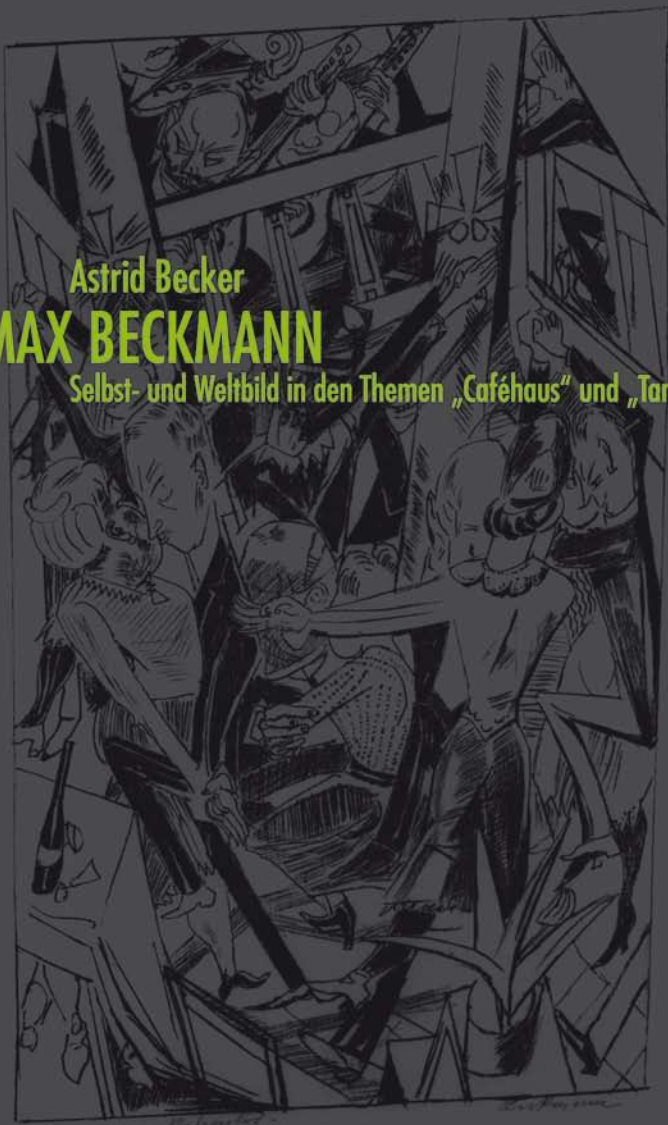


Astrid Becker
MAX BECKMANN

Selbst- und Weltbild in den Themen „Caféhaus“ und „Tanz“



Tectum

Astrid Becker

Max Beckmann.

Selbst- und Weltbild in den Themen „Caféhaus“ und „Tanz“.

Zugl. Univ. Diss., Universität zu Köln 2006/07

Umschlagabbildung: © Max Beckmann, Malepartus,

aus: Die Hölle, Blatt 8, 1919

Gestaltung des Umschlags: Matthias Fickinger

Korrektorat: Brigitte Armbruster, www.textgourmet.de

© Tectum Verlag Marburg, 2009

ISBN 978-3-8288-5218-1

(Dieser Titel ist als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-2137-8 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Vorwort

