

Gerd Weidenhausen

# Die Suche nach dem Mysterium des Ich

## Kunst als Erkenntnis. Zur Malerei von Max Beckmann

*»Meiner Meinung nach sind alle wesentlichen Dinge in der Kunst seit Ur in Chaldäa, seit Tel Halaf und Kreta immer aus dem tiefsten Empfinden für das Mysterium unseres Daseins entsprungen. – Das Ich ist das große verschleierte Mysterium unseres Daseins.« – Max Beckmann*

»Sonntag, 8. September 1940 (Mitternacht). – Nochmals – was ich geschaffen habe, sind nur abgeworfene Häute meines Selbst – möge das unsichtbare Geheimnis mich nicht aufs Neue in ›Versuchung‹ führen.«<sup>1</sup> Die Suche nach dem Mysterium des Ich, das Ich sagend in Kontradiktion Welt sieht, in der es selbst als verhülltes Rätsel enthalten ist, bewegte das Kunstschaffen von Max Beckmann (1884-1950) elementar. Durch die Nebel der Erscheinungen der Dinge auf das Geheimnis in ihnen zu schauen, war Anliegen von seiner »Transzendenten Sachlichkeit«. Es galt, den Menschen ein Bild ihres Schicksals zu geben, und zwar in einer Bildsprache, die den Rätseln des Lebens entsprach.

Über kaum einen Maler des 20. Jahrhunderts – vielleicht mit Ausnahme von Pablo Picasso und Wassily Kandinsky – ist so viel geschrieben worden wie über Max Beckmann.<sup>2</sup> Die umfangreiche Literatur begründet sich in seinem Falle durch die formale, besonders aber inhaltliche Verrätselung seines bedeutungsreichen Werks, das – wie Beckmann es einmal selber formulierte – eines besonderen »metaphysischen Codes« bedarf, um es in seinen tieferen Bedeutungsschichten erfassen zu können. Auch diesbezüglich hat sein Werk in der Malerei des 20. Jahrhunderts eine Sonderstellung inne, wie es in dem Bereich der Literatur in ähnlicher Weise für Franz Kafka gelten mag. So entzieht sich Beckmanns Werk auch einer formalisierenden stilistischen Einordnung etwa zum Expressionismus oder zur Neuen Sachlichkeit, und das bewirkt vielfach Ratlosigkeit. Gegenüber den sich primär auf formale Gestaltungsmittel beziehenden Malern des Kubismus in Frankreich, aber auch einigen Malern des expressionistischen »Blauen Reiter« bestand Beckmann stets auf der inhaltlich-motivischen Ausrichtung seiner Malerei: Kunst solle keine formal verspielte Dekoration sein,

1 Max Beckmann: *Malerei und Graphik*. Autobiographische Texte, Stuttgart 1965, S. 70.

sondern der Erkenntnis dienen, ja Erlösung versprechen. »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.«<sup>3</sup> Die absolute Kunst, auf die die »Abstrakten« wie Kandinsky, Klee, Malewitsch und Mondrian schworen, enthielt Beckmann zu wenig Realität, zu wenig Zeugnis von den Mysterien des Ichs und des Lebens. Beckmann wurde das Lebensdrama im Gang seiner intensiven künstlerischen Entwicklung zu einem künstlerisch zu realisierenden Erkenntnisdrama.

### Gnostisches Weltbild und das Gesetz der Daseinsverstrickung

Max Beckmanns Leiden an den Unvollkommenheiten der Welt brachte ihn zunächst mit den pessimistischen Weltanschauungen Nietzsches, besonders aber Schopenhauers, in Berührung. Zu Schopenhauers Ideen hatte er ein äußerst ambivalentes Verhältnis, wie Randnotizen an gelesenen Werken des Philosophen dokumentieren. Mit einer Reihe von Künstlern der Klassischen Moderne verband ihn eine Sehnsucht nach Spiritualität, die die postivistischen Wissenschaften nicht befriedigen konnten. Ein zentrales Interessengebiet wurde ihm dabei neben der Theosophie Helena P. Blavatskys und den ostasiatischen Religionen die Gnosis, auf die er seit 1936 direkt Bezug nimmt. Seine Affinität und innere Nähe zu gnostischen Anschauungen wird deutlich, wenn man sich die stets wiederkehrenden Motive seiner Tagebücher vergegenwärtigt, vor allem die Frage: Wie kann ein vollkommener, guter Gott, der seine Geschöpfe in seiner All-Liebe umfasst, es zulassen, dass so viel Leid und Unvollkommenheit auf Erden herrschen? Beckmann neigte angesichts dieser Fragestellung immer mehr zur besonders bei Marcion auffindbaren Überzeugung, dass es ein Widersinn sei, dass die Menschen angesichts einer als gut und vollkommen ausgegebenen Schöpfung Gottes unschuldig zu leiden hätten. Damit war für ihn die Güte des Schöpfers ebenso in Frage gestellt wie die fragile Verfasstheit der Welt. Eine Theologie, die ihren Gott als den allmächtigen Schöpfer der Welt ausgibt, kann nicht gleichzeitig die Zerstörung dieser Welt und die Erlösung des Menschen zur zentralen Handlung dieses Gottes machen. Genau diese Thematik umkreisen die dezidiert christlich motivierten Bilder »Auferstehung« von 1916, »Christus und die Sünderin« (1917) und »Die Kreuzabnahme« (1917).

