtung finden wird, darf außerdem gerade die Rolle des Satyrn nicht unterschätzt werden.

Mit der Muse der Komödie wollte er auf das verweisen, was er als etwas ganz Eigenes neu in die Kunst eingebracht hatte: auf seine Zyklen und auf Einzelblätter wie die Moderne Mitternachtsunterhaltung;[...]. *Erinnert eine solche Charakterisierung Hogarths nicht auch an Max Beckmann? Gerade dessen graphische Serien während der uns vorrangig interessierenden Zeit, also um des Künstlers 35. Lebensjahr herum, passen recht gut hier hinzu, wobei die *Muse der Komödie* in dem Gemälde *Der Traum* mit bitterstem Ernst verbunden ist.*

Desweiteren stellt Hogarth ausdrücklich Bezüge zu *Traditionsformen der >Großen Kunst<* her. Auch das erscheint, dem 20. Jahrhundert entsprechend angepasst, Max Beckmanns eher konservativ anmutender künstlerischer Grundeinstellung zu entsprechen.

²²⁹ s.o., S.212

Eine weitere Arbeit fand in obigem Kommentar zu *Hogarth Painting the Comic Muse* noch Beachtung, nämlich *Boys Peeping at Nature* (*Knaben beobachten neugierig die Natur*) (Abb. 26)²³⁰:

Zu Riepenhausen [...]. - Seine Vorlage war die Radierung P. 120, die Hogarth 1731 als Zahlungsbeleg für die Abonenten seines ersten Zyklus, A Harlot's Progress [...], geschaffen hatte und in späteren Jahren, schließlich in veränderter Form, für andere Zwecke weiterverwendete. Im Zentrum der Komposition sieht man, vor einer Mauer, die vielbrüstige Artemis von Ephesus, eine antike Statue, die in der europäischen Kunst als Sinnbild der lebenspendenden Natur geläufig war. Ein Putto, links vor einer Staffelei, legt auf seiner Leinwand ein Bildnis dieser zum Teil verhüllten, mit dem Kreuz an der Halskette und dem Kopfsputz ein wenig >modernisierten< Skulptur an - das heißt er arbeitet >nach der Natur<. Der Knabe auf der rechten Seite hingegen fertigt offenbar aus dem Kopf eine Zeichnung an, ohne >die Natur< zu beachten. Ein kleiner Satyr hat den Rock der Figur hochgehoben; er möchte >die ganze Natur studieren, ohne sich dabei von den Anstandsregeln behindern zu lassen, wie sie das ihn abwehrende Kind verkörpert. Hogarth lag also daran, verschiedene Arten von Kunstauffassung und -übung vor Augen zu führen. Aus der ursprünglichen Zweckbestimmung des Blattes wird zweifelsfrei klar, daß er sich und seine Absichten in dem Satyr gespiegelt sehen wollte - ging es in dem Zyklus A Harlot's Progress doch erklärtermaßen darum, eine neue, keinem Aspekt des tatsächlichen Lebens ausweichende Kunst zu verwirklichen, also die ganze Natur und insbesondere das bisher Verschwiegene zu zeigen. Die Inschriften unterstreichen die Bildaussage, ja sollen sie - als Belege aus der Antike - unanfechtbar erscheinen lassen. Die Zeile auf der Mauer (nach Vergil, verschrieben) spricht von der Erforschung der alten Mutter (Natur); die Worte unterhalb (nach Horaz) besagen, daß es notwendig und in den vom Feingefühl gesteckten Grenzen erlaubt sei, verborgene, bisher nicht gezeigte Dinge ans Licht zu ziehen. Die von Riepenhausen kopierte Radierung eröffnet die Reihe der Subskriptionsbillette, die beinahe ohne Ausnahme prägnante Selbstbekenntnisse des Künstlers sind und als solche für uns eine außerordentlich aufschlussreiche Quelle darstellen [...].²³¹

Die *vielbrüstige Artemis von Ephesus* begegnete uns bereits in Zusammenhang mit Max Beckmanns Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* und der dortigen weiblichen Gestalt, die der *alten Mutter (Natur)* zu entsprechen schien.

Auch *verborgene, bisher nicht gezeigte Dinge ans Licht zu ziehen*, entspricht, insbesondere in einem übertragenen Sinne, Max Beckmanns Neigung zum Okkulten, der Hermetik und seinem Streben nach Erkenntnis und Erleuchtung.

Das Dionysische des kleinen Satyrn lag freilich jenseits der in *Der Traum* letztlich erstrebten Ziele Beckmanns: *Ein kleiner Satyr hat den Rock der Figur*

²³⁰ E. L. Riepenhausen, nach Hogarth, Kupferstich; 17,2 x 16 cm

²³¹ s.o., S.44

*hochgehoben; er möchte >die ganze Natur studieren, ohne sich dabei von den Anstandsregeln behindern zu lassen, [...]<.*²³²

Und auch Hogarths einstmalige progressive Gesinnung passt da nicht mehr so recht herein: *Aus der ursprünglichen Zweckbestimmung des Blattes wird zweifelsfrei klar, daß er [also Hogarth] sich und seine Absichten in dem Satyr gespiegelt sehen wollte - ging es in dem Zyklus A Harlot's Progress doch erklärtermaßen darum, eine neue, keinem Aspekt des tatsächlichen Lebens ausweichende Kunst zu verwirklichen, also die ganze Natur und insbesondere das bisher Verschwiegene zu zeigen.*

Nur Letzteres - *das bisher Verschwiegene [...] zeigen* - behielt für Beckmann, wenn auch auf einer anderen Ebene, weitreichende Bedeutung.

Allerdings zeigte er das *Verschwiegene* seinerseits in Verschwiegenheit, nur wahrnehmbar, wenn die Betrachtung gewissermaßen mit dem Erlernen einer neuen Sprache verbunden wird, so wie wir dies bislang taten.

Sich in einem *Satyr gespiegelt sehen* lief Max Beckmanns Gesinnung um 1921 zuwider.

Weshalb dies angenommen werden darf, werden wir nicht zuletzt anhand des nächsten Kapitels erkennen können, das seinerseits diese Arbeit abrunden soll.

²³² Dem partiellen Entblößen durch Anheben eines Gewandes begegneten wir allerdings auch in Max Beckmanns Gemälde *Der Traum*; wo die Agave, noch dazu ein Unschuldssymbol, in entsprechendes, sittenwidriges Tun verstrickt erschien.

5. Kapitel

Max Beckmanns *Der Traum* - ein illusorischer Sieg über das Dionysische oder wie Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ungeahnte Folgen im Dante-Jahr 1921 hatte

Gleich zu Beginn dieses abschließenden Kapitels soll eine klare Aussage in den Raum gestellt werden:

Ohne Kenntnisse wichtiger Schriften Dantes *und* Nietzsches wäre Max Beckmanns Gemälde *Der Traum* nicht entstanden - jedenfalls nicht in der uns mittlerweile doch wenigstens ansatzweise vertrauter gewordenen Vielfalt mehrschichtiger Bildebenen mit einer Fülle inhaltlich fassbarer Aussagen und Bezüge.

Zunächst erscheint dies, zumindest in seiner Gesamtheit, als bloße Behauptung. Dass jedoch der erste Teil dieser Behauptung, nämlich der auf Dante bezogene, stimmt, konnten wir bereits zur Genüge erfahren.

Nun gilt es auch Beckmanns entsprechende Bezüge zu Schriften Nietzsches nachzuweisen.

Ganz abwegig darf die gemachte Behauptung ohnehin nicht mehr erscheinen, denn bereits in unserem ersten Kapitel trat Nietzsche geradezu als Schlüssel zu Dante und damit zu Beckmanns auf des Dichters Hauptwerk hinweisenden Code 35/35 sehr deutlich in Erscheinung.

Wir erinnern uns: *Ich bin am Ende des 35sten Lebensjahres; die "Mitte des Lebens", sagte man anderthalb Jahrtausende lang von dieser Zeit; Dante hatte da seine Vision und spricht in den ersten Worten seines Gedichts davon.*

Dies schrieb Nietzsche in einem Brief an einen Freund und eine große Anzahl von Briefen Nietzsches wurde später in Buchform veröffentlicht²³³. Dass Max Beckmann deshalb diesen Brief auch wirklich kannte, dürfte allerdings schwer zu beweisen sein. Prinzipiell gibt dieser Brief jedoch etwas Wesentliches gebündelt wieder, das Max Beckmann in jedem Falle vertraut gewesen sein muss. *Dante hatte da seine Vision* - genau dies entspricht dem Charakter von Beckmanns Gemälde *Der Traum*, liest man es - seiner Bildsprache gemäß - nur richtig, wachen Auges und dabei im Sinne Dantes mit dem Wissen um vier verschiedene Bedeutungsebenen ausgestattet.

Beckmanns *Vision* der Erlangung göttlicher Erhabenheit durch Aufgabe eingeschlechtlicher Unvollkommenheit konnten wir bislang zur Genüge überzeugend erfassen, ebenso deren dem Künstler bewussten illusorischen Charakter.

Doch zurück zu Nietzsche: seit wann kannte Max Beckmann Werke dieses einst so viel gelesenen Philosophen und welche Werke waren dem Künstler möglicherweise vertraut?

Auch wenn die Tagebucheintragungen des neunzehn- bis zwanzigjährigen, blutjungen Kunststudenten mitunter noch etwas schwülstig, zugleich ein wenig egozentrisch und oftmals auch, gemessen an heutiger Hektik, langatmig wirken, als Quelle sind sie in ihrer Gesamtheit teilweise sehr aufschlussreich, nicht zuletzt, wenn

²³³ siehe Anm. 14

es gilt Max Beckmanns frühen Zugang zu Nietzsche wenigstens im Ansatz nachzuvollziehen:

Weimar

Sonnabend, 29. August 1903

Eine logische, in schwarz gehaltene Abschiedsfeier steht bevor.

In grotesk würdevollen Freundschaftsschwüren mit viel stark betonten, gegenseitigen Wünschen für später. O ja, wir sind sehr hochherzig. O, ich muß so lachen, es ist alles so dumm, diese steife Grazie. Mit so kläglich viel Selbstbeobachtung und ohne jede Tollheit. O ja, ich weiß, ich werde sogar, nachdem ich eine Abschiedsrede mit ernster Würde und fast entwickelter Reife vorgetragen habe, mit geknicktem Herzen wieder abfahren, da - ich sehe mich schon sitzen auf der Bahn mit den zwei Schwermutsfalten auf der Stirn, Blick auf vorbeifliegende, grau melancholische Landschaft, im Busen milde Wogen des Schmerzes und der Selbstironie, kurz all die Kulissen, die zu dieser Reihenfolge von kleinen Schauspielen nötig sind. Nun spielen wir also die üblichen Rollen gut, daß wenigstens ein leidlicher Stil dabei herauskommt. Denn auf den Stil kommt es an, das ist die Hauptsache.

Überhaupt haben unsere wackeren Schriftsteller dafür gesorgt, daß sich ziemlich so jede Liebessache, die etwas über dem allgemeinen Durchschnitt steht, in bestimmte Stile und Stimmungen einteilen läßt.

Da haben wir die

KELLER-Stimmungen: viel Blumen, weiße Wolken, eine Portion gesunde Sinnlichkeit und überhaupt viel Gesundheit.

MAUPASSANT-Stimmungen: Verzicht auf Naturkulissen, im allgemeinen stark sinnlich und pathologisch.

PREVOST-Stimmungen: Geistreiche Selbstservierung der Sinnlichkeit. Toujours spirituell.

GOETHE-Stimmungen: Sind nur für Höhenwanderer à la Seiltänzer. Cosmos stark hervortretend. Im allgemeinen nicht mehr gebraucht.

MAETERLINCK-Stimmungen: (teilt sich ein in M I UND M II)

M I: sehr geschätzt. Grauen, Tod. Erbarmen mit einem Schuß Metaphysik.

M II: verliert sich zu sehr in große Weltweisheiten. Sehr viel Liebe, ab und zu ein bißchen Grauen. Nicht mehr sehr individuell, sagt man, denn er ist sehr beliebt.

NIETZSCHE: Nun ja, c'est la femme pour tous. Die Großen können bei ihm groß sein, die Kleinen auch, nur die Mittelmäßigkeit muß etwas suchen.

Verwendet viel Geist, schimpft aus Erbarmen. Schreibt anscheinend mit Herzblut und hat sehr viel gelesen. Eignet sich auch besonders für solche, die in Zitaten lieben.

Im allgemeinen wird der Stil der jeweiligen Liebe fast hauptsächlich durch den Lieblingsschriftsteller bedingt, und wir müssen wieder einmal der Natur in uns demütig die Hand küssen, die es so nett versteht, durch Vermengung dieser von ihr gegebenen Anzahl sich immer wiederholender Individualitäten uns in so reizvoller Abwechslung zu erhalten.

Weimar

Sonntag, 30. August 1903

Ja gewiß eine Denkmaschine ersten Ranges dieser Kant. Aber wozu diese ein Leben fordernde Untersuchung des menschlichen Denkvermögens. Ist es wirklich so viel wert? Sind die schönsten Taten nicht gerade aus dem unbewußten

Handeln entsprungen und ist es nicht immer bei weitem das Schönste. Was hat diese langweilige Logarithmentafel erreicht? Etwas, worauf er stolz sein kann. Komisch, stolz auf etwas sein.

Der Baum, der gegen den Himmel wächst und seine strahlenden Blüten bringt und seine Früchte. Ohne Sorgen und Nachdenken über sein Leben, nur atmend die klare Luft und die Schönheit. Selbst strahlend in ihr. Das wäre eines Menschen würdig. Wieder den alten verschütteten Gang zur Schönheit finden, von der wir stammen und die wir sein können.

7. Februar 1904

Vor mir liegt der Schopenhauer pflichtschuldigst und trotz ihm habe ich gar keine Lust weiter in diese stumpfsinnigen blöden Mysterien eines Menschen einzudringen, der bei lebendigem Leibe vertrocknet scheint. Ich will leben ich schreibe es tausendmal. Leben, ich will. Dieses Gefühl finde ich fast automatisch in mir ...²³⁴

Drei Dinge gilt es hier vorrangig festzuhalten:

Erstens erlebt und sieht der junge Beckmann bereits damals, zumindest ansatzweise, die Welt als Schauspiel: *[...] ich sehe mich schon sitzen auf der Bahn mit den zwei Schwermutsfalten auf der Stirn, Blick auf vorbeifliegende, grau melancholische Landschaft, im Busen milde Wogen des Schmerzes und der Selbstironie, kurz all die Kulissen, die zu dieser Reihenfolge von kleinen Schauspielen nötig sind. Nun spielen wir also die üblichen Rollen gut, daß wenigstens ein leidlicher Stil dabei herauskommt. Denn auf den Stil kommt es an, das ist die Hauptsache.*

Zweitens interessiert er sich für die Literatur und geht an diese auf seine eigene Art systematisch heran:

Überhaupt haben unsere wackeren Schriftsteller dafür gesorgt, daß sich ziemlich so jede Liebessache, die etwas über dem allgemeinen Durchschnitt steht, in bestimmte Stile und Stimmungen einteilen läßt. - Eine wertend-beschreibende Auflistung von Autoren bleibt, wie wir sehen konnten, sodann nicht aus²³⁵.

²³⁴ Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. / Leipzig 1987, S.10f.

²³⁵ Interessanterweise begegnen wir bei Max Beckmanns Äußerung zu Goethe dem uns inzwischen wohlvertrauten *Seiltänzermotiv*, was auf eine eingehendere damalige Beschäftigung des jungen Künstlers mit Nietzsches Gestalt des *Zarathustra* schließen läßt.

Doch auch Nietzsches in obigem Kontext an anderer Stelle ausdrücklich erwähnte und positiv bewertete Belesenheit passt gut zu Beckmanns wiederholt ganz offensichtlich erkennbarer eigener Lust am Lesen.

Und noch etwas mag uns innerhalb Beckmanns damaligen Stellungnahmen auffallen: Maeterlinck (M I) wird *sehr geschätzt*. Man beachte, was dabei, lange vor dem Ersten Weltkrieg, Erwähnung findet: *Grauen, Tod. Erbarmen mit einem Schuß Metaphysik*. Doch Kritik bleibt ebenfalls nicht aus. Der philosophierende und einige Jahre später (1911) sogar mit dem Literaturnobelpreis geehrte Schriftsteller wird auf einer weiteren Ebene (M II) weniger positiv bewertet: *verliert sich zu sehr in große Weltweisheiten. Sehr viel Liebe, ab und zu ein bißchen Grauen. Nicht mehr sehr individuell, sagt man, denn er ist sehr beliebt*.

Drittens gehören Philosophen mit zu den besonders beachteten Autoren, wenn wir über jene Auflistung hinausgehend auch die weiteren Tagebucheintragungen berücksichtigen. Nietzsche, Kant und Schopenhauer finden dabei besondere Beachtung. Der junge Beckmann erweckt zudem den Eindruck, eher von dionysischer Leidenschaft, denn von apollinischer Erhabenheit oder gar nüchterner Sachlichkeit bestimmt zu sein. Leidenschaft bedeutet in diesem Zusammenhang ein Bekenntnis zur Lebenslust. Gedankliche Klarheit braucht dabei nicht ausgeschlossen zu sein, doch eher ernüchternde Melancholie stößt auf wenig Gegenliebe. Schopenhauer erfährt zu jener Zeit jedenfalls, wie wir sehr knapp ins Wort gefasst schon sehen konnten, noch eine klare Absage: ***Vor mir liegt der Schopenhauer pflichtschuldigst und trotz ihm habe ich gar keine Lust weiter in diese stumpfsinnigen blöden Mysterien eines Menschen einzudringen, der bei lebendigem Leibe vertrocknet scheint. Ich will leben ich schreibe es tausendmal.*** Lebenslust und nicht melancholisch Anmutendes reizt also den jungen Künstler. ***Mysterien*** scheinen ihm, zu diesem Zeitpunkt, keiner eingehenderen Beachtung wert zu sein, denn sie sprechen seine Gefühle offenbar nicht an und gedanklich lassen sie sich auch nicht klar fassen oder nutzen.