Die Vorbereitungen und Katalogbeiträge zur Ausstellung „Max Beckmann. Spektakel des Lebens“ im Sinclair-Haus in Bad Homburg 2001 regten mich zu der vorliegenden Dissertation an, die im Wintersemester 2006/2007 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommen wurde. Dr. Andrea Firmenich förderte mein Vorhaben, ermutigte und unterstützte mich in der gesamten Zeit. Bei der Suche und Skizzierung des Themas halfen mir durch klärende Gespräche Prof. Christian Lenz und Dr. Stephan von Wiese, der mir zudem für den Verlauf der Recherche sehr hilfreiche Details zu den Skizzenbüchern in der National Gallery of Art in Washington gab. Für die Sammlung und Sichtung des relevanten Quellenmaterials waren vor allem der Bestand des Max Beckmann Archivs in München und die Forschungsreisen zur National Gallery of Art in Washington und zum Saint Louis Art Museum maßgeblich. An dieser Stelle möchte ich insbesondere Maja und Mayen Beckmann danken, die mich in meinem Vorhaben ermutigt und mir künstlerische Arbeiten aus Privatbesitz zugänglich gemacht haben. Wertvolle und anregende Informationen verdanke ich Prof. Klaus Gallwitz, Prof. Siegfried Gohr und Dr. Olaf Peters. Bedanken möchte ich mich unter anderem bei Dr. Patricia Brattig, Museum für angewandte Kunst in Köln, Bettina Hesse, Deutsches Tanzarchiv Köln, Gesina Kronenburg, Kunst- und Museumsbibliothek Köln, Tobias Picard, Frankfurter Stadtarchiv, Erik Schmitz, Gemeentearchief Amsterdam, Susan Shilito, The Saint Louis Art Museum, und Dr. Christiane Zeiller, Max Beckmann Archiv München, für ihre freundliche Unterstützung und hilfreichen Hinweise. Meinem Doktorvater Prof. Hans Ost danke ich sehr für seine engagierte Betreuung und Förderung der Dissertation. Mein besonderer Dank gilt Henrike Holsing und Justine Lipke, die mit ihrer Anteilnahme und Unterstützung zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Inhalt

1	Einleitung	9
	1.1 Forschungsstand	11
	1.2 Modernes Leben	13
	1.3 Kaffeehausliteratur	16
2	Max Beckmann	19
	2.1 Paris 1903/04	19
	2.2 Berlin 1904–1914	22
	2.3 Krieg 1915	27
	2.4 Frankfurt 1916–1933	31
	2.5 Berlin 1933–1937	38
	2.6 Amsterdam 1937–1947	42
	2.7 USA 1947–1950	50
	2.8 Zusammenfassung	60
3	Das Café	63
	3.1 Skizzenbuch 1899/1900	70
	3.2 Berlin 1904–1914	73
	3.3 Krieg 1915	88
	3.4 Frankfurt 1916–1933	92
	3.4.1 Karikierende Szenen 1916–1921	93
	3.4.2 <i>Selbstbildnis mit Sektglas</i> 1919	111
	3.4.3 Zeichnungen und Druckgraphiken der zwanziger Jahre	121

3.5	Berlin 1933–1937	144
3.5.1	Arbeiten auf Papier	144
3.5.2	Gemälde	150
3.6	Amsterdam 1937–1947	158
3.6.1	Arbeiten auf Papier	158
3.6.2	Gemälde	170
3.7	USA 1947–1950	193
3.8	Zusammenfassung >Café<	204
4	Der Tanz	208
4.1	Frühwerk 1908–1915	216
4.2	Frankfurt 1916–1933	224
4.2.1	Vielfigurige Arbeiten 1919–1923	224
4.2.2	Verdichtete Szenen 1922–1923	238
4.2.3	<i>Zeichnungsserie Berlin März 1923</i>	246
4.2.4	<i>Tanz in Baden-Baden</i> 1923	255
4.2.5	Ausklang ab 1924	264
4.3	Amsterdam 1937–1947	267
4.4	Zusammenfassung >Tanz<	280
5	Schlussbetrachtung	285
6	Anhang	299
6.1	Glossar	301
6.2	Literaturverzeichnis	307
6.3	Abbildungen	329

1 Einleitung

Auf all seinen Lebensstationen verweilt Max Beckmann zahllose Stunden in Cafés, Bars, Nachtclubs, Hotelcafés und -restaurants. Sein künstlerisches Werk, die Tagebuchaufzeichnungen und Briefe künden von dieser Vorliebe, die zahlreiche Zeitgenossen bestätigen, und legen die Relevanz dieser öffentlichen Orte für den Menschen und Künstler Beckmann offen. Dies führt zu diversen Fragen: Worin gründet sich die Begeisterung für das Café etc.? Welche Bedeutung kommt dieser Werkgruppe im Gesamtœuvre Beckmanns zu? Welche Momente – Vitalität, Leid, Geschlechterkampf, Isolation etc. – werden thematisiert? Welches Selbst- und Weltbild wird formuliert?

