



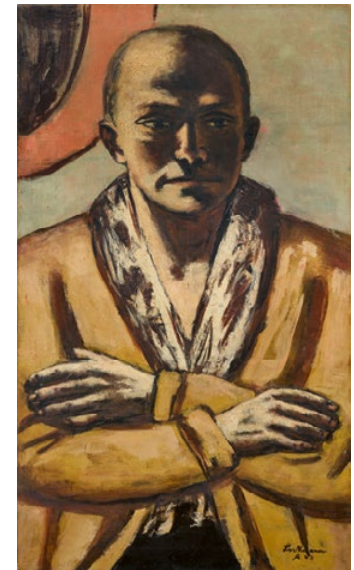
Max und Mathilde Q. Beckmann mit Hund Butchy in ihrer Wohnung in Amsterdam, 1947

Eugen Blume Im Horizont der Ewigkeit – Max Beckmanns Selbstbildnisse der Exilzeit als seelenhafte Embleme einer existenzbedrohenden Ausnahmesituation

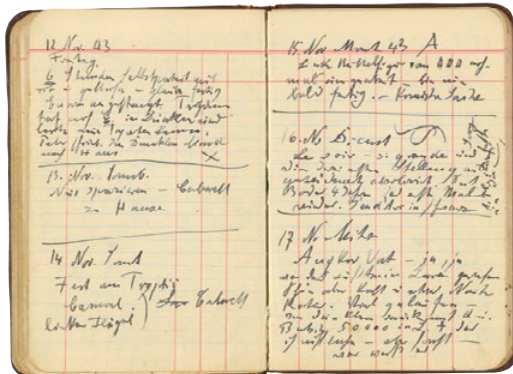
Bereits 1933, nach der „Machtergreifung“, hatte sich Beckmann in dem in Frankfurt am Main begonnenen Triptychon „Departure (Abfahrt)“ (Göpel/Tiedemann 412) in einer der Figuren selbst gemalt. In dem dreiteiligen Bild hat er nicht nur die kommende Gewalt und Vertreibung, sondern auch deren Überwindung vorausgesehen. Seine Abfahrt ist zugleich Ankunft auf einer höheren Ebene und eine geistige Auferstehung aus der irdischen Hölle. Vier Jahre später verlor der Künstler endgültig jede Hoffnung, in Deutschland bleiben zu können. Als Adolf Hitler 1937 in seiner Rede anlässlich der Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst in München einen „Säuberungskrieg“ gegen die „Kunstmißhandler“ ankündigte und am darauffolgenden Tag die widerwärtige Inszenierung einer angeblich „Entarteten Kunst“ ihre Tore öffnete, verließ Max Beckmann gemeinsam mit seiner Frau Mathilde Deutschland in Richtung Amsterdam, um nie wiederzukehren.

Holland blieb bis zu seiner Auswanderung in die USA sein Exil, ein Schutzraum, der sich 1940, nach dem deutschen Überfall, in einen lebensgefährlichen Ort verwandelte. Es herrscht „Leiser Tod und Brand um mich her und ich lebe immer noch“, schrieb er verwundert in sein Tagebuch. Beckmann sah hilflos, wie die deutschen Besatzer die holländischen Juden im Konzentrationslager Westerbork internierten, darunter auch Freunde. Auch er fürchtete seine Internierung. Die Einberufung des herzkranken Künstlers zum Militärdienst konnte gerade noch abgewendet werden. Der Rückzug in sein Atelier im alten Tabakspeicher an der „stillen Kant“ des Rokin war eine selbstauferlegte Pflicht, die ihn vor dem Zusammenbruch schützte.