In sämtlichen Strömungen der Gnosis dominiert die Überzeugung, dass der alttestamentliche Schöpfergott, Gott-Vater, nur

2 Es sei hier nur auf eine begrenzte Auswahl hingewiesen: Christian Lenz: *Max Beckmann und die Alten Meister*, Hrsg.: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Heidelberg 2000; Reinhard Spieler: *Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen*, Köln 1998; ders.: *Beckmann*, Köln 1994; Peter Beckmann: *Max Beckmann. Leben und Werk*, Stuttgart 1982; Matthias Eberle: *Die Nacht*, Frankfurt 1991; Annette Krusynski (Hrsg.): *Max Beckmann. Die Nacht*, Ostfildern 1997; Hans Belting: *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, München 1984; Friedhelm W. Fischer: *Max Beckmann*, Köln 1972; Friedhelm W. Fischer: *Max Beckmann. Symbol und Weltbild*, München 1972; Edda Hevers: *Zur Metaphysik des Raumes bei Max Beckmann*, in: *Hinter den Kulissen. Backstage. Max Beckmann 1950*, Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut Frankfurt 1990.

ein Abbild, wenn nicht ein Zerrbild, des wahren Gottes sei. Nur ein niederer Gott, ein Demiurg, kann diese unvollkommene Welt, dieses Jammertal geschaffen haben. In ihr herrschen das Gesetz der Begierde, eine unentrinnbare Verstrickung im Kerker des Leiblichen, die der Geist der Daseinslust erzeuge, mitsamt dem quälenden Kreislauf von Geburt und Tod. Der von der Gnosis behauptete wahre Gott wurde als ein transzendenter Heils- und Lichtgott gedacht, der mit der Erschaffung der wahrnehmbaren Welt nichts zu tun hat. Mit dieser Konstruktion zweier Gottheiten war die Gottesidee gerettet und das schreckliche Gehäuse der Weltschöpfung »erklärbar«. Das gnostische Denken entwickelte in der Folge eine komplexe Emanationslehre mit einer absteigenden Entwicklungsreihe, die den höchsten Lichtgott, den transzendenten Heilsgott, als Urbild einer Folge niedrigerer Abbilder ausweist.<sup>4</sup>

Diese gnostische Dualität der Welten, einer sichtbar-verstrickten und einer unsichtbar-freien, durchzieht Beckmanns Denken und künstlerisches Schaffen wie ein roter Faden. Er wollte, so eine häufig gebrauchte Formulierung von ihm, die Dinge »hinter dem dunklen Vorhang« im »scheinbaren Wahnsinn des Kosmos« wieder sichtbar machen, die von den Göttern (Demiurgen) künstlich verschleierte Schöpfung wieder entschleiern, und das heißt in der Sicht Beckmanns, durch Kunst erlösen. Dämonen und Archonten<sup>5</sup> fungieren als düstere Zwischenwesen, die in den Lockungen und Versuchungen von Macht, Reichtum, Erotik und irdischem Glück den fortwährenden Kreislauf von Geburt und Tod in den Händen halten. Der wirksamste »Trick des Demiurgen« war aber die Scheidung des Menschen in weiblich und männlich. Die damit evozierte endlose Verstrickung wird von Beckmann in den Motivfolgen von Lockung, Begierde und zwangsläufig folgendem Unheil veranschaulicht. Der Lebensort zeigt sich als ein geschlossenes System, das das Gesetz der Wiedergeburten in Gang hält.