Max Beckmann äußert sich selbst unwillig über seine Kunst. Nicht das Wort, sondern das Bild soll zum Betrachter sprechen:

„Der erste Eindruck, den ein Bild auf uns macht, sollte von der Komposition als Ganzem ausgehen. Man sollte Struktur und Zeichnung (design) suchen, auf den Rhythmus von Linien und Farben und auf die räumliche Beziehung der Gegenstände in der Bildfläche achten. Erst dann sollte man den Gegenständen selbst, den Symbolen und der ‚Geschichte‘ seine Aufmerksamkeit schenken.“¹

Zugleich verfährt der Künstler mit seinem verwendeten Bildvokabular äußerst wandelbar. Es wird mitunter traditionell oder persönlich begriffen und kann von Bild zu Bild seine Bedeutung wechseln. Daher stehen in dieser Arbeit die formale Analyse und die Herausarbeitung der Bildatmosphäre für die Interpretation der Werke im Vordergrund. Anschließend wird der potentielle Einfluss von Zeitgenossen, Philosophie, Literatur und persönlicher Biographie auf die Vorstellungswelt Beckmanns dargelegt. Dabei erfährt besonders der biographische Aspekt Aufmerksamkeit, da er aufs engste mit Genese und Idee der Motivkreise verbunden zu sein scheint. Dies legt nahe, Brief- und Tagebuchzeilen für die Deutung des künstlerischen Œuvres heranzuziehen.

¹ Max Beckmann im Gespräch mit Mathilde Beckmann und Studenten in den USA, zit. nach: Pillep 1987, S. 203.

Die spezifische Orthographie Beckmanns ist in den verwendeten Zitaten beibehalten worden. Um die Lebensgeschichte mit Werk- und Bedeutungsgeschichte zu verschränken, werden sie zunächst in einzelnen Kapiteln dargelegt und in der Schlussbetrachtung vereint.

Max Beckmann gilt zu Recht als Figurenmaler. In seinem bildnerischen Schaffen ist der >Mensch< Ausdrucksträger für diverse künstlerische, aber auch mentale Positionen. Die vorliegende Arbeit möchte sich mit dem direkten Blick Beckmanns auf sein Lieblingssujet befassen und zum Verständnis der Selbst- und Weltsicht des Künstlers beitragen. In den Werkgruppen >Café< und >Tanz< steht der Mensch im Zentrum. Sie demonstrieren dabei eine Unmittelbarkeit, die die anderen typischen Themenstellungen, wie zum Beispiel die verschlüsselten Mythen, nicht erzielen. Die Beobachtung der unverfälschten Handlungsweisen und Befindlichkeiten in den öffentlichen Stätten spiegelt sich insbesondere in den Zeichnungen, ist aber auch in den Druckgraphiken und Gemälden spürbar.

Die Motive >Caféhaus< und >Tanz< sind als urbanes Unterhaltungsangebot ein Unterthema der >Großstadt<, das ebenso >Hotel<, >Bar<, >Variété< und >Zirkus< etc. subsumiert. Während in den ausgewählten Themen der Mensch als Gast im Vordergrund steht, drängen im >Variété<- und >Zirkus<-Sujet durch die Bühnensituation zusätzliche Komponenten hinzu. Gleichwohl existieren vielfältige ikonographische und inhaltliche Überschneidungen zwischen diesen Themen, wenn zum Beispiel der Blick ausschließlich auf dem Publikum ruht, dessen Aufmerksamkeit durch keinen Auftritt gefesselt ist. Das >Hotel< differiert von den zu besprechenden Motivkreisen durch seine flüchtige Durchgangsfunktion mit verschiedener Ikonographie und Deutung. Die Ausnahme stellt eine >Café<- oder >Bar<-Szene dar, deren >Hotel<-Bezug oftmals nur durch die Bezeichnung hergestellt wird. Das im Titel dieser Arbeit erwähnte Motiv >Tanz< fokussiert den >Gesellschaftstanz< und ist durch die populäre Nutzung des >Caféhauses< als Tanzlokal ein Unterthema, dessen Trennung sich nicht immer klar ziehen lässt. Die ausschließliche Konzentration auf den verweilenden Gast und seine verbalen oder nonverbalen Interaktionen ist das maßgebliche Kriterium für die Unmittelbarkeit der Werke und für die Untersuchung des relativ unverschleierte Menschenbildes.