Kant scheint da schon mehr Eindruck positiver Art zu hinterlassen, eine gewisse Wertschätzung bleibt nicht aus, wenngleich auch hier schlussendlich eine deutliche Absage erfolgte: ***Ja gewiß eine Denkmaschine ersten Ranges dieser Kant. Aber wozu diese ein Leben fordernde Untersuchung des menschlichen Denkvermögens. Ist es wirklich so viel wert? Sind die schönsten Taten nicht gerade aus dem unbewußten Handeln entsprungen und ist es nicht immer bei weitem das Schönste. Was hat diese langweilige Logarithmentafel erreicht?*** Wiederum kommt es dem jungen, werdenden Künstler als Sinnenmensch auf Lebendiges, auf Erlebbares an.

In Nietzsche scheint er zu diesem Zeitpunkt noch am ehesten seinen Meister gefunden zu haben: ***NIETZSCHE: Nun ja, c'est la femme pour tous. Die Großen können bei ihm groß sein, die Kleinen auch, nur die Mittelmäßigkeit muß etwas suchen. Verwendet viel Geist, schimpft aus Erbarmen. Schreibt anscheinend mit Herzblut und hat sehr viel gelesen. Eignet sich auch besonders für solche, die in Zitaten lieben.*** Das hier zuletzt Gesagte sollte uns hellhörig werden lassen: die Möglichkeit, Zitate bei Nietzsche zu finden, wird von Beckmann ausdrücklich ***besonders*** hervorgehoben. Damit können selbstverständlich die für Nietzsche so typischen, zahllosen Aphorismen gemeint sein, doch sind andere Werke deshalb keineswegs als ergiebige Quellen ausgeschlossen.

Was ebenfalls aufschlussreich sein dürfte und soeben Vorangegangenes bestätigt: ***Geist, Herzblut*** und die Angewohnheit viel zu lesen, das beeindruckt Max

Dualistisches Klassifizieren hat der junge Beckmann sich demnach schon zueigen gemacht, Maeterlinck wird geradezu formelhaft in M I und M II zerlegt. M II hat dabei offenbar das Pech, ***beliebt*** zu sein, womit ein Verlust einhergeht: ***Nicht mehr sehr individuell.***

Ein bewusstes Streben nach Individuellem gibt sich also bereits 1903 bei Max Beckmann deutlich zu erkennen und die spätere *Suche nach dem Selbst* kündigt sich damit wohl im Ansatz auch schon an.

Beckmann damals. Mit anderen Worten: das *Dionysische* an Nietzsche entspricht den jugendlich-emotionalen Stimmungen des werdenden Künstlers.

Dazu passen auch die beiden folgenden Passagen:

6. April 1904

*Auf der Bahn nach Avallon. Mein Unglück verfolgt mich. Um mich her schwatzende französische Bauern, die jeden Gedanken, selbst jeden fremden Gedanken, den ich verstehen möchte, töten. Es regnet draußen und ich bin so leer. Schauspieler des Lebens, der von anderen hören möchte, daß er es nicht sei, so sagt ungefähr NIETZSCHE. Das paßt wohl auf mich. Und selbst jetzt noch glaube ich an die Schauspielerwollust der Selbsterniedrigung. - Es wird allmählich Abend. Ich pfeife das Ständchen von SCHUBERT und gestatte mir, traurig zu sein. Worüber? Vielleicht weil draußen alles so grau ist, vielleicht weil Regentropfen am Coupéfenster hängen, vielleicht darüber, weil ich gar keinen wirklichen Grund habe, traurig zu sein. Alles andere, was ich noch denke, ist Spreu. - Liebe ist eigentlich das einzige Mittel, mit der jede psychologische Schwäche ausgefüllt und sogar zu einer Stärke gemacht werden kann, denn sie paßt überall hin und läßt sich überall auch hinstoßen. Also doch glücklich wieder auf Liebe. Liebe, das ewige Rätsel, - grau und immer grauer sieht es in mir aus. Ob ich wohl jemals die Freude finden werde. Ich glaube nicht.*²³⁶

Chalons sur Saône

[7. April 1904]

*In einem kleinen Stink-Café toute suite Musik. Vor mir eine große Brücke über die Saône. Heute morgen dachte ich, ich würde krank werden und hatte mich schon mit Hospitalien vertraut gemacht. Jetzt geht es wieder. Und das Bier ist schlecht. Und ich bin so trübe. Gar keine Zukunftshoffnung. Und dann wieder kokettieren mit diesem Nichts. Oben ungefähr 8 ganz stumpfsinnige Musikanten. Im ganzen Café drei Gäste und ein Kellner. Ab und zu wird einer von den Violinisten verrückt und spielt ein paar ganz hohe Töne während der Pause. Das einzig Schöne, ein Stück von der Sonne beleuchteten Brücke, die man durch das blödsinnig vermalte Caféfenster sehen kann. - Eigentlich kann ich mir kaum vorstellen, daß es noch irgend etwas Schönes in der Welt gibt. - Es ist zwar gemein, in diesem Lokal NIETZSCHE zu lesen. Mais. -*²³⁷

Stimmungen treten hier in den Vordergrund: Melancholie und mitunter auch geradezu schon selbsterhöhende Arroganz gegenüber der restlichen Welt geben sich mehr oder weniger deutlich zu erkennen. Stellenweise klingt sogar bereits ein Hauch *taedium vitae* jugendlichen Weltschmerzes an.

Doch nicht der selber eher von Melancholie geleitete Schopenhauer begleitet Max Beckmann als Reiselektüre, sondern Friedrich Nietzsche scheint allgegenwärtig zu sein und dabei auch durchaus Achtung zu erfahren.

Das uns in dieser Arbeit bislang schon wiederholt begegnete Schauspielerische tritt bei Beckmann interessanterweise als Thema in Zusammenhang mit Nietzsche immer wieder in Erscheinung, doch auch, ganz dem Dionysischen entsprechend, begegnen wir der Musik: *Ich pfeife das Ständchen von SCHUBERT und gestatte mir, traurig zu sein.*

²³⁶ s.o., S.13

²³⁷ s.o., S.15f.

Kehren wir zu der Frage nach den möglicherweise Max Beckmann zur Verfügung stehenden Werken Nietzsches zurück.

Friedhelm Wilhelm Fischer bemerkt hierzu, wie wir schon in unserem ersten Kapitel sehen konnten²³⁸: *In Beckmanns Bibliothek befindet sich von Nietzsche lediglich eine Taschenbuchausgabe von "Also sprach Zarathustra" (Leipzig 1906). [...]. In dem Buch fanden sich inhaltsbezogene Notizen Beckmanns.*

Diese Beobachtung scheint bei F.W. Fischer weitreichende Folgen gehabt zu haben, wenn es um die Bewertung von Max Beckmanns Haltung gegenüber Nietzsche sowie dessen ursprünglichem Vorbild und, wenn man so will, Lehrmeister, nämlich Arthur Schopenhauer, ging.

Zu Schopenhauer schreibt Fischer unter anderem: *Schopenhauers 'Parerga und Paralipomena' bekam der Maler 1906, also mit 22 Jahren, geschenkt. Die Begegnung mit dem Philosophen war von größter Bedeutung für den weiteren Lebensweg Beckmanns. Ohne Zweifel wurde durch Schopenhauer auch das Interesse für indische und gnostische Philosophie geweckt.*²³⁹

Nietzsche hingegen erfährt in derartigem Zusammenhang eine klare Abfuhr. Um dies zu verdeutlichen, muss eine längere Textpassage mit dem an sie geknüpften geistigen Disput zwischen Fischer und Kessler wenigstens ganz prägnant in Augenschein genommen werden:

Max Beckmanns erstes Triptychon entstand in den Jahren 1932/33. [...] Die Bilder der 'Seitenflügel' verhalten sich zu dem Bild der 'Mitteltafel' nach einem Kontrast-Prinzip. [...] es werden in dem Triptychon verschiedene Zustände des Seins geschildert; Zustände des Seins, die durch ihre unmittelbare und provozierende Gegenüberstellung philosophische, religiöse oder gesellschaftliche Fragen aufwerfen.

Philosophisches Material wurde bisher vor allem von Charles S. Kessler herangezogen. [...].

Der Autor beruft sich vor allem auf Nietzsche und vermutet außerdem 'a sort of neo platonism' hinter dem Bild. Er macht in seiner Studie, das ist interessant, weniger den Gegensatz als die Koexistenz der Gegensätze zum zentralen Problem und spielt dabei auf Nietzsche's Begriffspaar dionysisch-apollinisch an: 'history is to be accepted with a Dionysian outlook that accepts tragedy joyously'. [...]

Wohl bemerkt Kessler eingangs, das Werk sei mehrschichtig und müsse auf einer persönlichen, einer historischen und einer philosophischen oder religiösen Ebene verstanden werden, am Ende bleibt aber nur eine psychologische und eine ideologische Ebene übrig. So kann der Autor auch davon reden, das Problem von Gewalt und Freiheit habe einen sexuellen und einen politischen Aspekt, und so setzt er die individuelle Selbstverwirklichung des Künstlers in Parallele zu Vorstellungen über Selbstverwirklichung und Erneuerung im gesellschaftlichen Raum.

²³⁸ siehe Kap.I., Anm.13

²³⁹ siehe Friedhelm Wilhelm FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.23, Anm.41

Kesslers Interpretation könnte interessant sein, aber sie schwankt schon mit ihrem Kronzeugen: Beckmann lehnte Nietzsche nachweislich ab.²⁴⁰

Diese Ablehnung Nietzsches durch Beckmann versucht Fischer in einer Fußnote, deren Anfang wir bereits kennen, folgendermaßen nachzuweisen:

In Beckmanns Bibliothek befindet sich von Nietzsche lediglich eine Taschenbuchausgabe von 'Also sprach Zarathustra' (Leipzig 1906). Dieses Exemplar durchzuschauen ist äußerst aufschlußreich. Innen auf der Titelseite steht groß: 'Fürchte alles aus verdrängtem Machtbewußtsein und geringer Schöpferkraft entstanden. 10.10.35.' Auf p. 72 die Bemerkung: 'Wozu das alberne Wort Übermensch.' Auf p. 168: 'Nein, nicht mehr'. Vorher sind ganze Seiten durchgestrichen (!). Frau Beckmann bestätigte mir des Malers Abneigung gegenüber Nietzsche. Selbst im Jünglingsalter - wo man dies doch noch am ehesten erwarten könnte - scheint Beckmann von Nietzsche nicht sonderlich berührt worden zu sein. Vgl. dazu die folgende Tagebuchstelle vom 29. August 1903 (Beckmann-Selz, p. 48):

'Nietzsche, nun ja, c'est la femme pour tous. Die Großen können bei ihm groß sein, die Kleinen auch, nur die Mittelmäßigkeit muß etwas suchen. Verwendet viel Geist, schimpft aus Erbarmen. Schreibt anscheinend mit Herzblut und hat sehr viel gelesen. Eignet sich auch besonders für solche, die in Zitaten lieben.'²⁴¹

So sehr Fischer in der hier vorliegenden Arbeit bislang ausgesprochen dankbar hinzugezogen und dabei durchaus gewürdigt wurde, an dieser Stelle bedarf seine in Bezug auf eine mutmaßliche Ablehnung Nietzsches durch Beckmann vertretene Position einer Korrektur oder doch zumindest einer klaren Relativierung.

Erstens:

Die kritischen Kommentare Beckmanns zu Nietzsche mögen auf 1935 bezogen, vor dem Hintergrund völlig veränderter politischer Verhältnisse und einem damit verbundenen Missbrauch jener Philosophie, äußerst ernst zu nehmen sein. Auch in Zusammenhang mit Kesslers Aussagen kann Fischer hier berechnete Argumente ins Feld geführt haben.

Für 1921 müssen wir jedoch völlig andere Gegebenheiten voraussetzen.

Zweitens:

Die **Tagebuchstelle vom 29. August 1903** kann so, wie hier oben, wohl kaum als Argument für eine Abneigung Beckmanns gegenüber Nietzsche genutzt werden. Wichtig ist zunächst einmal, dass der *junge* Künstler Nietzsche immer wieder las, Schopenhauer hingegen, wie wir bereits sahen, als Verfasser von **stumpfsinnigen blöden Mysterien** zunächst entschieden ablehnte.

Drittens:

Nietzsche war in jungen Jahren ein emsiger Leser Schopenhauers und baute seine eigene Weltsicht, wie wir noch sehen werden, gerade auf der Auseinandersetzung mit jenem anfänglichen Vorbild, oder zumindest Lehrmeister, auf.

Weshalb soll bei Max Beckmann nicht dazu ganz Analoges denkbar sein? Gerade eine Art Hass-Liebe zu Nietzsche könnte sich beispielsweise ausgesprochen fruchtbar ausgewirkt haben. Nietzsche als Herausforderung hätte dann, ganz diesem Begriff entsprechend, eine eingehendere Auseinandersetzung regelrecht **gefordert!**

²⁴⁰ Friedhelm Wilhelm FISCHER, Max Beckmann / Symbol und Weltbild, S.94f.

²⁴¹ s.o., S.95, Anm.332

Und noch etwas sei bedacht:

Ein Mangel an Büchern eines bestimmten Autors in Beckmanns Bibliothek, damit waren wir in ganz anderen Zusammenhängen bereits konfrontiert, wurde doch auch sonst nicht als Grund angesehen, entsprechende Texte a priori aus jeglicher Betrachtung auszuklammern. Gerade Fischer berief sich im eigenen Interesse, wie wir sehen konnten, auf die Tatsache, dass die Bibliothek Max Beckmanns schon in den 60er Jahren längst nicht mehr vollständig war, ganz anderes an Bedeutendem also einst noch vorhanden gewesen sein mochte.

Ein Buch, in dem Nietzsche eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, ist in Max Beckmanns verbliebener Bibliothek jedenfalls noch verzeichnet. Gemeint ist von Ernst Boldt *Rudolf Steiner, ein Kämpfer gegen seine Zeit*²⁴². Es sei hier noch hinzugefügt: Rudolf Steiner stand ursprünglich der Theosophie Helena Blavatskys nahe, von Nietzsches Werken war er in jungen Jahren beeindruckt²⁴³.

Zeitlich mag Boldts Buch, zumindest hinsichtlich seines ursprünglichen Erscheinungsjahres, in unsere bisherigen Überlegungen passen.

Interessanterweise nutzt Boldt bereits in seiner Einleitung Nietzsches *Also sprach Zarathustra* als Bezugspunkt für ihm inhaltlich Wichtiges:

Was Nietzsches Zarathustra Positives und Gesundes an hoch differenzierten ethischen Werten enthält, seine unerreichte sittliche Erdschwere, sein tiefer Lebensernst, das alles trägt auch Goethes Faust in sich; aber er ergänzt es durch die okkulten Kräfte, mit denen er sich bewußt durchdringt. Und so ist auch Rudolf Steiner, der Faust des zwanzigsten Jahrhunderts, durchaus auf den Zarathustra Nietzsches gestellt, der weder umgangen noch übersprungen werden durfte. Und da, wo Nietzsches Zarathustra, wenn er nicht krankhaft hypertrophieren soll, über sich selbst hinauswachsen müßte, wie die Blüte nicht

²⁴² Ernst BOLDT, *Rudolf Steiner, ein Kämpfer gegen seine Zeit*. München 1921.- Die Ausgabe, welche Max Beckmann besaß, ist, dies sei hier hinzugefügt, im Verzeichnis zu seiner Bibliothek erst als 1923 erschienen aufgeführt.

²⁴³ *Insgesamt war dieses letzte Jahr in Wien [1890] eine besonders anregende Zeit für Steiner. Er begegnete dem ersten Aufdämmern der <<Wiener Moderne>>, er traf auf die damaligen Wiener Theosophen, die ihm aus erster Hand von Frau Blavatsky berichten konnten, [...]. In Nietzsches Jenseits von Gut und Böse traf er zum ersten Mal auf ein Werk dieses Denkers, der ihn wie ein persongewordenes Zeiträtsel durch die kommenden Jahre begleiten sollte.* Aus: Christoph LINDENBERG, *Rudolf Steiner. Eine Biographie*, Stuttgart 1997, Bd.I, S.180f.

In seiner Autobiographie schrieb Rudolf Steiner später u. a.: >>**Nur innerhalb der englischen Theosophen fand ich inneren Gehalt, der noch von Blavatsky herrührte und der damals<< - 1902 - 1904 - >>von Annie Besant und anderen sachgerecht gepflegt wurde. Ich hätte nie in dem Stile, in dem diese Theosophen wirkten, selber wirken können. Aber ich betrachtete, was unter ihnen lebte, als ein geistiges Zentrum, an dem man würdig anknüpfen durfte, wenn man die Verbreitung der Geist-Erkenntnis im tiefsten Sinne ernst nahm.**<< Aus: Lindenberg, S.336f.

So war Rudolf Steiner denn auch maßgeblich am Aufbau der deutschen Sektion der *Theosophischen Gesellschaft* beteiligt. Zu einem Verwürfnis und einer Trennung mit darauf folgender Gründung der *Anthroposophischen Gesellschaft* sollte es allerdings ebenfalls noch kommen. Siehe hierzu: Christoph Lindenberg, *Rudolf Steiner*, S.354ff. und S.484ff.

immer weiter blühen kann, sondern die Frucht aus sich heraustreiben muß, da erhebt sich Steiner in der Richtung Fausts über Zarathustra.

*Was uns bei Nietzsche und Goethe in der Dichtung einseitig und unvollendet entgegentritt, das bringt Rudolf Steiner in seiner übergenialen Persönlichkeit als den reinen und vollkommenen Typus des modernen Übermenschen zum lebendigen Ausdruck.*²⁴⁴

Boldt stellt hier sehr bewusst und gezielt Bezüge zwischen Steiner und Nietzsche her. Daran mag deutlich werden, in welchem Maße beispielsweise Nietzsches *Zarathustra* um 1920 noch als *Leitbild* entsprechend idealisierender Denker fungieren konnte.

Auf Max Beckmann bezogen darf hier Verschiedenes als interessant eingestuft werden.