Das Malen ist für ihn weit mehr als ein ästhetischer Prozess. Seine Bilder sind apotropäische Signale an die Regisseure des „Welttheaters“, auf dessen Bühne die Menschheit in der ewigen Wiederkehr des Gleichen „unter dem Hohngelächter der Götter“² gefangen ist. Im Triptychon „Schauspieler“ von 1941/42 (Göpel/Tiedemann 604) zeigt Beckmann sich als Künstlerkönig, eine dramatische Rolle, die er regelmäßig in seinen Selbstbildnissen mit kalter Kompromisslosigkeit überprüfte. Wenn er fragt: „Sollten wirklich einmalige Persönlichkeiten und deren sind nicht wenige – vielleicht doch die verkappten Erzeugel sein die heruntergestiegen – etc.? Wir wollen es hoffen an dem Tag der heute und immer ist“³, dann fühlte er sich diesem Kreis zugehörig. Die sich in seinen Selbstbildnissen wiederholende Maske des Königs ist Ausdruck seines „monarchischen Prinzips“, das Alleinherrschaft über sich selbst und die absolute Verantwortung für das eigene Schaffen meint.



Los 19



Max Beckmann. Tagebuch 1943. 12.–17. November

Seine Kunst ist ihm die „ultima ratio regis“. Zunehmend fallen dunkle Schatten auf den Künstlerkönig, den er als einen vom Tode bedrohten Vertriebenen beschreibt: „Auf der Suche nach der Heimat, aber er hatte sein Daheim auf dem Weg verloren, so sterben alle wahrhaft großen Könige des Lebens“.⁴

In seinen verschlüsselten Botschaften, die „gegen den ‚scheinbaren‘ Wahnsinn des Cosmos“⁵ anrennen, ist das Selbstporträt nicht nur der Blick auf sich, sondern ein offenes Bekenntnis seines, Max Beckmanns, Widerstand. In der außerordentlich produktiven „A. Zeit“, wie Mathilde Beckmann in einem Brief⁶ das Exil in den Niederlanden nennt, entstanden über zwanzig direkte und verborgene Selbstbildnisse. Darunter der am 3. August 1943 begonnene Versuch, eine neue Perspektive jenseits aller bisherigen Selbsterforschungen zu finden. Erst Mitte November verzeichnet sein Tagebuch den Abschluss dieses Unternehmens: „6 Stunden Selbstportrait mit rot und gelbrosa – glaube fertig. Enorm angestrengt.“⁷

Das Bild unterscheidet sich auffallend von den vorherigen und den nachfolgenden Erkundungen des eigenen Ichs. Das vorausgegangene „Selbstbildnis in der Bar“ (Göpel/Tiedemann 620) und das Ende des Jahres 43 als bewusstes Gegenstück gedachte „Selbstbildnis in Schwarz“ (Göpel/Tiedemann 655) zeigen den scharfen Beobachter, der nach seinem Tagewerk spät abends in Amsterdamer Bars verkehrt. Das zeichenhafte Attribut dieser „anthropologischen“ Ausflüge ist die brennende Zigarre in der rechten Hand.

Beide Bildnisse verhehlen nicht die „schmachvolle Existenz“⁸ und die Angst vor der Sinnlosigkeit. Gegen die drohende Resignation malt Beckmann sich 1943 überraschend in hellen Farben ohne die übliche Düsternis. Das dominierende Schwarz fehlt, das gelbe Tuch oder der helle Pelz seiner Kleidung – möglicherweise ein Morgenrock – verweisen auf die Wohnung oder auf das Atelier. Außer dem angeschnittenen roten Rahmen eines Bildes oder Spiegels ist jedes Interieur vermieden, der Künstler zeigt sich bewusst außerhalb der Gesellschaft. Nichts erinnert in diesem Bild an die Weltlage von 1943, an Beckmanns Exil inmitten eines gewaltsam besetzten Landes. Zwei frühere Selbstbildnisse haben eine gewisse Nähe, „Selbstbildnis im Bademantel mit schwarzer Kappe“ von 1934 (Göpel/Tiedemann 391) und die zweite Fassung des „Selbstbildnis mit Trompete“ von 1938 (Göpel/Tiedemann 489), ersteres in der Kleidung und der Haltung, das zweite im Gesichtsausdruck. Die übereinandergelagerten Arme und flach aufgelegten Hände erinnern in dem Bild von 1943

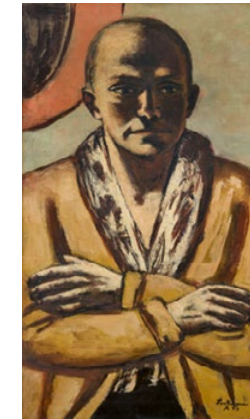
aber an eine Gebetshaltung. Beckmanns Blick und sein wissendes, nur angedeutetes Lächeln sind ohne jedes symbolische Attribut nach links an dem Betrachter vorbei auf etwas gerichtet, was in weiter Ferne allein dem inneren Auge zugänglich scheint.