Dem steht auch in den Themengebieten >Café< und >Tanz< die mysteriöse Unlösbarkeit des hermetischen Bildvokabulars gegenüber, auf der unter anderem die Faszination von Beckmanns Kunst beruht. Daher müssen auch hier diverse Fragestellungen, wie zum Beispiel des blauen Streifens in *Tanz in Baden-Baden* (Abb. 123), offen bleiben.

Die Vielzahl an Werken zu den Themen >Caféhaus< und >Tanz< macht eine exemplarische Betrachtung notwendig, die das Typische, die Wendepunkte und die Besonderheiten herausstellt. Die Grundlage der bildnerischen Quellen stellen das Werkverzeichnis der Zeichnungen von 1903 bis 1925 von Stephan von Wiese, das gesammelte Bildmaterial der Papierarbeiten im Max Beckmann Archiv in München, die Skizzenbücher des Nachlasses von Mathilde Beckmann im Museum für Bildende Künste Leipzig, die Skizzenalben in der National Gallery of Art in Washington, das Verzeichnis der Aquarelle und farbigen Papierarbeiten von Mayen Beckmann und Siegfried Gohr, der Catalogue raisonné der Druckgraphiken von James Hofmaier und der Œuvrekatalog der Gemälde von Erhard und Barbara Göpel sowie die in weiteren Publikationen veröffentlichten Papierarbeiten dar. Dieses zugängliche, bislang zusammengetragene Material offenbart vor allem im Medium der Zeichnung eine insbesondere ab 1925 bestehende Lücke. Daher könnten nachträgliche Funde die hier dargestellte Lage modifizieren. Gleichwohl lässt die bislang nachweisbare und durchaus umfassende Quellensituation zur Thematik die grundlegenden Schwerpunkte und die bevorzugten Schaffensphasen erkennen.

1.1 Forschungsstand

In der umfangreichen Literatur zu Max Beckmann wird oftmals auf die Bedeutung des Cafés und der Motivkreise >Caféhaus< und >Tanz< für den Menschen und den Künstler Beckmann hingewiesen. Sie wird von Zeitgenossen vielfach in eigenen Publikationen, Interviews und Aufsätzen bestätigt.² Dennoch fehlt bislang eine umfassende Analyse dieses eminenten Themenkomplexes.

² Exemplarisch sei hier auf Math. Beckmann 2000, das Interview mit Fred Conway, zit. nach: Barker 1984, und die Aufsätze von Stephan Lackner verwiesen.

Allein der Aufsatz *Die Hölle der Großstadt* von O'Brien-Twolic 1984/85 bietet eine komprimierte Einleitung zum Motiv. Er subsumiert jedoch das >Caféhaus< und den >Tanz< unter dem Thema >Großstadt< und erfasst das gesamte urbane Spektrum, unter anderem auch >Straßenlandschaft<. Die Autorin erkennt eine Beeinflussung durch Jan Steen, William Hogarth und Ludwig Meidner, erwähnt und erläutert erstmals kurz spezifische Bildkomponenten. Sie gelangt zu dem Schluss, dass das Großstadtleben eine „Metapher für die Vergänglichkeit und Willkür des Lebens“³ darstellt. Für das Medium der Zeichnungen listet Stephan von Wiese im Rahmen des Werkverzeichnisses erstmals das bis 1978 nachweisbare Konvolut der >Caféhaus<-Szenen von 1903 bis 1925 auf und stellt die substantielle Bedeutung des Themas als schöpferische Fundgrube fest. Ein Verzeichnis der Zeichnungen von 1925 bis 1950 steht bislang noch aus. Ergänzend zu Stephan von Wiese beschreibt und untersucht Christiane Zeiller 2003 mit Fokussierung auf die Stilistik die wenigen Papierarbeiten zum Motiv >Café< im Frühwerk und klärt überzeugend offene Darstellungs- und Datierungsfragen. Diverse Veröffentlichungen analysieren einzelne Werke eingehend und liefern maßgebliche Interpretationen wie beispielsweise Friedhelm Fischer 1972 zu *Begin the Beguine* (Abb. 130), ohne sie jedoch in einen entsprechend übergreifenden Themen-Kontext zu stellen. Die Ausstellungskataloge wie zum Beispiel Albstadt 2001, insbesondere für das Medium der Zeichnung, und Frankfurt 1983/84, vor allem für den Zeitraum der zwanziger Jahre, streifen in ihrer Gesamtdarstellung auch die Sujets >Café< und >Tanz< und sind exemplarisch für vergleichbare Publikationen. Darüber hinaus sind zahlreiche malerische und graphische Arbeiten zur >Caféhaus<-Thematik bislang weder beschrieben noch besprochen worden.