So ist in Zusammenhang mit Nietzsche zunächst von *Erdenschwere* die Rede. Der genauere Zusammenhang braucht dabei gar nicht näher erörtert werden, allein ein derartiger Begriff dürfte, für sich genommen, bei Beckmann nach allem, was wir inzwischen wissen, auf wenig Gegenliebe gestoßen sein.

Goethes Faust und dessen Ergänzung *durch die okkulten Kräfte, mit denen er sich bewußt durchdringt* wird hingegen schon eher Max Beckmanns Interesse geweckt haben. Zumindest im Amsterdamer Exil nahm der Künstler den Auftrag, Goethes *Faust II* zeichnerisch zu illustrieren, an. Ein vielbeachteter Zyklus eigenwilliger Abbildungen entstand so²⁴⁵.

Zu den *okkulten Kräfte*[n] - deren Erwähnung Max Beckmann infolge seiner Beschäftigung mit entsprechender Literatur nicht sonderlich befremdet haben dürfte²⁴⁶ - kommt noch etwas hinzu, worauf der Künstler nach all unseren bisherigen Erkenntnissen besonders interessiert reagiert haben dürfte. **Rudolf Steiner** wird zunächst *in seiner übergenialen Persönlichkeit* gewürdigt. Sodann soll ihn der Leser Boldts *als den reinen und vollkommenen Typus des modernen Übermenschen* begreifen.

Ist mit jener, uns heute eher befremdend erscheinenden, regelrecht vergöttlichenden Verherrlichung gerade das zum Ausdruck gebracht, was bei Max Beckmann, in anderem Zusammenhang, sehnlichst herbeigewünschtes Ziel wurde?

Die Selbstdarstellung als allen anderen Anwesenden und deren umnebeltem Sein in dem Gemälde *Der Traum* überlegener Künstler passt doch recht gut zu einem solchen, völlig idealisierenden Menschenbild, das wir übrigens, abgesehen von dem hier zu Konstatierenden, in einem früheren Kapitel in Zusammenhang mit dem Motiv der *Auferstehung* und Nietzsche²⁴⁷ bereits sehr ähnlich ausgeprägt antreffen konnten.

²⁴⁴ s.o., S.20f.

²⁴⁵ siehe: Johann Wolfgang GOETHE, Faust. Der Tragödie zweiter Teil mit den 143 Federzeichnungen von Max Beckmann, München 1970

²⁴⁶ Ob Rosenkruzertum, Kabbala oder die Theosophie Blavatskys - all dies war Max Beckmann aufgrund entsprechender Lektüre, wie wir bereits hinlänglich sehen konnten, vertraut.

²⁴⁷ So war hier, weiter oben im zweiten Kapitel, unter anderem bereits auch schon zu lesen: Das *Welttheater*, so könnte der Eindruck entstehen, beherbergt als Schausteller einen Gott, dem der Mensch noch überlegen sein sollte. Einer dieser Menschen wäre dann

Doch erinnern wir uns nochmals an das Gemälde *Der Traum*: als Erleuchteter, sittlich Reiner, Männliches und Weibliches im eigenen Selbst vollkommen Vereinigender stellt sich Max Beckmann dort, wenn auch nicht sofort jedermann erkennbar, dar. Gerade das Androgynsein ermöglicht solch vollkommene Erhabenheit (und eine vergöttlichende Vereinigung beider Geschlechter in ferner Zukunft ist auch in der Anthroposophie Steiners als Bestandteil der Erlösung vorgesehen; man denke hier zudem noch an das *Rosenkreuzertum* und *Die Chymische Hochzeit* - beides war Steiner bekannt²⁴⁸).

Verbleiben wir jedoch, ein auffallendes Detail aus dem Gemälde *Der Traum* aufgreifend, bei unseren Überlegungen zu Max Beckmanns möglicherweise kritischer Auseinandersetzung mit Nietzsche.

Mit ausgerechnet einer Trommel als Nimbus im eigenen Nacken unterstreicht der Künstler, wenn man dieses Instrument hinsichtlich seiner denkbaren inhaltlichen Aussage innerhalb des Gemäldes hinterfragt, offensichtlich eine Kampfansage. Diese gilt, das werden wir fortan noch zur Genüge sehen und verstehen können, ganz gezielt dem, im Sinne Nietzsches, Begierden verkörpernden *Dionysischen*.

Auch hier zeichnet sich übrigens durchaus eine Parallele zur Darstellung der Persönlichkeit Steiners bei Boldt ab, denn die Rolle des *Einzelkämpfers*, des unter Umständen sogar missachteten Propheten, kann als übereinstimmende und zudem ausgesprochen typisch erscheinende Gemeinsamkeit in beiden Fällen, ohne weitere Wertung, konstatiert werden.

In der gleichen Reihe wie das Buch von Boldt waren außerdem, dies sollte abschließend auch noch Beachtung finden, jeweils von unterschiedlichen Autoren verfasst, zwei weitere Ausgaben mit uns vertrauten Themen erschienen: ein Band über *Die Philosophie Friedrich Nietzsches*²⁴⁹, ein weiterer über *Die Philosophie Dantes*²⁵⁰.

Doch wenden wir uns nach allem, was wir bislang als noch sehr vage Vorstellungen zu Beckmanns Verhältnis gegenüber Schriften Nietzsches erarbeiteten, nun vorrangig einem einzelnen Werk jenes Philosophen zu, in dem das *Theater*, das *Schauspielerische*, eine maßgebliche Rolle spielt. Gemeint ist *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

Vieles von dem, was in der vorliegenden Arbeit bislang zusammengetragen und näher beleuchtet wurde, wird nun erneut in Erscheinung treten; teils, um Bestätigung zu erfahren, teils, um weiter differenziert sodann in einem veränderten

vielleicht derjenige, dem diese ganze Inszenierung als Gemälde zu verdanken ist: der Künstler selber. Wäre dies im Sinne Nietzsches, der das Ideal eines *Übermenschen* propagierte? Geht es *hier* um das *>höhere göttliche Prinzip<* im Sinne Nietzsches?

²⁴⁸ siehe hierzu: Rudolf Steiner, *Die Chymische Hochzeit des Christian Rosenkreuz* in: Johann Valentin ANDREAE, *Die Chymische Hochzeit des Christian Rosenkreuz Anno 1459 / Fama Fraternitatis*, ins Neuhochdeutsche übertragen von Walter Weber, Stuttgart 1957

²⁴⁹ Alfred WERNER, *Die Philosophie Friedrich Nietzsches*, München 1920

²⁵⁰ Helmut HATZFELD, *Die Philosophie Dantes*, München 1921

Licht zu erscheinen. Kurz gesagt: gelegentliche Wiederholungen müssen, wie wir dies bereits gewohnt sind, auf unserem Fahrplan stehen.

Und noch etwas sei bedacht: Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zeichnet sich, wie es der Autor selber im *Versuch einer Selbstkritik* andeutete, durch Wiederholungen und Verschachtelungen, einen mitunter umständlichen Stil, aus. Es ist da die Rede von einem *Jugendwerk voller Jugendmut und Jugend-Schwermut, unabhängig, trotzig-selbständig auch noch, [...], kurz ein Erstlingswerk auch in jedem schlimmen Sinne des Wortes, trotz seines greisenhaften Problems mit jedem Fehler der Jugend behaftet, vor allem mit ihrem >Viel zu lang<, ihrem>Sturm und Drang< [...]*.²⁵¹

Nietzsches nicht zuletzt damit verbundene Neigung zur Wiederholung passt durchaus zu dem, was wir als Charakteristik von Beckmanns *Der Traum* erkennen konnten.

Allein schon durch die verschiedenen Bedeutungsebenen waren wir dort gezwungen, Gleiches immer wieder neu und anders zu betrachten. Hinzu konnte mitunter die Unsicherheit kommen, ob mehrere Erklärungen auf ein einzelnes Phänomen bezogen vorgesehen waren, möglicherweise sogar als Teil einer gezielten Hermetik, oder ob, innerhalb der Fülle des Denkbaren, der Künstler selber eine andere, einzige und gezieltere Aussage beabsichtigte.

Damit soll nicht gesagt sein, dass auch Nietzsche in seinem Werk eine Verschlüsselung von Aussagen anstrebte. Lediglich auf die dort zu konstatierende, fortlaufende, doch stets neuen Umständen angepasste Wiederkehr einiger grundsätzlicher Gedanken sei hier hingewiesen.

Desweiteren mag auffallen, dass Nietzsches Selbstkritik auf Charakterzüge hinweist, die ganz denen des jungen Beckmann entsprechen, die wir zuvor in Bezug auf dessen Auseinandersetzung mit den Werken verschiedener Philosophen, darunter Nietzsche, feststellten.

Man kann geradezu den Eindruck gewinnen, die Aufmerksamkeit des jungen Beckmann für das *Schauspielerische*, welche wir dort beobachten konnten, stünde im Zusammenhang mit einer damaligen Lektüre jenes Werkes, das uns jetzt interessieren soll. Doch was bedeutet dann eine viel spätere Auseinandersetzung des Künstlers mit alledem, 1921, in einer Zeit, da er selber jene Schwelle des *Topos 35/35* bereits hinter sich gelassen hatte? Ging es um eine Aufarbeitung von Vergangenen, um eine Abkehr davon, mit dem Ziel einer wenigstens als *Utopie* herbeigesehnten Weiterentwicklung?

Um unmittelbar zu Bezügen zur bildenden Kunst, und damit zu Max Beckmann vorzudringen, unternehmen wir an dieser Stelle einen Sprung in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

In Zusammenhang mit der bildenden Kunst wendet sich Nietzsche dort einem Werk Raffaels, der *Transfiguration* (Abb. 27), zu:

Raffael, selbst einer jener unsterblichen >>Naiven<<, hat uns in einem gleichnisartigen Gemälde jenes Depotenzieren des Scheins zum Schein, den Urprozeß des naiven Künstlers und zugleich der apollinischen Kultur, dargestellt. In seiner Transfiguration zeigt uns die untere Hälfte, mit dem besessenen

²⁵¹ Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S.9

Knaben, den verzweifelnden Trägern, den ratlos geängstigten Jüngern, die Widerspiegelung des ewigen Urschmerzes, des einzigen Grundes der Welt: der >>Schein<< ist hier Widerschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge. Aus diesem Schein steigt nun, wie ein ambrosischer Duft, eine visionsgleiche neue Scheinwelt empor, von der jene im ersten Schein Befangenen nichts sehen - ein leuchtendes Schweben in reinster Wonne und schmerzlosem, aus weiten Augen strahlenden Anschauen. Hier haben wir in höchster Kunstsymbolik, jene apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Notwendigkeit. Apollo aber tritt uns wiederum als die Vergöttlichung des principii individuationis entgegen, in dem allein das ewig erreichte Ziel des Ur-Einen, seine Erlösung durch den Schein, sich vollzieht: er zeigt uns, mit erhabenen Gebärden, wie die ganze Welt der Qual nötig ist, damit durch sie der einzelne zur Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt werde und dann, ins Anschauen derselben versunken, ruhig auf seinem schwankenden Kahne, inmitten des Meeres, sitze.²⁵²

Nach all unseren bisherigen Erkenntnissen in Zusammenhang mit Max Beckmanns *Der Traum* dürfte ein Verständnis dessen, was hier in Nietzsches Interpretation zu Raffaels *Transfiguration* anzutreffen ist, keine Mühe mehr bereiten.

Wohlvertrautes begegnet uns da:

So ist zunächst die Rede von *einem gleichnisartigen Gemälde*, dieses birgt in sich *jenes Depotenzieren des Scheins zum Schein*.

Das *Gleichnisartige* kostete Max Beckmann 1921 mit Hilfe dantesker Systematik gekonnt aus, Symbolisches wurde komplex mit Seinesgleichen verwoben, die *Allegorie* gehörte zu den bildbestimmenden, unumgehbaren Bedeutungsebenen, sobald eine erste *Entschleierung* des vom Künstler im Bild *verschleierte* Scheins erfolgen sollte.

Und was eignet sich besser, wenn es gilt, *Schein* zum Grundprinzip aller Gestaltung werden zu lassen, als das über sowie hinter alledem stehende Motiv, also *Leitmotiv*, des *Traumes*?

Das Oben und das Unten sind uns hinsichtlich ihrer Dualität und der damit verbundenen qualitativen Wertung schon zur Genüge in dem Gemälde *Der Traum* und vor allem auch in der Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* begegnet.

Für *die untere Hälfte* gilt: sie ist *die Widerspiegelung des ewigen Urschmerzes* und *der >>Schein<< ist hier Widerschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge*.

Gewiss, in Beckmanns *Der Traum* scheint *alles*, bis auf die zentrale Figur, mitten darinnen, einer negativen, auswegslosen *unteren Hälfte* gleich. *Letztlich* verkörpert sogar das ganze Gemälde Auswegslosigkeit, denn der Traum, dieses Scheingebilde, soll am Ende, wie alles andere schon zuvor, *demaskiert* werden. Um jedoch *zunächst* Dualität zu suggerieren, wird die Zentralfigur ihrer ganzen Erscheinung nach abgegrenzt, so dargestellt, als gehöre sie einer von ihr ersehnten höheren Ebene an.

Diese höhere Ebene kommt bei Raffaels *Transfiguration*, deutet man sie im Sinne Nietzsches, nur dann zur vollen Geltung, wenn ein klarer Kontrast, das Bildganze

²⁵² s.o., S.39f.

entsprechend prägend, wahrgenommen wird: *Aus diesem Schein steigt nun, wie ein ambrosischer Duft, eine visionsgleiche neue Scheinwelt empor, von der jene im ersten Schein Befangenen nichts sehen - ein leuchtendes Schweben in reinster Wonne und schmerzlosem, aus weiten Augen strahlenden Anschauen.*

In diesem einen Satz Nietzsches finden wir wiederum eine ganze Reihe uns vertrauter Charakteristika von Max Beckmanns *Der Traum*.

Dort *steigt* gewissermaßen der Künstler selber als *visionsgleiche neue Scheinwelt empor*, indem er, auf seiner bedeutungsbeladenen Kiste thronend, seinerseits auf höhere Erkenntnisse hinweist, sich erkennend und belehrend erhebt.

All jene ihn umgebenden Somnambulen sind die *Befangenen*, die *nichts sehen* können.

Er aber, der Künstler, ist *ein leuchtendes Schweben in reinster Wonne*, oder besser: er möchte es gerne, aller Bitternis zum Trotze, sein. Immerhin: *aus weiten Augen* dringt er vor zum *strahlenden Anschauen* dessen, was den anderen nicht vergönnt sein kann, da sie, Sklaven gleich, dem *Widerschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge* erliegen, also von der Dualität des Seins sich, im Sinne des Künstlers, nicht lösen können.

Es mag deutlich werden: Nietzsches Grundstruktur der Bildbeschreibung wird von Max Beckmann äußerst gekonnt, Stück um Stück, auf sein eigenes Weltbild übertragen. Inhaltlich ist damit eine vollständige Kongruenz jedoch in keinsten Weise erzwungen.

Das von allem hier Bedeutsamste, die Gestalt, deren Dominanz Nietzsche bei Raffael voraussetzt, ist Apollo. Wir erinnern uns: im zweiten Kapitel fand dieser bereits indirekt Beachtung. Es ging dabei um Dualismus, oder genauer *Duplizität*, als Grundlage aller Entwicklung. Vergewärtigen wir uns die damals zitierte Passage, inzwischen allerdings mit einem viel umfassenderen Wissen bezüglich der darauf bezogenen wichtigen Zusammenhänge ausgestattet: *Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt.*²⁵³

Die Kunst wird von Nietzsche ausdrücklich in Abhängigkeit von der *Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen* gesehen, denn das Schöpferische bedarf nach seiner Auffassung überall fruchtbarer Auseinandersetzungen, vergleichbar jenen die *bei fortwährendem Kampfe* aus *der Zweiheit der Geschlechter* resultieren und *Generation* zur Folge haben. *Generation* bedeutet an dieser Stelle, mlat. *generatio* = Zeugungskraft entsprechend, Zeugung bzw. Fortpflanzung. Das heißt, Schöpferisches in der Kunst wird mit Fortpflanzung in der Natur verglichen. Es sind jeweils *Gegensätze*, die durch ihre Vereinigung weitere Entwicklung bewirken, *fortwährender Kampf* gehört dazu.

²⁵³ siehe weiter oben im zweiten Kapitel, Anm.86

Eine derartige Bejahung des Kampfes und vor allem der **Zweiheit der Geschlechter** fanden wir bei Max Beckmann bislang nirgends. Wir werden sie auch nicht finden. Nur *einen Kampf* oder vielleicht besser: *eine Kampfansage*, das müssen wir finden.

Fanden wir Entsprechendes nicht schon längst, nämlich symbolisch in Beckmanns **Der Traum**, versteckt als *Trommel*?

Die weiterführende Antwort dürfte in diesem Falle einfach sein und lauten: Mit ihr, mit der bezeichnenderweise als Nimbus des Künstlers fungierenden Trommel, kündigt Max Beckmann unter anderem²⁵⁴ seinen Kampf gegen das, im Sinne Nietzsches, **Dionysische** an.

Dass Max Beckmann sich im Falle der hier in Erscheinung tretenden Gegensätze nur zugunsten des Apollinischen entscheiden konnte, dürfte deutlich werden, wenn wir nochmals einen genaueren Blick auf Nietzsches Äußerung werfen: **Hier haben wir in höchster Kunstsymbolik, jene apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Notwendigkeit. Apollo aber tritt uns wiederum als die Vergöttlichung des principii individuationis entgegen, in dem allein das ewig erreichte Ziel des Ur-Einen, seine Erlösung durch den Schein, sich vollzieht: er zeigt uns, mit erhabenen Gebärden, wie die ganze Welt der Qual nötig ist, damit durch sie der einzelne zur Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt werde und dann, ins Anschauen derselben versunken, ruhig auf seinem schwankenden Kahne, inmitten des Meeres, sitze.**

Was ist schon ein *Untergrund* oder *die schreckliche Weisheit des Silen* im Vergleich zur *Vergöttlichung des principii individuationis*?