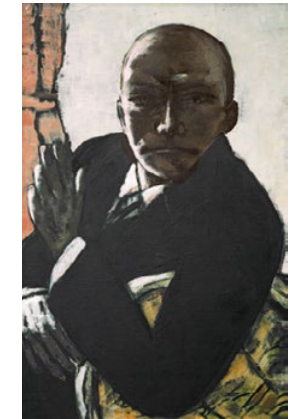
„Selbstbildnis mit Trompete (rotgestreift)“, 1938. Öl/Lwd. New York, Neue Galerie.



„Selbstbildnis in der Bar“, 1942. Öl/Lwd. Berlin, Neue Nationalgalerie



Los 19



„Selbstbildnis in Schwarz“, 1944. Öl/Lwd. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Es ist, als wäre ihm, wie Erhard Göpel, der ihn damals wiederholt besucht hat, schreibt, „die Welt [...] durchsichtig geworden“.⁹ Im gesamten Habitus, in der traditionellen orangegelben Kleidung, dem Kahlkopf und der Meditationsübungen entnommenen Armhaltung, erinnert Beckmann an einen buddhistischen Mönch. Das Selbstbild ist Ausdruck des ersehnten inneren Friedens und folgt unter der erdrückenden Last der Geschehnisse der mönchischen Hoffnung: „Wenn man doch endlich wirklich teilnahmslos bleiben könnte.“¹⁰ In diesem Sinne ließe sich der wie ein Gestirn hineinschwebende Spiegel als ein Aspekt der fünf buddhistischen Weisheiten deuten, als die „Weisheit des großen Spiegels“, in der auf dem Weg in die Erlösung alles Gewohnheitsmäße, Voreingenommene abgelegt wird.¹¹ Der Spiegel ist das Tor in die Ewigkeit.

Beckmann hat früh die Reden Buddhas gelesen und seinem Tagebuch zufolge regelmäßig meditiert.¹² „Mehr als einmal hat Max mir gesagt, daß er gerne Mönch geworden wäre und das Leben eines Einsiedlers geführt hätte“, schrieb Mathilde Beckmann in ihren Erinnerungen.¹³ Er malt sich inmitten zunehmender Zerstörung in monumentaler Ruhe und über jede Maske hinaus als ein Erlöster. Ein Wagnis, das er sich nur einmal erlaubte.

1 Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, Hrsg. Erhard Göpel, München 1955, 9.9.1940. 2 Tagebuch, 4. Juli 1946. 3 Zit. n. Erhard Göpel, Max Beckmann in seinen späten Jahren, in: ders., Max Beckmann. Berichte eines Augenzeugen, Frankfurt am Main 1984 S.73. 4 Tagebuch, 19.1.1943. 5 Tagebuch, 17. Juli 1950. 6 Brief v. 26. Januar 1951 an Erhard Göpel, in: Hefte des Max Beckmann Archivs 16, Hrsg. Christian Lenz im Auftrag der Max Beckmann Gesellschaft, Beiträge 2019, Frontispiz. 7 Tagebuch, 12. November 1943. 8 Tagebuch, 10. August 1949. 9 Göpel 1984, wie Anm. 5, S. 69. 10 Tagebuch, 4. November 1943. 11 Spiegel sind im Werk Beckmanns häufig wiederkehrende Attribute, die häufig auf die Vanitas verweisen, aber auch auf die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, auch als Symbol der Erkenntnis, Wahrheit etc. 12 Fritz Erpel hat als Erster auf diesen mönchischen Ausdruck in der „Maske des Buddha“ verwiesen. Vgl. Fritz Erpel, Max Beckmann. Leben im Werk. Die Selbstbildnisse, Henschelverlag Berlin 1985, S.84. 13 Mathilde Q. Beckmann, Mein Leben mit Max Beckmann, München, Zürich 1983, S. 136 zit. n.: Erpel 1985, ebenda