Einige Druckgraphiken zum >Caféhaus<-Sujet entstehen als Bestandteil einer Mappe. Die vorliegende Abhandlung setzt diese Arbeiten ausschließlich in den Kontext des Motivs und verweist – sofern vorhanden – auf weiterführende Literatur, die die Bedeutung innerhalb des Zyklus eingehend untersucht. So legt zum Beispiel Alexander Dü-

³ O'Brien-Twolic 1984/85, S. 110.

ckers 1983 für die Lithographie *Malepartus* (Abb. 99) aus der Mappe *Die Hölle* eine eingehende Analyse vor.

Eine umfassende Überblicksdarstellung zur Entstehung, Etablierung und Entwicklung der Kaffeehäuser bis in die Gegenwart bietet insbesondere Ulla Heise in ihren Publikationen. Neben zahlreichen populären Veröffentlichungen zu berühmten Caféhäusern beschreibt sie detailliert unter anderem die Ausstattung, die Publikumsvielfalt, die Nutzungsmöglichkeiten und die kulturelle Bedeutung des Ortes. Ausführliche und fundierte Details über Cafés, Restaurants und Hotels, die Max Beckmann während seiner Paris-Aufenthalte frequentiert, gewährt der Ausstellungskatalog Zürich 1998/99. Zu diesen und weiteren Lokalitäten liefert der Anmerkungsapparat der drei Brief-Bände Beckmanns komprimierte Informationen.

1.2 Modernes Leben

Die Darstellung des >Caféhauses< in der bildenden Kunst ist eng mit der Geschichte des Kaffees verbunden. Das orientalische Alltagsgetränk findet im 17. Jahrhundert Eingang in Europa und führt zur Etablierung zahlreicher Kaffeeschankstätten in Handels- und Hafenstädten.⁴ Die Kaffeehäuser, ursprünglich Gast- und Wirtshäuser, dienen ihren Besuchern auf vielfältige Weise: Zeitungen, Spiele, musikalische Darbietungen zu Tanz oder Unterhaltung werden dem Gast geboten.⁵ Im 19. Jahrhundert können sie mit Restaurants kombiniert werden und in Hotels Eingang finden. In dieser Zeit setzt sich international auch die frankophone Angleichung „Café“ für die im deutschen Sprachraum gebräuchliche Bezeichnung „Kaffeehaus“ durch.⁶ Diese historische Veränderung bedingt die Verwendung beider Begriffe in der vorliegenden Arbeit.

Die unteren Schichten nutzen die Kaffeeschankstätten in ihrer ursprünglichen Ausprägung als Wirtshäuser, die sich mit Umbenennung

⁴ Vgl. Heise 2002, S. 157.

⁵ Vgl. Heise 2002, S. 197.

⁶ Vgl. Heise 2002, S. 160.

und verändertem Ausschank der Modeerscheinung anpassen.⁷ Das städtische Bürgertum wählt die Stätte zum Treffpunkt seines geschäftlichen Handelns und seiner literarischen und politischen Diskussionen.⁸ Seit 1700 suchen bildende Künstler, Literaten und Musiker den Ort auf, um Ansichten und Informationen mit Gleichgesinnten auszutauschen und ihrem eigenen künstlerischen Streben nachzugehen.⁹ Das Kaffeehaus als kultureller Begegnungsort übernimmt allmählich die Funktion des höfischen und bürgerlichen Salons und spielt im 18. Jahrhundert eine bedeutende Rolle für die politische Emanzipation der bürgerlichen Gesellschaftsschichten.¹⁰