Nach allem, was wir bislang über Max Beckmann erfuhren, dürfte klar sein, dass er, der er Krieg, Elend und Gewalt zur Genüge kennengelernt hatte und all dessen überdrüssig war, er, der er sich nach einer endgültigen Überwindung all des Animalischen im Menschen sehnte und, auf der Suche nach dem Selbst befindlich, inzwischen durchaus Schopenhauer zugeneigt erschien, eine *Vergöttlichung des principii individuationis* als Ideal nur begrüßen konnte.

Entsprechend erscheint er einem Apollo gleich, doch nicht ganz so, wie Nietzsche sich das gewünscht hätte.

Das **Ziel des Ur-Einen** im Sinne Max Beckmanns konnte - in visionärem Kontext - nur lauten: Überwindung der Geschlechter, Androgynität.

Die Wiedererlangung der ursprünglich göttlichen Vollkommenheit des seit Urzeiten gefallenen, fortlaufend leidenden und zerrissenen Menschen, der, einem Prometheus gleich, wie angekettet dahin zu vegetieren hatte, das war es, was gemäß esoterischer Vorstellungen einer *Gnosis* interessant und viel versprechend erscheinen konnte.

Dementsprechend durfte ein Apollo, wiederum im Sinne Beckmanns, nicht wie bei Nietzsche *mit erhabenen Gebärden* zeigen, *wie die ganze Welt der Qual nötig ist*. In dem Gemälde **Der Traum** wird folglich völlig anderes zur Darstellung gebracht, das *Theater*, genauer: die **Göttliche Komödie**, stößt auf beißenden Spott, auf bittere Ablehnung, eben auch auf eine *Kampfansage*, da sie ja, wie wir noch sehen werden,

²⁵⁴ Auf einer anderen Bedeutungsebene kann in der Trommel freilich auch ein Symbol für den Kampf gegen die **Göttliche Komödie der Kirche** gesehen werden!

ein Ergebnis der Vereinigung von *Dionysischem* mit *Apollinischem* verkörpert, für eine Aussöhnung dieser Gegensätze steht, allerdings nicht so, wie Beckmann dies sich gewünscht hätte. Er wollte gewiss nicht durch *die ganze Welt der Qual* erst zur *Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt* werden, um *ruhig auf seinem schwankenden Kahne, inmitten des Meeres*, zu sitzen. Ihm reichte es, auf einer Reisekiste sitzend, utopisch-visionär die Ruhe zu wahren, wenngleich der Boden unter ihm bereits wegkippte. Die letztlich erst durch menschliche Schwäche mögliche *Welt der Qual* hatte der Künstler schließlich 1914 und 1915 an der Westfront des Ersten Weltkrieges als Sanitäter unmittelbar erfahren, die Tragödie des Welttheaters kannte er zur Genüge. *Welt* barg stets Negatives in sich. Die zuletzt nun deutlich gewordene visionäre Ironie des Traumes freilich mag erneut an Nietzsche erinnern, denn mit ihr erweist sich die zentrale Aussage des Gemäldes, wie wir schon erkennen konnten, als Illusion, also als Bestandteil einer *Schein-Welt*.

Allerdings beinhaltet die so geartete *Schein-Welt* Beckmanns in dessen Gemälde *Der Traum*, dies darf nicht unterschätzt werden, aus der Sicht des Künstlers einen durchaus ernst zu nehmenden Kern, nämlich die im Einklang mit dessen — von uns angenommenem — Weltbild befindliche Utopie gnostisch-rosenkreuzerischer, vielleicht auch theosophisch-buddhistischer Erlösung als vorrangiges Ziel des höher entwickelten Menschen.

Letztlich zeigt sich an dieser Stelle, dass F.W. Fischer *im Ansatz* mit seiner Vermutung, Max Beckmann habe Nietzsche abgelehnt und Schopenhauer bevorzugt, in gewisser Weise doch recht hatte. Fischers Versäumnis lag demnach nur darin, dass er eine raffinierte Kampfansage des Künstlers gegen den dionysisch gesonnenen Philosophen nicht vermutete, eine Kampfansage und auch einen Kampf, die beinhalteten, dass mit den Waffen des Rivalen zu Felde gezogen werden sollte.

Dass in dieser Arbeit nicht nur Max Beckmann und Dantes *Göttliche Komödie* eine wichtige Rolle spielen, sondern auch Nietzsche hier am Ende ausführlich Beachtung findet, ist vor allem dem Buch *Der Wille zur Kunst* von Beat Wyss, aber auch dessen Vorlesungen, zu verdanken.

In dem soeben erwähnten Buch schreibt Wyss zu Nietzsche und dessen Deutung der *Transfiguration* Raffaels unter anderem:

*In dieser Beschreibung von Raffaels Transfiguration liegt der Hauptgedanke von Nietzsches Tragödienschrift geschürzt. Der >schwankende Kahn< nimmt zugleich eine zentrale Denkfigur Schopenhauers auf, die das Verhältnis von Wille und Vorstellung veranschaulicht: >Denn wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt [sic], heulend Wasserberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Quaalen [sic], ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis, oder die Weise, wie das Individuum die Dinge erkennt, als Erscheinung.< [Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Züricher Ausgabe in 2 Bänden, Zürich 1977, Bd.II, S.439. Zu Schopenhauers Philosophie als einer Grundlage moderner Ästhetik siehe Ulrich Pothast: Die eigentliche metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett, Frankfurt a.M- 1982.] **Die***

*Welt als >Wille< ist das tobende Meer, die Welt als >Vorstellung< jener milde Wahn des Schiffers, seinen Fahrplan des Lebens den übermächtigen Elementen abtrotzen zu können. Als Navigationsgerät dient ihm das Prinzip der Individuation, mit dessen Hilfe er sich im Meer seiner selbst versichert, um anzusteuern, was nach seiner Vorstellung sicherer Hafen ist, vom Willen her erwogen aber nur Luftspiegelung oder >Schleier der Maja<. Nietzsche verleiht Schopenhauers >Welt als Vorstellung< die Gestalt Apollos. Apollinisch ist im Gemälde Raffaels die Vision Christi auf dem Berg Tabor: eine Lichtgestalt, die unser Glaube erfindet, damit das Leben in seiner dunklen Unerlöstheit einen Leitstern habe. Sein Schein legt Schönheit und Zuversicht über das dionysische Jammertal dieser Erde, das, mit den Augen Nietzsches, in der unteren Sphäre von Raffaels Transfiguration zu sehen ist.*²⁵⁵

Doch nicht nur bei Beat Wyss findet Raffaels *Transfiguration* Beachtung. Auch in der im ersten Kapitel bereits in einer Fußnote (Anm.5) erwähnten Arbeit von Olaf Peters²⁵⁶ wird ausdrücklich auf Nietzsches Auseinandersetzung mit jenem Kunstwerk hingewiesen, nun jedoch um Max Beckmanns *Der Traum*, vor allem wohl in ästhetischer Hinsicht, besser gerecht werden zu können:

*Chaotische Unordnung und Auflösung bestimmen den unteren Teil des Bildes; hier erodiert die Komposition des Gemäldes und steht so in deutlichem Kontrast zu seinem oberen Teil. Dies bedeutet überdies eine bezeichnende Strukturähnlichkeit zur Transfiguration Raffaels, die Friedrich Nietzsche 1871 in seiner viel und intensiv von Beckmann gelesenen *Geburt der Tragödie* hervorgehoben hatte. Der Philosoph stellte dabei anhand einer Traumanalogie das Bild des naiven, apollinischen Künstlers vor Augen, der durch den erlösenden Schein seiner Kunst den ewigen Urschmerz vergessen lassen kann.*²⁵⁷

In Bezug auf Beckmanns *Der Traum* sieht Peters zwar eine *Strukturähnlichkeit zur Transfiguration Raffaels* - und dies in unseren bisherigen Überlegungen äußerst entgegenkommender Weise, da *Unordnung und Auflösung* vorrangig im unteren Bereich des Gemäldes wahrgenommen werden - eine wirklich tiefgehendere Deutung all dessen bleibt jedoch aus, das *Apollinische* im Sinne Nietzsches wird nicht eingehender thematisiert und *Gnosis* als denkbarer Hintergrund eines solchen Gemäldes findet gar nicht erst Beachtung, sieht man von

²⁵⁵ Aus: Beat WYSS, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1997, S.31f.

Bedenkt man, dass auch Beckmann das Apollinische als Traum und daher nicht als fortdauernde Realität konzipierte, ließe sich einwenden, der Künstler trete eklektizistisch in Nietzsches Fußstapfen. Dieser Einwand mag formal bis zu einem gewissen Grad zutreffend erscheinen, doch inhaltlich bezieht der Künstler in anderer Weise Stellung, eben des Dionysischen im Bilde sich zwar bedienend, doch es letztlich ablehnend als Ursache allen Leids.

²⁵⁶ siehe hierzu im ersten Kapitel Anm.5: Olaf PETERS, *Vom schwarzen Seiltänzer*, etc.

²⁵⁷ s.o., S.30f. - Anmerkungen Peters wurden beim Zitieren nicht berücksichtigt.- Eine Begründung zur Aussage, Beckmann habe *Geburt der Tragödie* gelesen, noch dazu *viel und intensiv*, was F.W. Fischers Aussagen widerspricht, findet sich bei Peters nicht; zumindest unmittelbar an entsprechender Stelle bleibt jegliche hier zu erwartende Erklärung aus.

einem Hinweis auf Schmitt und dessen Buch *Die Gnosis* in einer äußerst bescheidenen Fußnote ab.

Schauen wir uns daher nun noch einmal eine, wenn auch sehr späte, Tagebuchnotiz Beckmanns an, dabei bedenkend, dass der Künstler selber nach dem zweiten Weltkrieg auf eine ihm eigene Kontinuität seit seiner Frankfurter Zeit ausdrücklich hinwies.

Eine von vielen Kunsthistorikern nach wie vor offensichtlich angenommene Abwegigkeit eingehenderer Berücksichtigung gnostischen Denkens Max Beckmanns (und damit dessen Ausklammerung bei der Betrachtung des Gemäldes *Der Traum*) soll auf diese Weise nochmals deutlich in Frage gestellt werden: *Donnerstag, 5. Mai 1949. Nö, nö, so verschwommene nicht sterbliche Dinge machen wir nicht - wenn ich auch älter werde. - Viel umsonst gearbeitet. - Schadet nichts. Graphiktablette für Brooklyn fertig gemacht, - no Post - wahnsinnig heiß. Besuch von Transportmann für New York. Langsam fängt das Abschiednehmen an - morgen Cocktailparty bei uns. Las viel über Gnostiker - einzige amüsante Kosmogonie die ich kenne. Besonders Ilda B. kriegt einiges ab - ob sie noch immer böse ist? - Blockade Berlin finish - but Shanghai?*²⁵⁸

Noch eher stichwortartig scheint alles hier ungeordnet durcheinander zu gehen. Ganz wie im alltägliche Leben, auf der Bühne des Welttheaters. Interessanterweise findet sich jedoch das uns interessierende Thema, *Gnostiker*, kurz und bündig angerissen, mitten darinnen. Am Ende stehen dann Fragen der Weltpolitik. Der äußerst knappe Kommentar zu der Lektüre über *Gnostiker* erscheint dabei geradezu ironisch und nicht ohne einen bitteren Unterton. Es bleibt allerdings die Frage: was wollte Max Beckmann mit *einzige amüsante Kosmogonie* letztlich zum Ausdruck bringen?

Nach unseren bisherigen Überlegungen könnte man den Eindruck gewinnen, dass der Künstler selber eine solche *Kosmogonie* als Teil des Welttheaters, geradezu schon wie von Demiurgen inszeniert, durchaus, für sich, real erlebte.

Auch die Demiurgen tauchen übrigens in jener Zeit innerhalb der Tagebücher auf: *Sonntag, 31. Juli 1949. T'ja man wird alt - denke daß das ganze Theater bald zu Ende ist - doch der Geist des Bösen (Daseinslust) ist stark - bitte die verschiedenen Demiurgen mich nicht weiter zu quälen.*

*Im Rodeo, man sah die wohlbekanntesten Cowboy's mehr oder weniger geschickt, von aufgepulverten Gäulen und Ochsen herabstürzen, und sah angeödet - kleine Kälber von riesenhaften Gestalten und >Heldengeschrei< mit Lasso's einfangen. - Mäßig . - Unglaubliche Hitze, 4 Stunden dicht gedrängt - na, auch dieser Sonntag ist vorüber.*²⁵⁹

Auch hier zeichnet sich eine Dualität sehr deutlich ab: Max Beckmann scheint des Theaters allmählich mehr als überdrüssig, gleichwohl kann er sich ihm jedoch noch nicht entziehen und tut sich eine regelrechte Strapaze an, die, fragwürdig erscheinend, mit verhaltener Ironie gesehen wird (*kleine Kälber von riesenhaften Gestalten und >Heldengeschrei< mit Lasso's einfangen*).

Dass er sich Derartiges antut (*Unglaubliche Hitze, 4 Stunden dicht gedrängt*), ist ein Resultat der *Daseinslust*. Diese erscheint somit bezeichnenderweise alles andere

²⁵⁸ Max Beckmann / Tagebücher 1940-1950, S.167

²⁵⁹ s.o., S.178f.

als positiv beleuchtet, ist sie doch stark genug, ein fragwürdiges Dasein und daran gebundenes Verhalten am Leben zu erhalten.

Wen wundert es, wenn diese *Daseinslust* daher mit *der Geist des Bösen* gleichgesetzt wird?

Der Künstler begegnet uns geradezu schon depressiv gestimmt, ansatzweise machen sich Resignation und Melancholie²⁶⁰ breit.

Die *Demiurgen* werden ganz offen hilfesuchend angesprochen, stehen sie doch anscheinend als wirkende Macht hinter allem.

Man gewinnt den Eindruck, Beckmann sähe sich in einer ähnlichen Lage wie Goethes *Faust*, der, in Abhängigkeit von Mephisto, sich seinerseits ebenfalls der Welt preisgegeben erleben musste.

Doch kehren wir zu Raffaels *Transfiguration* zurück.

Betrachtet man diese, so erscheint bei Max Beckmann durchaus auch eine bewusste Verknüpfung jenes Werkes mit Grünewalds *Auferstehung* (Abb. 29) vom Isenheimer Altar denkbar.

Dort herrscht eine sehr deutliche Unterscheidung zwischen oberem himmlischem und unterem irdischem Bereich vor. Das Himmlische mit dem auferstandenen Christus strahlt Harmonie und Reinheit aus. Kompositorische Symmetrie und reine Buntfarben tragen auf der bildnerischen Ebene entscheidend dazu bei. Der Auferstandene wirkt entmaterialisiert, lichtdurchflutet, ja selber Licht ausstrahlend, eine Gloriole umgibt ihn.

Die Welt zu seinen Füßen hingegen ist anders. Alles wirkt ungeordnet, lastend, unrein. Wiederum spielen Form und Farbe eine ausschlaggebende Rolle: das Unreine der Welt wird durch Braun, eine unreine Mischfarbe, zum Ausdruck gebracht; das Ungeordnete ergibt sich aus einem gekonnt arrangierten Durcheinander am Boden befindlicher Gestalten, ohne so deutliche Kontraste, wie

²⁶⁰ Diese *Melancholie* lässt übrigens, wenn man sie auch schon viel früher, 1921, als einen Wesenszug Max Beckmanns annimmt, eine weitere, tiefsinnige Assoziation für das Gemälde *Der Traum* denkbar erscheinen.

Eine solche Assoziation wäre nicht zuletzt *Ergebnis der Selbstreflexion*, der bewussten Auseinandersetzung mit eigenen Stimmungen als Teil des zu erkennenden Selbst. Gemeint ist als entsprechende Assoziation, bezüglich wesensverwandter, altmeisterlicher Kunstwerke, Dürers Kupferstich *Melencolia* (*Die Melancholie*) von 1514, der an Beckmanns Gemälde *Der Traum* durchaus erinnern mag: man beachte bei Dürer die das Bild beherrschende Figur, die Leiter im Hintergrund, aber auch die auffallend zur Darstellung gebrachte, rätselhafte Zahlenmystik oder vielleicht besser -symbolik im Bilde (Abb. 28). - Interessant mag an den in ein viereckiges Feld geschriebenen Zahlen beispielsweise für uns erscheinen, dass ihre Summe, sofern man eine Reihe, ganz gleich welche und welcher Art, addiert, immer **34** lautet.

Man beachte zudem, was in Lennhoffs (u.a.) Standardwerk *Internationales Freimaurerlexikon*, S.239 zu lesen ist: **Dürer, Albrecht. Der Kupferstich, die 1514 erschienene >Melancholie<, ist zu wiederholten Malen zur freimaurerischen Symbolik in Beziehung gebracht worden. Von Keller u.a. ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß D. während seines Aufenthalts in Italien mit den Gedanken der dort bestehenden Symbolischen Bünde [...] vertraut wurde. Die auf D.s Bild gehäuften Symboldarstellungen (Steinmetzgeräte, Leiter, Uhr, magisches Quadrat) scheinen dafür zu sprechen.**

sie in höheren Sphären herrschen. Materialität wird durch Plastizität, Raumestiefe und perspektivische Verkürzung zum Ausdruck gebracht.

Dass Max Beckmann sich für Grünewald besonders interessierte, ist hinlänglich bekannt²⁶¹.

Damit soll nicht gesagt sein, *Der Traum* müsse *zwangsläufig* mit Grünewalds Auferstehung in einen engeren Bezug gebracht werden.

Wichtig erscheint lediglich, dass in einer Beckmann gut vertrauten Arbeit eines von ihm besonders geschätzten Alten Meisters Gemeinsamkeiten mit dem bestehen, worauf Peters bezüglich Raffaels *Transfiguration* ausdrücklich hinwies.