Hier findet sich das zweite Motiv aus Beckmanns Tagebüchern und Bildwelt, das eine zentrale Thematik der Gnosis enthält. Wie selbstverständlich war für Beckmann die Vorstellung, dass die menschliche Seele solange in den Kerker des Leibes inkarniert werden müsse, solange sie an den Kandaren des Lebens hänge und sich von den die Seele verstrickenden »geilen Lockmitteln« verführen lasse. Gegenüber der Lessingschen (Reinkarnations-) Idee der »Erziehung des Menschengeschlechts« dominierte bei Beckmann das gnostische Ausgangsmotiv des Leidens. Doch

3 Max Beckmanns Rede *Über meine Malerei* von 1938 anlässlich der Ausstellung »Twentieth Century German Art« in London, zitiert aus: J.-A.B. Danzker/A. Zierch (Hrsg.): Max Beckmann. Welt-Theater. Das Graphische Werk 1901-1946, Stuttgart 1993.

4 Es kann hier nur auf folgende Schriften verwiesen werden, die Einblick in die Gnosis geben: Hans Leisegang: *Die Gnosis*, Stuttgart 1985; Wolfgang Schultz: *Dokumente der Gnosis*, Augsburg 2000; Werner Foerster (Hrsg.): *Die Gnosis*. 3 Bände, Düsseldorf/ Zürich 1997; Werner Hörmann: *Gnosis. Das Buch der verborgenen Evangelien*, Augsburg 1991; Rudolf Steiner: *Die Rätsel der Philosophie*, 1. Band, Dornach 1974; Micha Brumlik: *Die Gnostiker. Der Traum von der Selbsterlösung des Menschen*, Frankfurt 1992.

Es findet sich bei Beckmann folgende kritisch anmutende Randbemerkung in seiner Buchausgabe von Schopenhauers »Parerga und Paralipomena«, zitiert aus: Max Beckmann (s. Fußnote 1), S.98: »Die kabbalistischen und gnostischen Philosophen schieben, im Versuch »den schreienden Widerspruch zwischen der Hervorbringung der Welt durch ein allmächtiges, allgütiges und allweises Wesen, und der traurigen, mangelhaften Beschaffenheit eben dieser Welt« zu erklären, zwischen den Hervorbringer und das Hervorgebrachte Mittelwesen ein. »Sie wälzen also gleichsam die Schuld vom Souverän auf die Minister.«

bei allem augenscheinlichen Pessimismus bewahrte er sich den Glauben an die Kraft einer unzerstörbaren Seele und die Möglichkeit grenzenloser individueller Entwicklungsmöglichkeiten bis hin zur Selbstvergottung. Aus dem Erkenntnisdunkel der sinnlichen Verstrickungen kann sich der schöpferische Mensch befreien, in dem er die »gespensterhafte Welt« durch die Kunst erlöst. 65-jährig, ein Jahr vor seinem Tod, notierte der Künstler: »Angst vor dem Tode – immer noch ein Zeichen, dass man seine Geburt gewollt hat.« Die ganze Ambivalenz von Beckmanns Haltung zum Leben zeigt sich in einer Äußerung vom Mai 1944: »Das Schlimme ist, dass man immer weiter leben muss und dass man es ›gerne‹ tut – ob man will oder nicht.«<sup>6</sup>

## Das Leben als Drama

Nach dem Studium an der Kunstschule in Weimar zog M. Beckmann 1904 nach Berlin. Dort begann seine erste Schaffensphase. Diese war an den deutschen Impressionisten, Malern wie Corinth und Liebermann, orientiert und kann zwischen 1905 und 1912 datiert werden. In Bildern wie »Große Sterbeszene«(1906), »Die Schlacht«(1907), »Sintflut« (1908), »Szene aus dem Untergang von Messina«(1909) und der »Untergang der Titanic« (1912) wird die Tragik des menschlichen Lebens an inneren und äußeren Grenzsituationen ausgebreitet. Beckmann sucht in diesen ehrgeizigen frühen Bildern nach einer Synthese von modernem, problematisierendem Bewusstsein und »altem«, klassischem Gestalterbe. In den dramatisch komponierten Kampfsituationen finden sich nachweisbare Einflüsse von Nietzsches Vitalismus, verknüpft mit vom Barock entlehnten diagonalen, Dynamik evozierenden Bewegungszügen und voluminös kraftvollen Körperdarstellungen, die an die Gestaltungen Signorellis, Tintoretos und Michelangelos erinnern. Diese Figuren von mächtiger Leiblichkeit, durchströmt von ungeheurer Lebenskraft, eingespannt im physischen Überlebenskampf, gingen in die kunstgeschichtliche Forschung als »Vitalfiguren« ein. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs vollzog sich eine markante Wende in seinem Weltbild und seiner Bildsprache. Beckmann wurde als Sanitätssoldat Augenzeuge grauenvollen Leids, hatte täglich von Granatbeschuss verstümmelte Soldaten zu behandeln und musste mit ansehen, wie das von vielen seiner Künstlerkollegen ersehnte »reinigende Gewitter« des 1. Weltkriegs stattdessen nichts als Leiden und Elend zur Folge hatte. Ihm erging es ähnlich wie dem expressionistischen Maler Ernst Ludwig Kirchner: Dem unvorstellbaren Kriegselend ausgesetzt, versagten die Nerven, so dass beide