Das 19. Jahrhundert ist von umwälzenden Veränderungen geprägt, die sich auch auf die Struktur und Funktion des Caféhauses auswirken. Die Industrialisierung beeinflusst durch ein neues Wertesystem für Zeit, Tradition und Individuum die Lebensweise des Menschen mit weit reichenden Folgen. Der Philosoph und Soziologe Georg Simmel (1858–1918) untersucht als erster die Auswirkungen der veränderten Bedingungen auf das menschliche Verhalten und Wahrnehmungsvermögen: Die Ballung der urbanen Bevölkerung auf engstem Raum, die Versachlichung zur reinen Arbeitskraft und die allmähliche Auflösung der traditionellen Großfamilie löschen zunehmend das Gefühl der Individualität aus. Zugleich schützt sich der Großstädter mit „Reserviertheit“ gegenüber den auf ihn einstürmenden, vielfältigen Stimuli der Stadt.¹¹ Distanz, Entwurzelung und Einsamkeit im anonymen Alltagsleben führen zu einer inneren Leere, aus der der Mensch durch Entspannung und Zerstreuung zu entfliehen sucht.¹² Diese gesellschaftlichen Sehnsüchte spiegeln sich auch in der zunehmenden Anzahl und Vielfalt der Vergnügungsstätten wider. Wirtschaftlicher Aufschwung, tief greifende städtebauliche Umgestaltungen mit Verbreiterung von Bürgersteigen und die Durchsetzung des Gaslichtes als Straßen- und Lokalbeleuchtung lassen in den 1860er und 1870er Jahren eine Ausweitung des Vergnügens und eine Ausbreitung des privaten

⁷ Vgl. Heise 2002, S. 174.

⁸ Vgl. Dröge 1987, S. 122.

⁹ Vgl. Heise 2002, S. 243.

¹⁰ Vgl. Kreuzer 1968, S. 198.

¹¹ Vgl. Simmel 1995, S. 118.

Lebens in der Öffentlichkeit zu.¹³ Die Aktivität auf der Straße wird betriebsamer und turbulenter und begünstigt einen sprunghaften Zuwachs der Cafés.¹⁴ Das Caféhaus wird zum idealen Schauplatz dieses neuen Lebens und daher zu einem wichtigen Treffpunkt aller Gesellschaftsschichten. Um die Jahrhundertwende wandelt sich der Blick auf die Lokalität, die zunehmend als Hort der Zwieligkeit und Unmoral wahrgenommen wird.¹⁵ Die zweifelhafte Reputation zieht vermehrt Künstler und die Boheme an, die wiederum das Kleinbürgertum anlocken. Im Caféhaus trifft sich am Vorabend des Ersten Weltkrieges ein gemischtes und schillerndes Publikum.

Paris und Wien bestimmen im 19. Jahrhundert die Caféhauskultur entscheidend und prägen das so genannte >Französische< beziehungsweise das >Wiener Café<. Deren besondere Ausstattungen lassen sich jedoch schwerlich definieren, da sie vielfach variieren und jedes Land, jede Epoche jeweils eine eigene, spezifische Ausprägung hervorbringt.¹⁶ Generell zählen Tische, Stühle, große Wandspiegel, Kronleuchter, oftmals Marmorsäulen und Kassettendecken zu der üblichen Einrichtung. Gleichwohl entwickelt sich in beiden Caféhausgattungen unterschiedliche Unterhaltungsmusik. In Frankreich entsteht um 1730 das erste Café-chantant, in dem Sänger und Musikanten Chansons vortragen und das sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Café-concert mit Gesang, Kabarett und Varieté wandelt.¹⁷ Die Wiener Kaffeehäuser bieten ihren Gästen instrumentale Tanz- und Unterhaltungsmusik, die mit Vater und Sohn Johann Strauß (1804–1849, 1825–1899) einen Höhepunkt erreicht.¹⁸

Für die Boheme, die bildenden Künstler und die Literaten vermag das Caféhaus zugleich als Arbeitsplatz, Wohnzimmer und Treffpunkt mit Gleichgesinnten zu dienen. Ihre Faszination für den Ort gründet sich auf seine stimulierende Atmosphäre, die sich durch das direkte und temporäre Nebeneinander von vielfältigen Lebensformen und mensch-

¹² Vgl. Dröge 1987, S. 140.