Grünewald betonte den Gegensatz zwischen himmlischer Erleuchtung und irdischer Unordnung, Dumpfheit, ja Umnachtung, sogar noch mehr als sein berühmter Zeitgenosse in Italien, was allerdings vor allem an der unterschiedlichen Thematik innerhalb des Bildes gelegen haben dürfte. Die Wächter am Grab scheinen, teilweise wie in einem Trancezustand oder auch geblendet, geradezu zu schweben. Von allem, was hier in Zusammenhang mit Grünewalds Arbeit gesagt wurde, lässt bezeichnenderweise Letzteres einen Bezug zu Beckmanns Gemälde *Der Traum* am plausibelsten erscheinen, sieht man von der eindrucksvollen Darstellung des Auferstandenen in einer leuchtenden, buntfarbigen Gloriole einmal ab.

Hinzukommt allerdings auch noch, wie wir schon gesehen haben, dass Max Beckmann selber das Motiv einer *Auferstehung* zweimal großformatig malte. Schon deshalb dürfte ihm Grünewalds Arbeit, die er aus eigener Anschauung bereits gut kannte, zumindest als weiterer Hintergrund im Bewusstsein zugegen geblieben sein.

Atmosphärisch und substantiell lebt also in einer Beckmann gut vertrauten und von ihm geschätzten altmeisterlichen Arbeit etwas, das durchaus der dualistischen Grundstimmung des Gemäldes *Der Traum* entspricht.

Die Art des hier wirksamen Bezuges kann dabei unterschiedlich sein: unmittelbarer und konkret bewusster oder auch nur generell und elementar.

Es sei zudem bedacht: eine derartige Überlegung impliziert wiederum, dass Max Beckmann aus längst Vergangenen Neues zu schöpfen versuchte.

Um immer noch Raffael und dessen erkennbare, von Nietzsche angeregte Wirkung auf Max Beckmanns *Der Traum* weiter zu verfolgen, müssen wir an dieser Stelle allerdings erneut unseren Horizont zusätzlich erweitern und noch ganz anderes als gut denkbare Ideenquelle des Künstlers hinzuziehen.

Fischels *Dante und die Künstler*²⁶² begegnete uns viel weiter oben schon einmal. Dieses Buch passt zeitlich, vor allem aber inhaltlich, und dies nicht zuletzt

²⁶¹ siehe hierzu: Christian LENZ, Max Beckmann und die Alten Meister, S.104: *Grünewald war Beckmann seit 1911 so wichtig geblieben, daß er, wie Peter Selz und Mathilde >Quappi< Beckmann überliefern, bei Kriegsausbruch dem Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm von Bode, schrieb, er möge den Isenheimer Altar sicherheitshalber nach Berlin holen. Statt dessen war der Altar von 1917 bis 1919 zur Restaurierung in München und war seit Ende des Jahres 1918 in der Alten Pinakothek ausgestellt. 1919 brachte der Verleger von Beckmanns Graphik, Reinhard Piper, eine große Mappe mit Reproduktionen nach dem Isenheimer Altar heraus.*

²⁶² Man beachte dort den Beginn des Textes auf S.1: *"Wie Bettler vor der Kirchentür" - so sitzen mit vernähten Augen Büssergruppen in Dantes Purgatorio - vor der Kirchentür*

hinsichtlich einer besonderen Abbildung, genau in einen von uns hier noch näher zu beleuchtenden, äußerst interessanten Zusammenhang.

Raphael: Die Theologie in Beatricens Gewand. Deckenbild der Stanza della Segnatura; Rom, Vatikan²⁶³ (Abb. 30) - so lautet bei Fischel der erläuternde Text unter einer entsprechenden Abbildung. Und eine Skizze (Abb. 31)²⁶⁴ Raffaels zu dem Fresko *Die Theologie in Beatricens Gewand* befindet sich sogar unter dem Schriftzug *Dante und die Künstler* auf dem Cover des Buches. Es wird deutlich: Raffael galt hier in Verbindung mit Dante besondere Beachtung.

Interessant erscheint, was zu diesem Kunstwerk aus der *Stanza della Segnatura* in der jüngeren Literatur als etwas eingehendere Erklärung zu finden ist: *über der >>Disputa<< [befinden sich] eine Frau mit einem Buch und zwei Putti, die die Legende >>divinar[um] rer[um] notitia<< (>>Kenntnis göttlicher Dinge<<) halten.*²⁶⁵

bleibt bei Dante der Leser der die Augen nicht zu brauchen weiß. - Eine derartige Äußerung gleich zu Beginn des Buches kann uns unmittelbar an das Motiv des blinden und bettelnden Leierkastenmannes in Beckmanns Gemälde *Der Traum* erinnern. Letzterer, jener Invalide, erfuhr im Bild stellvertretend für den Typus des biedereren Kirchgängers eine herbe Abrechnung, denn, fern aller gnostischen Erkenntnis, folgt er blind überkommenen Traditionen, zeigt sich mit seiner Aufforderung zum an Gott gerichteten Dank für das Augenlicht unselbstständig. All jene Blinden befinden sich hier bei Beckmann, wie wir bereits erkannten, auf einer Ebene, die als *Anti-Purgatorium* bezeichnet werden könnte.

²⁶³ Aus: Oskar FISCHEL, *Dante und die Künstler*, Tafel 24.

²⁶⁴ Die Abbildung findet sich bei Fischel im Buch nochmals auf Tafel 23 mit dem Kommentar *Raphael: Die Theologie in Beatricens Erscheinung vom Schleier umwallt; Federzeichnung in Oxford.*

²⁶⁵ Aus: Glenn W. MOST, *Raffael - Die Schule von Athen. Über das Lesen der Bilder*, Frankfurt am Main 1999, S.38ff.

Der entsprechende Text von Glenn W. Most sei hier noch etwas vollständiger hinzugefügt: *In den Gewölben unmittelbar oberhalb der vier Seitenwände der Stanza della Segnatura befindet sich je ein Tondo, das eine majestätische, auf einem Thron sitzende weibliche Figur darstellt [...]: Über der Wand, welche die Tugenden, Justinians Pandekten und Papst Gregor IX. zeigt, sehen wir eine Frau mit Schwert und Waage und die Legende >>ius suum unicuique tribuit<< (>>sie gibt einem jedem sein Recht<<); über der >>Disputa<< eine Frau mit einem Buch und zwei Putti, die die Legende >>divinar[um] rer[um] notitia<< (>>Kenntnis göttlicher Dinge<<) halten; über dem >>Parnaß<< eine Frau mit Flügeln und einem Lorbeerkranz, einem Buch und einer Leier sowie die Legende >>numine afflatur<< (>>sie wird durch die Gottheit angehaucht<<); und über der >>Schule von Athen<< eine auf einem Thron sitzende Frau, die zwei Bücher mit den Titeln >>Moralis<< (>>moralisch<<, d.h. Philosophie) und >>Na[offensichtlich: tura]lis<< (>>natürlich<<) hält, während neben ihr zwei heroische Genien schwere Tafeln mit den Inschriften >>Cognitio<< ("Erkenntnis") und >>Causarum<< (>>der Ursachen<<) stützen [...]. Offensichtlich sind diese Figuren traditionelle Allegorien und bezeichnen Justitia, Theologie, Poesie und Philosophie.*

Die meisten Untersuchungen der >>Schule von Athen<<, die bis in die letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts verfaßt wurden (aber auch zahlreiche neuere seitdem), haben das Wandfresko isoliert behandelt, d.h. ohne besondere Berücksichtigung der Deckenbilder, so als ob es ganz aus sich selbst heraus verstanden werden könnte; [...].

Damit wird deutlich: eine weitere denkbare Quelle für die Anbringung der Zahlen 35/35 in Beckmanns Gemälde *Der Traum* begegnet uns nun auch noch bei Raffael. Die Legende mit der Aufschrift >>*divinar[um] rer[um] notitia*<< passt dabei ausgezeichnet zu Max Beckmanns eigenem Streben nach der >>*Kenntnis göttlicher Dinge*<< und die Art der verschlüsselten Mitteilung seiner damit verbundenen Erkenntnisse ist Raffaels Vorgehensweise durchaus verwandt.

Dass ausgerechnet eine bereits in himmlischen Sphären befindliche *weibliche* Gestalt von zentraler Bedeutung aus Dantes >>*divina commedia*<< bei Raffael die entsprechende Botschaft kundtut, kann unsere Vermutung nur bestärken, das heißt Max Beckmann schlüpft in seinem Gemälde *Der Traum* bis zu einem gewissen Grad auch in die Rolle jener Beatrice, nur nicht unbedingt im Sinne des Dichters, dem wir die Erscheinung dieser Gestalt ursprünglich verdanken!

Sehr aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch noch, was Ernst Ullmann zu einzelnen Figuren innerhalb Raffaels *Stanza della Segnatura* schreibt: *Die Theologie verbindet tiefen Ernst und unendliche Milde, die Poesie erscheint von wahrhaft himmlischer Begeisterung erfüllt. Die Philosophie aber wirkt höchst geheimnisvoll, ihr liegen möglicherweise Auffassungen zugrunde, die antiken Ursprungs sind und auf die epheischen Mysterien zurückgehen. Raffael meinte mit diesem Bild nicht die Wissenschaft vom abstrakten Denken im modernen Sinne, sondern verstand unter Philosophie jenes unerklärliche Denken und Tun, das aus vorgeschichtlichen Mysterien entspringt. Diese Auffassung könnte von Fabius Calvus vermittelt worden sein. Die Themen der Rechteckfelder in den Ecken der Decke sind so gewählt, daß Beziehungen zu den großen Geistesgebieten geschaffen werden, die in den Medaillons als Allegorien dargestellt sind und denen die darunter befindlichen Wandmalereien entsprechen. Zwischen Theologie und Justitia befindet sich das Bild des Sündenfalls. Adam und Eva sind durch ihre Tat dem Gericht Gottes verfallen, aber die göttliche Gnade hebt die menschliche Schuld auf. Zwischen Justitia und Philosophie ist das Urteil Salomonis dargestellt als Beispiel höchster Gerechtigkeit und Weisheit zugleich. Das folgende Rechteckfeld, zwischen Philosophie und Poesie zeigt eine weibliche Gestalt über die Kristallsphäre des Himmels gebeugt, in der um die Erde die Planeten kreisen. Das Bild, das auch als >>Universum<<, >>Urania<< oder >>Astronomie<< bezeichnet wird, versinnbildlicht den Trieb zu tieferer Erkenntnis allen Weltgeschehens und zugleich das staunende Erschauern vor dem Wunder des Weltenablaufs. So werden gleichermaßen die Quellen von Wissenschaft und Kunst in poetischer Umschreibung angedeutet. Auf die Poesie folgt dann der Sieg Apollos über Marsyas, er spielt ebenso auf den Triumph der Kunst wie auf die*

Dass die *Theologie* als Freske ausgerechnet über der *Disputa* befindlich ist, mag für Max Beckmann, angesichts seiner von uns angenommenen Abrechnung mit der Kirche, einen zusätzlichen Reiz ausgemacht haben.

Man bedenke hierbei: *Disputa* kann wörtlich übersetzt '*Streitgespräch*' oder '*Auseinandersetzung*' bedeuten. - Eine von gnostischen Überlegungen geprägte *Auseinandersetzung* mit Fragen des Glaubens wird, wie wir sehen konnten, von Max Beckmann in dessen Gemälde *Der Traum*, wenn auch codiert, propagiert. Der Maler vertritt androgyn und als apollinischer Künstler gewissermaßen seine eigene *Theologie*.

Verletzung göttlicher Autorität an. Poesie und Theologie werden gleicherweise berührt. Hier könnte auch eine Einwirkung aus dem ersten Gesang von Dantes >>Paradies<< spürbar werden; Raffael war ein guter Dantekenner. Es heißt dort:

>>O gütiger Apollo, mache du mich

So zum Geräte für die letzte Arbeit,

Wie du verlangst zur werten Lorbeerspende.

Der eine von den Gipfeln des Parnassas

Genügte mir bisher; nun muß mit beiden

Ich auf den Plan, der noch zurück ist, treten.

So zeuch denn ein in meine Brust, und hauche,

So wie du tatest, als den Marsyas

Du aus der Scheide seiner Glieder zogest!<<²⁶⁶

Letztlich braucht nach einer solchen Fülle vielschichtiger Auskünfte und unserem inzwischen erarbeiteten Wissensstand nicht mehr viel hinzugefügt werden, um zu verdeutlichen, dass Max Beckmanns *Der Traum*, über Nietzsches Anregungen weit hinausgehend, klar erkennbare Bezüge auch noch zu Raffaels Fresken in der *Stanza della Segnatura* aufweist.

Besondere Beachtung sollte dabei finden, dass erneut Dante als Quelle wichtiger Bildbestandteile zugegen ist. Zudem wird der Dichter mehrmals auf diesen Fresken gut wahrnehmbar abgebildet, so in *La Disputa*²⁶⁷ und in *Der Parnass*²⁶⁸.

In Bezug auf Nietzsches Auseinandersetzung mit *Apollinischem* und *Dionysischem* und Max Beckmanns Partei ergreifung für das *Apollinische* erscheint besonders aufschlussreich, dass *Apollo* für den bildenden Künstler Raffael ganz offensichtlich eine wichtige Rolle spielte.

Wie bedeutend *Apollo* bei Nietzsche für die Kunst ist, werden wir noch erfahren. Doch nicht nur *Apollo* oder die oben besprochenen anderen Motive, wie etwa die *Theologie*, lassen die *Stanza della Segnatura* für Max Beckmanns Gemälde *Der Traum* als wichtige Quelle interessant erscheinen. Auch das dortige Fresko *Stärke, Weisheit, Mäßigung*²⁶⁹ beinhaltet in seinem Titel ideelle Werte, denen wir in Zusammenhang mit Max Beckmanns visionärem Weltbild um 1921 wiederholt begegnen konnten und die in diesem Zusammenhang von maßgeblicher Bedeutung waren.

Erinnern wir uns hier nochmals an Peters oben zitierte Äußerung zu Beckmanns Gemälde *Der Traum* und dessen Strukturähnlichkeit mit Raffaels *Transfiguration*:

²⁶⁶ Aus: Ernst ULLMANN, Raffael, Leipzig 1997, S.130

²⁶⁷ siehe ULLMANN, S.108/109

²⁶⁸ siehe ULLMANN, S.120/121

²⁶⁹ siehe ULLMANN, S.141

Chaotische Unordnung und Auflösung bestimmen den unteren Teil des Bildes; hier erodiert die Komposition des Gemäldes und steht so in deutlichem Kontrast zu seinem oberen Teil.

Ausgehend von der ihrerseits von oben nach unten verlaufenden Geste Max Beckmanns in dessen Gemälde ***Der Traum*** und deren damit verbundenem Hinweis auf 35/35 können nun noch weiter gefasste einzelne Gedanken und weiterreichende Thesen zu unseren bisherigen Beobachtungen hinzugefügt werden.

Fassen wir daher etwas Wichtiges aus dem Gemälde kurz zusammen, um sodann weitere Wege noch umfassenderer Entschlüsselung, nicht zuletzt auch hinsichtlich eines denkbaren Ablaufs der Entstehung entscheidender Ideen Max Beckmanns, einzuschlagen:

Der Künstler weist einerseits auf den die ***Göttliche Komödie*** im Bild vergegenwärtigenden ***metaphysischen Code*** hin.

Gleichzeitig erfolgt durch diese Geste, wenn man sie abwärts führend nur konsequent fortsetzt, aber auch noch ein direkter Hinweis auf die im Coitus mit ihrem Cello horizontal am Boden befindliche Frauengestalt, so als ginge es darum, einen wesentlichen Bestandteil jener ***Göttlichen Komödie des großen Welttheaters***, in all seiner dionysisch-rauschhaften Abhängigkeit von Trieben, unmittelbar und unmissverständlich aufzuzeigen.

Eine dieser nun schon sehr ausgeklügelten und komplexen Darstellungsweise vertikal angeordneter Gegensätze durchaus verwandt erscheinende, ebenfalls dualistisch konzipierte, gegenläufige Wertigkeit der oberen und der unteren Bildhälfte zeigt sich allerdings bereits in der 1920 entstandenen Kaltnadelradierung Beckmanns mit dem Titel ***Jakob ringt mit dem Engel***²⁷⁰ (**Abb. 32**) noch deutlicher als in dem von uns gerade zuvor vergegenwärtigten Gemälde ***Der Traum***.

Max Beckmann stellt sich selber dort mit einem als Nimbus fungierenden Strahlenkranz ums Haupt in der gleichen Stellung, was die Haltung der Arme anbelangt, dar, wie Raffael in der ***Transfiguration*** und Grünewald in der ***Auferstehung*** die Gestalt Christi konzipierten.

Dem Künstler zu Füßen auf der Leiter - und sich zudem an ihm festklammernd - befindet sich, geradezu schon ängstlich kauernd, ein Mann.

Auf der Jakobsleiter stehend erscheint der Künstler seinerseits offenbar als ***Erleuchteter***, auffallend sind dabei seine betont großen, dem erwähnten Strahlenkranz verwandt erscheinenden Augen.

Ähnlich wie die Leiter in der 1917 entstandenen ***Kreuzabnahme*** Beckmanns verjüngt sich auch hier die Jakobsleiter himmelwärts in drastischer Weise, was den Gegensatz zwischen Oben und Unten unterstreicht, und in ähnlicher Weise, wie in dem Gemälde ***Der Traum*** ein Keilrahmen das Bild links unten begrenzt, wird in ***Jakob ringt mit dem Engel*** der linke Bildrand von einem Vorhang abgedeckt.

In verschiedenen anderen Kunstwerken auftauchende Bildbestandteile finden sich also auch hier und zwar eigenwillig vereint.

All diesen Kunstwerken ist eine, wenn auch jeweils sehr unterschiedliche, religiöse Thematik gemeinsam.

Doch was mag der Vorhang in Zusammenhang mit der Jakobsleiter bedeuten?

²⁷⁰ **H 179**

Den Bilderrahmen in Beckmanns Gemälde *Der Traum* bestimmten wir als Attribut des Malers.

Steht dann der Vorhang für die Kunst des Theaters?