5 Max Beckmann, a. a. O. ,S. 70: »Das eine ist sicher, Stolz und Trotz den unsichtbaren Gewalten gegenüber soll nicht aufhören, möge das Allerschlimmste kommen.«

6 Beide Zitate aus den Tagebüchern entnommen aus Thomas Noll: *Beckmanns »Mann im Dunkeln«*, in Christian Lenz (Hrsg.): *Max Beckmann. Aufsätze zu seinem Werk*, Hefte des Max Beckmann Archivs Nr. 6 – Bayerische Staatsgemäldesammlung, S. 37.

aus dem Kriegsdienst als untauglich entlassen wurden. Ganz im Gegensatz zur anfänglichen Kriegseuphorie von Malern wie Franz Marc, August Macke und sogar Otto Dix und Georg Grosz bezeichnete Max Beckmann den Kriegsausbruch in Vorahnung der kommenden Katastrophe als »das größte nationale Unglück, was uns treffen kann.«<sup>7</sup>

Zunächst vollzieht sich im graphischen Werk ein fundamentaler Wandel der Gestaltungsmittel. Unmittelbare Zeugnisse der Kriegserlebnisse sind graphische Arbeiten wie »Das Leichenhaus«(1915), »Kriegserklärung«(1914) und »Die Granate« von 1914. Der nervös-zittrige Strich der spitzen Kaltnadel wird in ihnen zum unmittelbaren Ausdrucksträger der Deformierung und Zerstörung. In seinem »Bekenntnis« von 1918, einem Beitrag zum Thema »Schöpferische Konfession« formuliert Beckmann: »Nichts hasse ich so wie Sentimentalität. Je stärker und intensiver mein Wille wird, die unsagbaren Dinge des Lebens festzuhalten, je schwerer und tiefer die Erschütterung über unser Dasein in mir brennt, umso verschlossener wird mein Mund, umso kälter mein Wille, dieses schaurig zuckende Monstrum von Vitalität zu packen und in glasklare Linien und Flächen einzusperrern, niederzudrücken, zu erwürgen. Unser Herz und unsere Nerven müssen wir preisgeben dem schaurigen Schmerzensgeschrei der armen und getäuschten Menschen ... Das ist das einzige, was unsere eigentlich recht überflüssige und selbstsüchtige Existenz einigermaßen motivieren kann. Dass wir den Menschen ein Bild ihres Schicksals geben ...«<sup>8</sup> In Beckmann reift die Überzeugung, durch eine neue Kunst »einen Turm zu bauen, in dem die Menschen all ihre Wut und Verzweiflung, all ihre arme Hoffnung, Freude und wilde Sehnsucht ausschreien können. Eine neue Kirche.«<sup>9</sup> Die Kunst übernimmt jetzt die Rolle der Religion, der Künstler tritt an die Stelle des Priesters. Erlösung kann der Mensch nur innerhalb des Lebens finden, insofern er im Spiegel der »transzendenten Sachlichkeit« den geistigen Bedeutungsgehalt in den Dingen und Ereignissen des Lebens selbst zu lesen imstande ist.

In der neu-sachlichen Frankfurter Periode von 1924 bis 1932 entproblematisieren sich dann Beckmanns Bilder. Gleichsam beruhigt sich die Formensprache und die Farbpalette wird bunter. In dieser Zeit entstehen eindrucksvolle Vanitas-Stilleben, unpräzise Landschaften und Stadtbilder. Zugleich tauchen nun die für seine Bildsprache typischen Kostüme und Masken

## Kriegsausbruch und Gestaltwandel

7 Zitiert aus Max Beckmann: *Frühe Tagebücher*, München 1985, S. 178.

8 Zitiert aus J.-A.B. Danzker/A. Zierch (Hrsg.): Max Beckmann. Welt-Theater, a. a. O., S. 23

9 A. a. O., S. 23. Alle folgenden Zitate entstammen diesem Buch.