Hat der Vorhang mit der Thematik des Welttheaters und der hier im Bild angenommenen Rolle Max Beckmanns als darüber erhabenen *Erleuchteter* zu tun? Eine dunkle Sonnenscheibe links unten in der Graphik und eine Mondsichel rechts oben können ebenso wie Wolken zu Füßen des Künstlers dessen seltsamen Bezug zum Himmlischen unterstreichen, während der Vorhang, zu welchem der kauende Mann hinüberschaut, möglicherweise gerade als Gegenpol zum Himmlischen fungiert. Das heißt, der Vorhang könnte für die Erde, für die Welt stehen, den Schauplatz so vieler Tragödien.

Steht Max Beckmann dann bereits in dieser Arbeit für das sonnenhaft erleuchtete-erleuchtende Apollinische, der bei ihm offenbar Hilfe Suchende hingegen für das Dionysische?

So rätselhaft hier *Jakob ringt mit dem Engel* auch wirken mag, eine eigentümliche Nähe zu dem Gemälde *Der Traum* kann wohl kaum bestritten werden, Bezüge zu Raffaels *Transfiguration* und Nietzsches *Geburt der Tragödie* geben sich deutlich zu erkennen.

Dies könnte z.B. folgendes bedeuten:

Wesentliches in dem Gemälde *Der Traum* ist letztlich auf eine vorangegangene bildnerische Umsetzung der auf Raffaels *Transfiguration* bezogenen Ideen Nietzsches zurückzuführen. *Jakob ringt mit dem Engel* verkörpert dabei Beckmanns ersten und sodann maßgeblichen Versuch, eine solche Umsetzung zu realisieren.

Eine Verbindung dieser 1920 entstandenen Arbeit mit auf Dantes *Göttliche Komödie* bezogenen Ideen kam in des Dichters Jubiläumsjahr 1921 als entscheidende Ergänzung und Bereicherung hinzu.

Wichtige weitere, sehr ausgeklügelte Veränderungen in der Konzeption eines derartigen Bildes blieben sodann nicht aus und zwar wohl vor allem dank des unmittelbar an Dante anknüpfenden Ideenreichtums von Max Beckmann.

Möglicherweise sah Max Beckmann sogar selber im Nachhinein auf *Jakob ringt mit dem Engel* bezogen eine seinerseits inszenierte *Göttliche Komödie* innerhalb des Welttheaters, doch nicht ohne durchaus ernst gemeinte, im Hintergrund befindliche Aussage bezüglich des eigenen Ringens mit der Welt und deren Last, die ihrerseits ja den Göttern als nach Amusement lechzenden Zuschauern und Regisseuren zu verdanken war.

Ein Hinweis darauf, dass auch schon bereits 1920 die *Göttliche Komödie* beim Ersinnen von *Jakob ringt mit dem Engel* eine das Bild mitbeeinflussende Rolle spielte, könnte allerdings in der dort zur Darstellung gebrachten Himmelsleiter liegen, denn es ist immerhin doch auffallend, dass Max Beckmann eigentlich zwei verschiedene Episoden zur Gestalt des Jakob in dieser Graphik vereinigte; *Jakob ringt mit dem Engel* erforderte in der Darstellung an sich keine Leiter.

Durch die Leiter wird jedoch eine interessanterweise zu Beckmanns *Der Traum* genau passende Episode Jakobs, nämlich die von dessen Traum und der darin vorkommenden, himmelwärts führenden Leiter, vergegenwärtigt.

Hinzukommt noch, dass in dem uns vorrangig interessierenden Gemälde von 1921 der Name *Israel*, wie wir schon sahen, auftaucht. Wir erfuhren: der Name *Israel* hat unmittelbar mit Jakobs Ringen mit Gott zu tun.

Wir sehen: unsere Untersuchung von Max Beckmanns Gemälde *Der Traum* gleicht einem ins Wasser geworfenen Stein, denn immer weitere Kreise ziehen sich für uns um etwas herum, das zunächst zwar rätselhaft, doch wenig ergiebig erscheinen mochte.

Genaueres, ganz elementares und unbefangenes Beobachten stand am Anfang dieser immer mehr ausufernden Kette eigentümlicher Erkenntnisse, hinterfragendes Denken durfte niemals ausbleiben.

Wenden wir uns daher, allmählich unsere Suche nach Erkenntnissen zu dem Gemälde *Der Traum* und damit verwandten Werken abschließend, Gedanken Nietzsches zu, welche das *Apollinische* und das *Dionysische*, selbstverständlich im Sinne jenes Philosophen, noch verständlicher machen können.

Erneut wird sich die Lektüre und Untersuchung eines längeren Textabschnittes als sehr aufschlussreich für Beckmanns *Der Traum* erweisen:

Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt. Diese Namen entlehnen wir von den Griechen, welche die tiefsinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung zwar nicht in Begriffen, aber in den eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen. An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, daß in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht: beide so verschiedene Triebe gehen nebeneinander her, zumeist im offenen Zwiespalt miteinander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort >Kunst< nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen >Willens<, miteinander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.

Um uns jene beiden Triebe näher zu bringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des Traumes und des Rausches; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist.

Im Traume traten zuerst, nach der Vorstellung des Lukretius, die herrlichen Göttergestalten vor die Seelen der Menschen, [...], und der hellenische Dichter, um die Geheimnisse der poetischen Zeugung befragt, würde ebenfalls an den

Traum erinnert und eine ähnliche Belehrung gegeben haben, wie sie Hans Sachs in den Meistersingern gibt:

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,

Daß er sein Träumen deut' und merk'.

Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn

Wird ihm im Traume aufgetan:

All' Dichtkunst und Poeterei

Ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.

Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poesie. Wir genießen im unmittelbaren Verständnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es gibt nichts Gleichgültiges und Unnötiges. Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch noch die durchschimmernde Empfindung ihres Scheins: wenigstens ist dies meine Erfahrung, für deren Häufigkeit, ja Normalität, ich manches Zeugnis und die Aussprüche der Dichter beizubringen hätte. Der philosophische Mensch hat sogar das Vorgefühl, daß auch unter dieser Wirklichkeit, in der wir leben und sind, eine zweite und ganz andre verborgen liege, daß also auch sie ein Schein sei; und Schopenhauer bezeichnet gerade diese Gabe, daß einem zuzeiten die Menschen und alle Dinge als bloße Phantome oder Traumbilder vorkommen, als das Kennzeichen philosophischer Befähigung. Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes; er sieht genau und gern zu: denn aus diesen Bildern deutet er sich das Leben, an diesen Vorgängen übt er sich für das Leben. Nicht etwa nur die angenehmen und freundlichen Bilder sind es, die er mit jener Allverständlichkeit an sich erfährt: auch das Ernste, Trübe, Taurige, Finstere, die plötzlichen Hemmungen, die Neckereien des Zufalls, die bänglichen Erwartungen, kurz die ganze >göttliche Komödie< des Lebens, mit dem Inferno, zieht an ihm vorbei, nicht nur wie ein Schattenspiel - denn er lebt und leidet mit in diesen Szenen - und doch auch nicht ohne jene flüchtige Empfindung des Scheins; und vielleicht erinnert sich mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermutigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: >Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!<²⁷¹

Mit diesen sofort sehr detaillierten Ausführungen beginnt der eigentliche Text von Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

Den ersten Satz zitierten wir schon mehrfach, da uns bislang vor allem die darin erwähnte Zweiheit der Geschlechter in ihrem eigentümlichen Bezug zur Kunst und das damit verbundene Prinzip fortlaufenden Kampfes interessierte.

²⁷¹ Friedrich NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, S.25ff.

Doch auch noch ganz anderes, mit denkbaren Bezügen zu Max Beckmanns Gemälde *Der Traum*, findet sich unmittelbar zu Beginn dieses frühen Werkes von Nietzsche.

So ist in Zusammenhang mit den Griechen von *tiefsinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung* die Rede. Gleich darauf werden anstelle abstrakter Begriffe zwei Gestalten vorgestellt, die, aus solchen Geheimlehren hervorgehend, bildlich wesentliche Inhalte jener Kunstanschauung verdeutlichen sollen: die *beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus*.

Diese erscheinen als sich bekämpfende Antipoden. Der eine steht für die *Kunst des Bildners*, der andere verkörpert den Repräsentanten *der unbildlichen Kunst der Musik*.

Ersterer, *Apollo*, steht also insbesondere für das, was Max Beckmanns Dasein erfüllt, die Malerei.

Dionysus hingegen wirkt genau in dem Bereich, der für die Frauen im Leben Max Beckmanns, wie wir schon sehen konnten, ersehnter Lebensinhalt war.

Betrachten wir nun die *Rollenverteilung* in dem Gemälde *Der Traum*, so wird sehr Elementares rasch deutlich.

Die Hauptfigur im Bilde ist natürlich der Künstler selber. Durch Attribute (z.B. einen, wie wir schon erkennen durften, unauffällig am Rande des Bildes stehenden Keilrahmen) gibt er sich aufmerksamen Betrachtern behutsam zu erkennen.

Nietzsches Aussagen gemäß ist er somit als *apollinische* Gestalt zu identifizieren. Ganz anders erscheinen die Somnambulen im Bilde. Sie tun zum Teil hemmungslos kund, was sie bewegt: es ist dies die mitreißende Leidenschaftlichkeit des *Dionysischen*, die, sinnenfällig gemacht durch Musik, bzw. hier im Bilde Musikinstrumente, den apollinischen Künstler von allen Seiten her drängend umringt.

Max Beckmann widersetzt sich in seinem Gemälde *Der Traum* als bildender Künstler also *apollinisch* dem *Dionysischen*, damit der Musik²⁷², aber auch dem Weiblichen²⁷³.

²⁷² Auf S.33f. finden wir in Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* eine interessante und differenzierende Stellungnahme jenes Philosophen zu Fragen der Musik - und dies bezüglich des *Apollinischen* und *Dionysischen*:

Wenn die Musik scheinbar bereits als eine apollinische Kunst bekannt war, so war sie dies doch nur, genau genommen, als Wellenschlag des Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde. Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen, aber in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara zu eigen sind. Behutsam ist gerade das Element, als unapollinisch, ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie. Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Äußerung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur. Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nötig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde. Sodann wachsen die andren symbolischen Kräfte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und

Man betrachte das Bild nicht zuletzt in Bezug zu der noch andauernden Ehe des Künstlers mit Minna Beckmann-Tube. Diese, *Tochter eines Militäroberpfarrers*, hatte Max Beckmann einstmals an der Kunstakademie kennengelernt, doch zeigte sie nicht nur malend, sondern auch singend, eine auffallende Begabung. Später wurde sie auf der Bühne als *Opernsängerin* tätig²⁷⁴.

Die zu Füßen des Künstlers liegende Frauengestalt im Coitus mit ihrem verfremdeten Musikinstrument dürfte inzwischen keines weiteren Kommentares mehr bedürfen. Dass das Instrument allerdings seiner eigentlichen Funktion und damit, symbolisch gedeutet, seiner Identität beraubt wird — das Cello als

Harmonie plötzlich ungestüm. Um diese Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen, muß der Mensch bereits auf jener Höhe der Selbstentäußerung angelangt sein, die in jenen Kräften sich symbolisch aussprechen will: der dithyrambische Dionysusdiener wird somit nur von seinesgleichen verstanden! Mit welchem Erstaunen mußte der apollinische Grieche auf ihn blicken! Mit einem Erstaunen, das um so größer war, als sich ihm das Grausen beimischte, daß ihm jenes alles doch eigentlich so fremd nicht sei, ja daß sein apollinisches Bewußtsein nur wie ein Schleier diese dionysische Welt vor ihm verdecke.

Dass Max Beckmann sich selbst als apollinischer Gestalt in *Der Traum* ein Musikinstrument zuordnete, nämlich eine Trommel (Nimbus!), lässt sich mit den hier zitierten Aussagen Nietzsches durchaus in Einklang bringen, denn die Trommel fungiert, ganz dem Wesen des Apollo entsprechend, rhythmisch und klar (***Wellenschlag des Rhythmus / Architektonik in Tönen, aber in nur angedeuteten Tönen***), doch keinesfalls ***ungestüm*** und die ***erschütternde Gewalt des Tones*** mit sich bringend.

²⁷³ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch noch, wie Max Beckmann das Rausch- bzw. Triebhafte als *Dionysisches* in Zusammenhang mit Weiblichkeit erlebt und daher häufig durch eine die jeweilige Frauengestalt im betreffenden Bild begleitende Katze symbolisiert. Die Katze wird somit quasi zum Attribut einer entsprechenden weiblichen Rolle.

Auf dem 1920 entstandenen Holzschnitt *Frau mit Kerze (H171)* (**Abb. 33**) begegnen wir einem Porträt von Max Beckmanns erster Frau, vor der eine Kerze steht. Diese kann durchaus auch mit Apollinischem in Verbindung gebracht werden. Hinter Minna Beckmann-Tubes Nacken jedoch lauert eine Katze.

In *Selbstbildnis als Clown* konnten wir bezeichnenderweise Ähnliches in Bezug auf den Künstler selbst wahrnehmen. Das Triebhafte hielt ihn dort gewissermaßen zum Narren, die symbolische Funktion der Katze auf Schoßhöhe wurde uns klar ersichtlich.

²⁷⁴ Beckmanns wenige Jahre nach Entstehung von *Der Traum* einsetzende zweite Ehe sollte ironischerweise unter ähnlichen Vorzeichen stehen: auch Mathilde Quappi Beckmann galt als musikalisch ausgesprochen interessiert und begabt.

Es mag freilich klar sein: Max Beckmann lehnte weder Musik, noch Frauen, generell ab. Dies versteht sich allein schon dann von selbst, wenn man sein gesamtes künstlerisches Schaffen betrachtet, das wiederum Erlebtes spiegelt.

In dem Gemälde *Der Traum* und der dort erfolgenden Abrechnung mit dem Dionysischen ging es lediglich um eine ambivalente Auseinandersetzung mit der Tragik menschlichen Seins und deren denk- und erlebbaren Ursachen, eine Auseinandersetzung, die ohnehin - man beachte den Titel des Kunstwerks - als illusionär beschrieben wurde.

Wie ambivalent Max Beckmann den *Kampf der Geschlechter* erlebte, mag auch dann noch deutlich werden, wenn wir uns erneut an seine diesbezüglichen Londoner Äußerungen (1938) erinnern.

männlicher Partner im Akt der Vereinigung besitzt keine Saiten mehr und ist seitlich angesägt — kann zu denken geben.

Interessanterweise entstand Nietzsches für uns hier so aufschlussreiches Werk in unmittelbarem Bezug zu Richard Wagner und damit zur Bühne und zum Gesang. Ein eigenes *Vorwort an Richard Wagner* zu Beginn des Buches mag dies unterstreichen.

Gleich auf der ersten Seite des ersten Kapitels äußert Nietzsche seine These zur Entstehung der für die Bühne so wichtigen Tragödie: *durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen >Willens< kommt es dazu, dass beide so verschiedene Triebe [das Apollinische und das Dionysische] miteinander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.*

Die Tragödie als Resultat einer Paarung - derartiges dürfte Max Beckmanns Aufmerksamkeit erregt haben.

Das absurde Welttheater mit all seinen tragischen Qualen als Resultat der Vereinigung sich bekämpfender Gegensätze - eine solche Überlegung konnte Stoff für ironisierende Auseinandersetzungen mit der grotesken Wirklichkeit um 1920 bieten. Doch welche Rolle spielt das Motiv des Traumes hierbei? - Schauen wir, was Nietzsche unmittelbar an seine These zur Entstehung der *attischen Tragödie* als Überlegung anschloss: *Um uns jene beiden Triebe näher zu bringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des Traumes und des Rausches; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist.*

Es wird deutlich: der Maler träumt - daher auch Beckmanns *Vision* und der Titel des Gemäldes.

Die umnebelt Somnambulen hingegen befinden sich in einer Art Zustand des Rausches.

Das bei Nietzsche nun folgende Zitat nach Hans Sachs eignet sich bestens als Überleitung dazu, wie Dantes *Göttliche Komödie* von Max Beckmann grotesk und zynisch mit der Geburt Christi (im Sinne der Kirche) als *Geburt einer Tragödie*, der Tragödie der Menschheit schlechthin, in Verbindung gebracht wurde:

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,

Daß er sein Träumen deut' und merk'.

Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn

Wird ihm im Traume aufgetan:

All' Dichtkunst und Poeterei

Ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.

Dantes *Traumvision der Göttlichen Komödie* als Teil der *Dichtkunst und Poeterei* ist also in Beckmanns Gemälde *Der Traum* zu apollinischer *Wahrtraum-Deuterei* ganz eigener Art geworden. Der Künstler nutzt den *Traum*, um *seine Wahrheit*, seine *Gnosis*, das heißt Erkenntnis, kund zu tun. *Androgyn* fand der Künstler

Zugang zur *poetischen Zeugung* dessen, was sein Weltbild bildnerisch zu spiegeln vermag.

Auch *des Menschen wahrster Wahn* passt in verschiedener Hinsicht zu Beckmanns Gemälde *Der Traum*: sowohl der Leierkastenmann ist einem Wahn verfallen - denn er glaubt blind, ohne Möglichkeit eigener, wirklicher Wahrnehmung - als auch die Frau mit dem Cello - sie gibt sich besessen ihrer Begierde hin.

Zu diesen Feststellungen kann möglicherweise auch folgende Bemerkung, bei Göpel unter dem Stichwort *Der Traum* zu finden, in Beziehung gesetzt werden: *Der in Ararat und Cicerone, gelegentlich auch in späteren deutschen und amerikanischen Publikationen verwendete Titel <<Irrenhaus>> (madhouse) geht, soweit bekannt, nicht auf MB zurück.*²⁷⁵

Wer weiß: vielleicht hatte Max Beckmann doch Einfluss auf einen derartigen, in gewisser Weise sehr treffend zu dem entsprechenden Gemälde passenden Titel genommen.

Der von uns jetzt anzunehmende tiefere Sinn eines solchen weiteren Titels zeigt jedenfalls, durchaus begründbar, inhaltlich mehrschichtig Substanz.

Doch kommen wir zurück zu Dante. Auch dieser findet, obschon nicht beim Namen genannt, seitens Nietzsches eindeutig Beachtung: *Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes; er sieht genau und gern zu: denn aus diesen Bildern deutet er sich das Leben, an diesen Vorgängen übt er sich für das Leben. Nicht etwa nur die angenehmen und freundlichen Bilder sind es, die er mit jener Allverständlichkeit an sich erfährt: auch das Ernste, Trübe, Traurige, Finstere, die plötzlichen Hemmungen, die Neckereien des Zufalls, die bänglichen Erwartungen, kurz die ganze >göttliche Komödie< des Lebens, mit dem Inferno, zieht an ihm vorbei, nicht nur wie ein Schattenspiel - denn er lebt und leidet mit in diesen Szenen - und doch auch nicht ohne jene flüchtige Empfindung des Scheins; [...].*

Ganz im Sinne Beckmanns uns vertrauter Sicht des Welttheaters wird hier zweifelsohne in Bezug auf den italienischen Dichter *die ganze >göttliche Komödie< des Lebens, mit dem Inferno* zur Sprache gebracht²⁷⁶, als *das Ernste,*

²⁷⁵ Göpel, Bd.I, S.151

²⁷⁶ Doch auch in anderen Werken Nietzsches finden sich entsprechende, interessante Bezüge. So beispielsweise:

Das Jenseits in der Kunst. - Nicht ohne tiefen Schmerz gesteht man sich ein, dass die Künstler aller Zeiten in ihrem höchsten Aufschwunge gerade jene Vorstellungen zu einer himmlischen Aufklärung hinaufgetragen haben, welche wir jetzt als falsch erkennen: sie sind die Verherrlicher der religiösen und philosophischen Irrthümer der Menschheit, und sie hätten diess nicht sein können ohne den Glauben an die absolute Wahrheit derselben. Nimmt nun der Glaube an eine solche Wahrheit überhaupt ab, verblassen die Regenbogenfarben um die äussersten Enden des menschlichen Erkennens und Wähnens: so kann jene Gattung von Kunst nie wieder aufblühen, welche, wie die divina commedia, die Bilder Rafael's, die Fresken Michelangelo's, die gothischen Münster, nicht nur eine kosmische, sondern auch eine metaphysische Bedeutung der Kunstobjecte voraussetzt. Es wird eine rührende Sage daraus werden, dass es eine solche Kunst, einen solchen Künstlerglauben gegeben habe.

Trübe, Traurige, Finstere, die plötzlichen Hemmungen, die Neckereien des Zufalls, die bänglichen Erwartungen.

Doch auch sonst bietet dieser Abschnitt hier für uns noch Interessantes: ***Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes; er sieht genau und gern zu*** - man denke an Max Beckmanns am 7.11.1920 geschriebenen Brief an Israel Ber Neumann:

Ich glaube, daß es Sie freuen wird zu hören, daß der >>Traum<< recht voran gekommen ist und er mir anfängt Freude zu machen. Das heißt bei mir sehr viel, da ich meistens nur in einem Stadium tiefsten Ärgers bin. Wohl auch morgen

Aus: Friedrich NIETZSCHE, Menschliches, Allzumenschliches I, KSA 2, München 1988, S.180.

Besonders interessant erscheinen die folgenden auf den Begriff *Kunst* bezogenen Überlegungen Nietzsches, da in ihnen das Subjekt negiert, der *Urkünstler der Welt* geradezu *Demiurgen* gleich jedoch als bestimmende Kraft im Hintergrunde verherrlicht wird, was demgegenüber eine klare Ablehnung Beckmanns mehr als wahrscheinlich sein lässt: ***Wir behaupten vielmehr, daß der ganze Gegensatz, nach dem wie nach einem Wertmesser auch noch Schopenhauer die Künste einteilt, der des Subjektiven und des Objektiven, überhaupt in der Ästhetik ungehörig ist, da das Subjekt, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann. Insofern aber das Subjekt Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert. Denn dies muß uns vor allem, zu unserer Erniedrigung und Erhöhung, deutlich sein, daß die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unserer Besserung und Bildung wegen, aufgeführt wird, ja daß wir ebensowenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, daß wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projektionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben - denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt: - während freilich unser Bewußtsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist, als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben. Somit ist unser ganzes Kunstwissen im Grunde ein völlig illusorisches, weil wir als Wissende mit jenem Wesen nicht eins und identisch sind, das sich, als einziger Schöpfer und Zuschauer jener Kunstkomödie, einen ewigen Genuß bereitet. Nur soweit der Genius im Aktus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiß er etwas über das ewige Wesen der Kunst; denn in jenem Zustande ist er, wunderbarerweise, dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen dreht und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subjekt und Objekt, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.***

Aus: Friedrich NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, S.47f. Die hier zuletzt geäußerten Gedanken Nietzsches dürften bei aller Distanz Beckmanns gegenüber einer Verleugnung des eigenen Selbsts dennoch auf Interesse des Künstlers gestoßen sein, da *seine ganze Kunstkomödie* namens *Der Traum*, entsprechend mehrschichtig präsentiert, geradezu schon eine Abrechnung mit obigen Aussagen darstellt. Beckmann verleiht seinem Werk durchaus eine bildende Funktion dank des Bildnerischen, wir erfahren als Betrachter Vieles, das über ***nur als ästhetisches Phänomen*** zu Sehendes weit hinausgeht!

*wieder sein werde. Aber heute steht er mir so klar vor Augen, als ob ich schlief.*²⁷⁷

Das zuvor bei Nietzsche vorgefundene Bild des Schattenspiels begenete uns als denkbarer Hintergrund zum Verständnis von Motiven Beckmanns übrigens schon an anderer Stelle und auch bei Details in Kunstwerken Beckmanns, wie *Reise auf dem Fisch* (G 403), mag man an Derartiges denken.

In Zusammenhang mit den Schattenseiten dieser Welt findet das Schattenspiel bei Nietzsche Erwähnung, noch dazu unmittelbar auf *die ganze >göttliche Komödie< des Lebens* folgend: *die ganze >göttliche Komödie< des Lebens, mit dem Inferno, zieht an ihm vorbei, nicht nur wie ein Schattenspiel.*

Möglicherweise regte gerade diese Textpassage Nietzsches Max Beckmann an, 1946 die Zeichnung *Spaziergang (Der Traum)* in der uns vertrauten Art zu gestalten, nämlich mit dem Somnambulen als *silhouettenhafter Gestalt* auf der Brücke.

Die folgende Charakterisierung des Traumerlebens lässt sich durchaus mit der Situation des Somnambulen jener Zeichnung von 1946 in Verbindung bringen: *vielleicht erinnert sich mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermutigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: >Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!<*

Doch auch gerade zu Beckmanns Selbstdarstellung von 1921 als nicht somnambuler Träumender, sondern als in erhaben-illusorischer Traumessphäre höherer Vision sich Befindender, passt interessanterweise diese Aussage Nietzsches: in seiner Umgebung erlebt der träumende Künstler von ihm selber verachtetes Elend als Ergebnis eines Mangels an Einsicht, er seinerseits jedoch schützt sich davor, ganz im Sinne Nietzsches, durch den schönen Schein ersehnten Seins. Dass dabei das Dionysisch-Triebhafte, bzw. -Rauschhafte, ausgeklammert bleibt, abgewehrt, ja sogar bekämpft wird, stellt den entscheidenden Unterschied zur Denkweise des ansonsten doch alles hier als Traumszenario anregenden Philosophen dar.

Die Tragödie eines *entgöttlichten* Seins der diesseitigen Welt weist der apollinische Künstler von sich.

Beckmanns Neigung zu ambivalenter Vielschichtigkeit niemals außer acht lassend, bedenke man dabei jedoch: *>Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!<* - gerade diese Aussage Nietzsches passt paradoxerweise wiederum, aller Ablehnung des Dionysischen zum Trotz, sehr gut zu des Künstlers bitterer Ironie. Letztlich ist er, der androgyn-apollinisch Erhabene als zentrale Figur jenes Traumes, eine tragische Figur: die erstrebte Vollkommenheit über alle Ursache des Leids dieser Welt, wird sich mit dem Erwachen gewissermaßen als Seifenblase erweisen.

Doch wenigstens im Traum erfolgte eine Abrechnung mit der vom Dionysischen ins Unheil getriebenen Welt, mit diesem Welttheater und seinen Regisseuren.

Letztere sollten, selber sich des Dionysischen bedienend, durch das Apollinische und dessen Erleuchtung, die damit verbundene Erkenntnis (*Gnosis* bedeutet übersetzt *Erkenntnis*), bezwungen werden.

²⁷⁷ Aus: Max Beckmann / Briefe, herausgegeben von Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese unter Mitarbeit von Barbara Golz, München 1993, Bd.I, S.188

Man bedenke hier ganz bewusst den Titel von Nietzsches für uns in dieser Arbeit so hilfreichen Werk: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

Letzterer, der *Geist der Musik*, ist bezeichnenderweise seinem Wesen nach bei Nietzsche vor allem dionysisch veranlagt.

Die von Nietzsche verherrlichte *Tragödie* erntet bei Max Beckmann nur noch wenig Beifall. Sie manifestiert sich für den Künstler im falschen Christentum, jenem von Demiurgen inszenierten Götzendienst oder Schauspiel, einer *göttlichen* Komödie gleich, als absurder Kern des zu überwindenden Welttheaters.

Die Geburt Christi als Kasper im Gemälde *Der Traum* kommt somit einer mehrfachen Abrechnung gleich, denn auch Nietzsches wenigstens teilweise glorifizierender Sicht der Dinge wird dabei eine Abfuhr erteilt: schöner Schein ohne lindernde Wirkung auf die Realität ist letztlich wertlos, genauso absurd wie die Realität selber.

Tragische Realität, das Sein, wird also auf der Ebene des Scheins bei Beckmann in dessen Gemälde *Der Traum* durch bittersten, hintersinnigen Humor in Frage gestellt, das Unheil zieht der Künstler, wenigstens vorübergehend, siegreich ins Lächerliche, bei gleichzeitiger Selbsterhebung in höchste Gefilde, einem lichten Apollo gleich, sodann *traumdeutend*.

Während Nietzsche es bei der Illusion belässt, bekennt Beckmann sich jedoch zu einer, wenn auch im Augenblick illusorischen, Utopie, deren Wurzeln im Esoterischen liegen und mit moralischen Werten verbunden sind.

Was sich im Folgenden sehr ausführlich bei Nietzsche dargestellt und begründet findet, kann am Ende unsere Überlegungen nur bestätigen:

Diese freudige Notwendigkeit der Traumerfahrung ist gleichfalls von den Griechen in ihrem Apollo ausgedrückt worden: Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kräfte, ist zugleich der wahrsagende Gott. Er, der seiner Wurzel nach der >Scheinende<, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt. Die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit, sodann das tiefe Bewußtsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur ist zugleich das symbolische Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswert gemacht wird. Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde - darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildergottes. Sein Auge muß >sonnenhaft<, gemäß seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zürnt und unmutig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheins auf ihm. Und so möchte von Apollo in einem exzentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt, Welt als Wille und Vorstellung I: >>Wie auf dem tobenden Meere, das , nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wasserberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis.<< Ja es wäre von Apollo zu sagen, daß in ihm das unerschütterte Vertrauen auf

jenes principium und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des principii individuationis bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des >>Scheins<<, samt seiner Schönheit, zu uns spräche.

An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure Grausen geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde, in irgendeiner seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird. Entweder durch den Einfluß des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Scharen, singend und tanzend, von Ort zu Ort: in diesen Sankt-Johann- und Sankt-Veittänzern erkennen wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder, mit ihrer Vorgeschichte in Kleinasien, bis hin zu Babylon und den orgiastischen Sakäen. Es gibt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpfsinn, sich von solchen Erscheinungen wie von >>Volkskrankheiten<< spöttisch und bedauernd im Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden: die Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch ebendiese ihre >>Gesundheit<< sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust.²⁷⁸

Mit dieser hier abschließend zitierten Textpassage aus *Die Geburt der Tragödie* haben wir nun auch den weiter oben schon in Zusammenhang mit Äußerungen von Beat Wyss thematisierten Bezug der uns interessierenden Arbeit Nietzsches zu Gedanken Schopenhauers²⁷⁹ nochmals ausführlicher und in umfassenderer Ganzheitlichkeit vor Augen.

²⁷⁸ Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S.27ff.

²⁷⁹ In diesem Kapitel zeichnete sich deutlich ab, dass Max Beckmann ganz entscheidende Anregungen zu dem Gemälde *Der Traum* der Lektüre von Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* verdankte. Aufgrund dieser Aussage soll freilich keineswegs ausgeschlossen sein, dass auch unmittelbare Einflüsse aus Werken Schopenhauers in besagtem Gemälde Niederschlag erfuhren. - Man beachte beispielsweise folgende Äußerungen Schopenhauers, die zu Max Beckmanns Selbstdarstellung in dem Gemälde *Der Traum* sehr gut passen: *Sehn wir nun aber [...] zurück auf das Hauptergebnis meiner gesamten Philosophie, daß nämlich das, was das Phänomen der Welt darstellt und erhält, der Wille ist, der auch in jedem einzelnen lebt und strebt, und erinnern wir uns zugleich der so allgemein anerkannten Aehnlichkeit des Lebens mit dem Traume; so können wir, alles Bisherige zusammenfassend, es uns, ganz im allgemeinen, als möglich denken, daß, auf analoge Weise, wie jeder der heimliche Theaterdirektor seiner Träume ist, so auch jenes Schicksal, welches unsern wirklichen*

Die uns jedoch sicher am meisten ansprechende Aussage Nietzsches bezüglich des *Apollo* dürfte an dieser Stelle in den Worten liegen: *Sein Auge muß >sonnenhaft<, gemäß seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zürnt und unmutig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheins auf ihm.*

Genau so stellte Max Beckmann sich 1921 in seinem Gemälde *Der Traum* dar. Der herbe Ausdruck im Gesicht jener anfangs noch als *Mädchen vom Lande* erlebten, das Bild beherrschenden Figur, ist wohl auf genau diese Worte Nietzsches zurückzuführen.

Und auch das eigentümlich Lichte jener Gestalt steht in Einklang mit apollinischer *Sonnenhaftigkeit*.

Erinnern wir uns desweiteren nochmals an jenen vermeintlichen Engel auf der Leiter in *Jakob ringt mit dem Engel*: ein strahlender Sternenkranz und ganz dazu passende Augen verraten, obiger Äußerung Nietzsches entsprechend, Apollinisches.

Erinnern wir uns zudem noch an den *Golem* Meyrinks, der in dieser Arbeit nur kurz Erwähnung finden konnte: auch er gehört im Roman ganz eigentümlich der Welt des Traumes an. Bezeichnenderweise trägt das erste Kapitel bei Meyrink den Titel *Schlaf*.

Und in der Erstausgabe der *Tagebücher* Max Beckmanns von 1951 findet sich nach dem Vorwort auf einer ganzen Seite nichts anderes als die Worte:

*Aus tiefem Traum verschwand ich
in den tiefsten
des Nichtmehrseins.*

MAX BECKMANN²⁸⁰

Ob zum Begriff der Komödie, zur Rolle des Künstlers, zu Apollos Verhältnis zum Traum - zugleich aber auch zum Licht -, zu der Bedeutung des Konfliktes zwischen Dionysus und Apollo, zum Wert der Musik in solchem Zusammenhang - viel Interessantes bezüglich des Gemäldes *Der Traum* ließe sich bei Nietzsche in dessen *Geburt der Tragödie* noch finden und hier zum besseren Verständnis von Einzelheiten in jenem uns so intensiv herausfordernden Gemälde Max Beckmanns hinzuziehen.

Vor allem ließe sich noch zeigen, wie einseitig Nietzsche oftmals für das Dionysische Partei ergreift oder wie er sich über moralische Schranken, vor allem in späteren Werken, mitunter rigoros hinwegsetzt, um als *Übermensch* sich entfalten zu können, bezeichnenderweise ganz im Gegensatz zu Max Beckmanns apollinischer und weitaus mehr Schopenhauer verwandter Haltung.

Lebenslauf beherrscht, irgendwie zuletzt von jenem Willen ausgehe, der unser eigener ist, [...]. (Aus: Schopenhauers sämtliche Werke, fünfter Band, S.215) - Zum Thema *Traum* finden sich im Register der hier zitierten und einst im Besitz Max Beckmanns befindlichen Ausgabe der Werke Schopenhauers übrigens noch zahlreiche weitere Passagen, die an dieser Stelle zu analysieren jedoch zu weit führen würde.

²⁸⁰ Aus: Max Beckmann / Tagebücher 1940-1950, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, herausgegeben von Erhard Göpel, München 1951, S.7

Doch all dies weiter zu verfolgen, würde unseren Rahmen hier sprengen.

Dass Max Beckmann selber in seinem >Traum< - in dem uns so ausgiebig beschäftigenden Gemälde *Der Traum* - 1921 weit mehr sah, als wir alle bisher annahmen, dürfte jedoch inzwischen deutlicher geworden sein.

Wer weiß, vielleicht werden auch andere Bilder jenes apollinisch gesonnenen Meisters in Zukunft allmählich ihre Geheimnisse kundtun.

Und vielleicht hat uns *Der Traum* unsere eigenen Augen bereits mehr geöffnet, als wir im ersten Moment erahnen können ...

Verwendete Literatur

1. Zu Max Beckmann

a) Übersicht zu seinem Œuvre (in chronologischer Reihenfolge nach Erscheinungsjahr aufgeführt):

Max Beckmann. Katalog der Gemälde. Bearbeitet von Erhard und Barbara Göpel, Bern 1976 (Bd.I u. II)

Max Beckmann, Aquarelle und Zeichnungen 1903 bis 1950, Herausgeber Klaus Gallwitz, Frankfurt am Main 1978

Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints. Bearbeitet von James Hofmaier, Bern 1990 (Bd.I u. II)

Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle. Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier, herausgegeben von Mayen Beckmann, Siegfried Gohr und Max Hollein, Köln 2006

b. Quellenmaterial Max Beckmanns (Briefe, Notizen, Tagebücher, Vorträge Max Beckmanns; in chronologischer Reihenfolge nach Erscheinungsjahr aufgeführt):

Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, herausgegeben von Erhard Göpel, München 1951

Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge, hrsg. von Hans Martin Frhr. v. Erffa und Erhard Göpel, München 1962

Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, herausgegeben von Erhard Göpel, Frankfurt am Main 1965

Max Beckmann. Sichtbares und Unsichtbares, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Peter Beckmann, Einführung von Peter Selz, Stuttgart 1965

Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, herausgegeben von Erhard Göpel, mit einem Vorwort von Friedhelm Wilhelm Fischer zur 1984 erstmals erschienenen Neuauflage, München 1979

Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge. Aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950. Hrsg. mit Nachwort und Chronologie von Rudolf Pillep, Leipzig 1987

Max Beckmann. Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950. München 1990

Die Bibliothek Max Beckmanns, Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern. Herausgegeben und bearbeitet von Peter Beckmann und Joachim Schaffer, Worms 1992

Max Beckmann. Briefe, herausgegeben von Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese unter Mitarbeit von Barbara Golz, München (erschiene 1993-1996, in insgesamt drei Bänden)

c) Ausstellungskataloge (in chronologischer Reihenfolge nach Erscheinungsjahr aufgeführt):

Max Beckmann. Retrospektive, hrsg. v. Carla Schulz-Hoffmann, Köln 1984

Max Beckmann. Hinter der Bühne, hrsg. v. Margret Stuffmann u. Martin Sonnabend, Frankfurt/M. 1990

Max Beckmann. Welt-Theater: Das graphische Werk 1901-1946. Herausgegeben von Jo-Anne Birnie Danzker und Amélie Ziersch. München 1993

Max Beckmann. Meisterwerke 1907-1950, hrsg. von Karin v. Maur, Stuttgart 1994

Max Beckmann. Die Nacht, hrsg. von Annette Kruszynski, Düsseldorf [bzw. Ostfildern-Ruit] 1997

Max Beckmann und Paris, hrsg. von Tobias Bezzola und Cornelia Homburg, Köln 1998

Spektakel des Lebens: Max Beckmann - Arbeiten auf Papier, hrsg. von Andrea Firmenich und Martina Padberg, Köln 2001

Max Beckmann. Traum des Lebens, hrsg. vom Zentrum Paul Klee (Bern mit Tilman Osterwold), Ostfildern 2006

d) Sonstige hier verwendete, auf Max Beckmann bezogene Literatur (in chronologischer Reihenfolge nach Erscheinungsjahr aufgeführt):

art, Hamburg 2002 (Nr. 9 = September), S.42: Kira van Lil, Max Beckmanns Frauen

Max Beckmann, hrsg. v. Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein, Stuttgart 1949

Friedhelm Wilhelm FISCHER: Max Beckmann / Symbol und Weltbild / Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerkes, München 1972

Stephan LACKNER, Max Beckmann, Köln 1991

Christian LENZ, Max Beckmann und die Alten Meister, München 2000

Olaf PETERS, Vom schwarzen Seiltänzer/ Max Beckmann zwischen Weimarer Republik und Exil, Berlin 2005

Stephan REIMERTZ, Max Beckmann und Minna Tube, Berlin 1996

Reinhard SPIELER, Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen, (Köln 1998)

Ortrud WESTHEIDER, Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns, Berlin 1995

2. Zu Dante Alighieri

a) Übersetzte und kommentierte Werke Dantes in chronologischer Reihenfolge (nach Erscheinungsjahr) aufgeführt:

Dantes Göttliche Komödie. Übersetzt und erläutert von Karl Streckfuß. Neu bearbeitet und mit einer historisch-biographischen Einleitung versehen von Otto Roquette. Zweiter Band. Inhalt: Das Paradies (Anmerkungen), Stuttgart o. J. (ca. 1900),

Dantes Göttliche Komödie. Übersetzung: Streckfuß, Erläuterungen von Wolfgang Sorge. Berlin o.J. (Vorwort 1912)

Dantes Göttliche Komödie in deutschen Stanzen frei bearbeitet von Paul Pochhammer, Leipzig und Berlin 1913 (dritte Auflage)

Dante. Göttliche Komödie. In der Übersetzung von Karl Streckfuß. Neu herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Paul Th. Hoffmann. Berlin o.J. (ca. 1920)

Dante Alighieri. Neues Leben (Vita Nuova), übersetzt und erläutert von Franz A. Lambert, Dachau o.J. (ca. 1920; die in den Anmerkungen zitierte Literatur reicht von 1824 bis 1913)

b) Sonstige hier verwendete Literatur zu Dante:

Oskar FISCHER: Dante und die Künstler. Herausgegeben vom Ausschuss für eine deutsche Dantefeier. Berlin 1921

Helmut HATZFELD, Die Philosophie Dantes, München 1921

Martin ZICHNER, Die große Lebensspirale. Dantes geistige Botschaft. Haarlem 1999

3. Zu Fragen der Philosophie

a) Nietzsche

Nietzsches Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Richard Oehler, Leipzig 1911

Friedrich NIETZSCHE, Also sprach Zarathustra, Leipzig 1916

Friedrich NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, München 1999 (vollständige Ausgabe nach dem Text der Ausgabe Leipzig 1895)

Friedrich NIETZSCHE, Menschliches, Allzumenschliches I, KSA [Kritische Studienausgabe] 2, München 1988 (2.durchgesehene Auflage)

b) Literatur über Nietzsche

Alfred WERNER, Die Philosophie Friedrich Nietzsches, München 1920

c) Schopenhauer

Schopenhauers sämtliche Werke. Genaue Textausgabe mit den letzten Zusätzen. Mit einer biographischen Einleitung von Max Frischeisen-Köhler. Neu durchgesehen und mit Sachregister. Dritter und vierter Band. Berlin o. J. (ca. 1913)

4. Sonstige verwendete Literatur (zu weiteren Themen)

Patrick BADE, Félicien Rops, New York 2003

András BATTA, Opera. Komponisten, Werke, Interpreten, Köln 1999

William Blake, Herausgeber: Werner Hofmann, München 1975

Franz BLEI; Félicien Rops, Berlin o.J.(das Buch ist in der von Richard Muther herausgegebenen Serie *Die Kunst* erschienen; die bibliographischen Hinweise am Ende des Buches reichen bis 1885 zurück, die jüngsten dort erwähnten Bücher stammen aus dem Jahre 1905)

Ernst BOLDT, Rudolf Steiner, ein Kämpfer gegen seine Zeit, München 1921

André BRETON, Die Manifeste des Surrealismus, Hamburg 2001

Ernst CASSIRER, Philosophie der symbolischen Formen (Das mythische Denken), Bd.2, Darmstadt (Lizenzausgabe) 1997 (1924)

J. C. COOPER, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, Leipzig 1986

I. P. COULIANO, Jenseits dieser Welt, München 1995

Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst (Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann), Hanau o. J.

Das Bild in der Bibel. Buchillustrationen von der Reformation bis zur Gegenwart. Aus evangelischen Archiven und Bibliotheken in Bayern, herausgegeben von Bernhard Bach, München 1995

Max DESSOIR, Vom Jenseits der Seele. Die Geheimwissenschaften in kritischer Betrachtung, Weimar 1917

James Ensor (Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt [am Main]), Hrsg. Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Ostfildern-Ruit 2005

Roland EDIGHOFFER, Die Rosenkreuzer, München 2002

Reinhard FEDERMANN, Die königliche Kunst. Eine Geschichte der Alchemie, Wien 1946

Leo Maria GIANI, In heiliger Leidenschaft - Mythen, Kulte und Mysterien, München 1994

Cynthia GILLES, Tarot. Geschichte, Geheimnis und Überlieferung, Solothurn 1994

Franz HARTMANN, Unter den Adepten und Rosenkreuzern, Leipzig o.J.

Herder-Lexikon Symbole, Freiburg 1995 (3.Aufl.)

Werner HOFMAN, Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, München 2004

William Hogarth. Der Kupferstich als moralische Schaubühne, hrsg. von Herwig Guratzsch, Stuttgart 1987

Hogarth und seine deutschen Bewunderer, hrsg. von Martina Dillmann und Claude Keisch, Berlin 1998

Clemens HÖSLINGER, Puccini, Hamburg 1999

Kindlers Malerei-Lexikon (6 Bände), hrsg. von Germain Bazin u.a., Köln [Zürich] o.J.

KING, Ross, Das Wunder von Florenz. Architektur und Intrige: Wie die schönste Kuppel der Welt entstand, München 2003

Ernst KURTZAHN, Der Tarot. Die kabbalistische Methode der Zukunftserforschung als Schlüssel zum Okkultismus, Leipzig 1920

Eugen LENNHOFF, Oskar POSNER, Dieter A. BINDER, Internationales Freimaurerlexikon, München 2000 (überarbeitete und erweiterte Neuauflage der Ausgabe von 1932)

Eliphas LEVI, Geschichte der Magie, München 2001 [deutsch erstmals 1926]

Christoph LINDENBERG, Rudolf Steiner. Eine Biographie (2 Bde.), Stuttgart 1997

Claudia LIST u. Wilhelm BLUM, Sachwörterbuch zur Kunst des Mittelalters: Grundlagen und Erscheinungsformen, Stuttgart 1996

Sergiusz MICHALSKI, Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1930. Köln 2003

Georges MINOIS, Hölle - Kleine Kulturgeschichte der Unterwelt, Freiburg / Basel / Wien 2000

Glenn W. MOST, Raffael - Die Schule von Athen. Über das Lesen der Bilder, Frankfurt am Main 1999

Erwin PANOFSKY, Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell, Köln 2006

PAPUS, Die Kabbala, Wiesbaden 2004 [nach der 3. Aufl. Leipzig 1921]

José PIERRE, Lexikon des Surrealismus, Köln 1974

Marc ROBERTS, Das neue Lexikon der Esoterik, Wien 1993

Alexander ROOB, Alchemie & Mystik. Köln 1996

Hans-Jürgen RUPPERT, Rosenkreuzer, Kreuzlingen/München 2004

Eugen Heinrich SCHMITT, Die Gnosis. Grundlagen der Weltanschauung einer edleren Kultur (Bd.II), Leipzig 1907

Staatsgalerie Stuttgart. Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts, bearbeitet von Karin v. Maur und Gudrun Inboden. Stuttgart 1982

Reinhard STEINER, Egon Schiele 1890 - 1918. Die Mitternachtsseele des Künstlers, Köln 1991

Rudolf STEINER, Erfahrungen des Übersinnlichen. Die Wege der Seele zu Christus. Vierzehn Vorträge gehalten zwischen Januar und Dezember 1912 in verschiedenen Städten, GA 143, Dornach 1974

Felix THÜRLEMANN, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München 2002

Karl-Wolfgang TRÖGER, Die Gnosis, Heilslehre und Ketzer Glaube, Freiburg i. Br. 2001

Ernst ULLMANN, Raffael, Leipzig 1997

Der Volksbrockhaus, sechzehnte, neu bearbeitete Auflage, Wiesbaden 1981

Arthur Edward WAITE, Der Bilderschlüssel zum Tarot, Neuhausen 1996 (12. Aufl., die englische Originalausgabe erschien 1910, eine deutsche Übersetzung liegt seit 1978 vor)

Helmut WERNER, Lexikon der Esoterik, Wiesbaden 1991

Westermanns Monatshefte, (o. O.) 1982 (Nr.12 = Dezember), S. 45ff.: Ruprecht Frieling, Verfemt, bewundert: die Freimaurer

Beat WYSS, Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1997

Marion ZERBST und Werner WALDMANN, DuMonts Handbuch / Zeichen und Symbole / Herkunft, Bedeutung, Verwendung, Köln 2006

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1:

Max Beckmann: *Der Traum*, 1921 (Frankfurt/M.), Öl/Leinwand; 182 x 91 cm , The Saint Louis Art Museum, Bequest of Morton D. May, Inv.-Nr. 841:1983, *G [Göpel]* 208

Abb. 2:

Domenico di Michelino: *Dante und die Göttliche Komödie*, 1465 (Fresko im Duomo Santa Maria del Fiore, Florenz)

Abb. 3:

Max Beckmann: *Auferstehung*, 1908/09, Öl / Leinwand, 400 x 250 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr.3101, *G 104*

Abb. 4:

Max Beckmann: *Auferstehung* (unvollendet), 1916, Öl und Kohle / Leinwand, 345 x 497 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 2673, *G 190*

Abb. 5:

Max Beckmann: *Selbstbildnis als Clown*, 1921, Öl / Leinwand, 100 x 59 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, *G 211*

Abb. 6:

Max Beckmann: *Spaziergang (Der Traum)*, 1946, Tuschfeder und -pinsel auf HL Antique-Bütten, 320 x 270 mm, Privatsammlung, Deutschland

Abb. 7:

Max Beckmann: *Sündenfall*, 1946, Lithographie, 298 x 259mm, *H [Hofmaier]* 370

Abb. 8:

Max Beckmann: *Abstürzender*, 1950, Öl / Leinwand, 142 x 89 cm, Washington National Gallery of Art, Gift of Mrs. Max Beckmann, *G 809*

Abb. 9:

Max Beckmann: *Die Seiltänzer* (aus der Reihe *Der Jahrmarkt*, dort Nr.8), 1921, Kaltnadelradierung auf Velin, 25,8 x 25,8 cm, *H 198*

Abb. 10:

Félicien Rops: *La femme au pantin*, Zeichnung in Kohle (verwendete Abb. nur ohne weitere Angaben verfügbar)

Abb. 11:

Félicien Rops: [Mutter mit Kind auf dem Arm], aus einem Skizzenbuch (verwendete Abb. nur ohne weitere Angaben verfügbar)

Abb. 12:

Der Narr, Tarot-Karte der Rider-Waite-Version

Abb. 13:

Max Beckmann: *Selbstbildnis mit rotem Schal*, 1917 (Frankfurt/M.), Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 2327 (G 194)

Abb. 14:

James Ensor: *Der Einzug Christi in Brüssel*, 1898, Radierung, 24,8 x 35,5 cm, Taevernier 114

Abb. 15:

James Ensor: *Ecce Homo oder Christus und die Kritiker*, Öl auf Holz, 12 x 16 cm, Privatbesitz

Abb. 16:

James Ensor: *Der Einzug Christi in Brüssel*, 1889, Öl auf Leinwand, 252,7 x 430,5 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Abb. 17:

Max Beckmann: [Das Atelier des Künstlers mit dem Kopf des schlafenden Künstlers], 1919, Füllfeder in blauschwarzer Tinte, 31,8 x 24,0 cm, [Wiese, Nr. 427] Privatbesitz

Abb. 18:

Sic itur ad astra [Abbildung ohne weitere Angaben aus Eugen Lennhoffs *Die Freimaurer* (Wien 1929) zwischen Seite 26 und 27]

Abb.19:

Robert Campin: *Die Geburt Christi*, um 1425, Holz (Eiche), 84,1 x 69,9 cm, Dijon, Musée des Beaux Arts, Inv.-No. 150

Abb.20:

Robert Campin: *Die Madonna vor dem Ofenschirm (Salting-Madonna)*, 1425 / 30, Holz (Eiche), 63,4 x 48,5 cm, London, National Gallery, Inv.-No. 2609

Abb. 21:

William Hogarth: *The Idle 'Prentice Return'd from Sea, & in a Garret with a Common Prostitute (Der Faule, zurückgekehrt, teilt eine Dachkammer mit einer gewöhnlichen Prostituierten)*, 1747 [aus der Serie *Industry and Idleness*], Kupferstich und Radierung, 26,3 x 34,7 cm

Abb. 22:

William Hogarth: *The Sleeping Congregation (Die schlafende Gemeinde)*, 1736 [1762 überarbeitet], Radierung und Kupferstich, 26,5 x 20,8 cm

Abb. 23:

William Hogarth: *Credulity, Superstition, and Fanaticism (Leichtgläubigkeit, Aberglaube und Fanatismus)*, 1762, Radierung und Kupferstich, 43,7 x 33 cm

Abb.24:

William Hogarth: *Strolling Actresses dressing in a Barn (Wanderkomödiantinnen kleiden sich in einer Scheune an)*, 1738, Kupferstich und Radierung, 45 x 56,6 cm

Abb. 25:

William Hogarth: *Hogarth Painting the Comic Muse (Hogarth beim Malen der komischen Muse)*, 1758/64, Kupferstich und Radierung; 40,3 x 35,2 cm

Abb. 26:

E. L. Riepenhausen [nach **Hogarth**]: *Boys Peeping at Nature (Knaben beobachten neugierig die Natur)*, 1731, Kupferstich; 17,2 x 16 cm

Abb. 27:

Raffael: *Transfiguration (Verklärung Christi)*, 1519/20, Öl auf Holz, 405 x 278 cm, Vatikanische Museen (Pinakothek), Rom

Abb. 28:

Albrecht Dürer: *Melencolia I (Die Melancholie)* 1514, Kupferstich, 23,9 x 18,8 cm

Abb. 29:

Matthias Grünewald: *Auferstehung* (Flügel aus dem Isenheimer Altar), 1512 - 1515/16, Lindenholz, Musée d'Unterlinden, Colmar

Abb. 30:

Raphael: *Die Theologie in Beatricens Gewand*, 1519, Deckenbild der Stanza della Segnatura, Rom (Vatikan)

Abb. 31:

Raphael: *Die Theologie in Beatricens Erscheinung vom Schleier umwallt*; Federzeichnung, Oxford (keine weiteren Angaben verfügbar)

Abb. 32:

Max Beckmann: *Jakob ringt mit dem Engel* (= Rembrandt, Religiöse Legenden. Verlag der Marées-Gesellschaft / R.Piper. München 1920, Tafel 22), Kaltnadelradierung auf dünnem Japanpapier 28,7 x 22,2 cm, H 179

Abb. 33:

Max Beckmann: *Frau mit Kerze*, 1920, Holzschnitt, 30,3 x 15,3 cm, H171

Copyright-Vermerk

Beckmann, Max / Werke div.: © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

Erklärung:

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt und keine anderen Hilfsmittel benutzt habe.

Alle Stellen, die anderen Werken entnommen sind, habe ich unter Angabe der Quellen deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht.

Stuttgart, den 7.9.2006

Amin Carl Mukhlis

Abb. 1:

Max Beckmann:

Der Traum