¹³ Vgl. Prost 1999, S. 117.

¹⁴ Vgl. Palmbach 2001, S. 38; Herbert 1989, S. 86.

¹⁵ Vgl. Herbert 1989, S. 85; Wolff 1995, S. 152.

¹⁶ Vgl. Heise 2002, S. 164/181.

¹⁷ Vgl. Barthelmess 1987, S. 1/6.

lichen Bedürfnissen entfaltet.¹⁹ Die Menge der Besucher bietet die Möglichkeit sowohl zum Amüsement und zur Kommunikation als auch zur Anonymität und Einsamkeit. Das Caféhaus ist zudem eine Stätte der Beständigkeit und der Bewegung. Das Verweilen und die Fluktuation der Gäste suggerieren sowohl Dauerhaftigkeit als auch Flüchtigkeit des Augenblicks. Die Ambivalenz des Ortes reizt und fasziniert das ästhetische Wahrnehmungsvermögen. Das Caféhaus ist eine Nahtstelle, in der urbane Realität und kulturelle Kreativität aufeinander treffen.

1.3 Kaffeehausliteratur

Seit der Etablierung von Kaffeehäusern in Europa gegen Ende des 17. Jahrhunderts beschäftigt sich die Literatur mit dem Modegetränk. Durch seinen Wandel von einer Schenke in einen Salon wird das Kaffeehaus um 1800 selbst zum Motiv.²⁰ Die Prosa und Lyrik des 18. und 19. Jahrhunderts setzt es überwiegend als Schauplatz der klein- und großbürgerlichen Selbstdarstellung ein. Um 1890 wird die Stätte durch den Niedergang der literarischen Salons zu einem Treffpunkt der Dichter, Schriftsteller und Bohème und in Folge zu einem bedeutenden Unterthema der einsetzenden so genannten Großstadtliteratur.²¹ Bedeutsam für diese Entwicklung ist das Werk Charles Baudelaires (1821–1867). Er verändert die bisherige Thematik und Form maßgeblich, vertritt das Postulat der „Modernität“ und erkennt im Flüchtigen das Ewige. Die Großstadt wird zur Metapher des modernen Menschen.²² Und dem industriellen und urbanen Fortschritt entsprechend finden unter anderem Vereinzelung und Melancholie Eingang ins literarische >Caféhaus<-Motiv. Der neue impressionistische Ansatz in der französischen Poesie und Prosa beeinflusst die zeitgenössische bildende Kunst. Sie adaptiert in Deutschland sogar als erste Erscheinungsform die neuen Ideen. Die expressionistische Literatur über-

¹⁸ Vgl. Heise 2002, S. 225.

¹⁹ Vgl. Kreuzer 1968, S. 204.

²⁰ Vgl. Heise 1988, S. 153.

²¹ Vgl. Perels 1983, S. 59.

²² Vgl. Enklaar 2000, S. 17.

nimmt die um die Jahrhundertwende vorformulierte bedrückende Atmosphäre des Zerfalls, in der sich das Ende der spätbürgerlichen Epoche, des Fin-de-siècle ankündigt.²³ Das >Caféhaus< gerät im Expressionismus zum Sinnbild einer „dämonischen Wirklichkeit“, die von Lug, Betrug und Entfremdung geprägt ist. Sie wird formal in der Fragmentierung der Sprache und in der Verzerrung eines ganzheitlichen Zusammenhangs veranschaulicht.²⁴ Angesichts der großen sozialen und wirtschaftlichen Probleme nach dem Ersten Weltkrieg wird das >Café<, vor allem die exklusiven Etablissements mit ihren dekadenten Gästen wie zum Beispiel Kriegsgewinnler, Ziel sozialkritischer Angriffe einer proletarischen Literatur.²⁵ Das Ende der Stilepoche Neue Sachlichkeit läutet in den dreißiger Jahren auch das Ende der so genannten Großstadtliteratur und damit der intensiven Auseinandersetzung mit dem Motiv >Caféhaus< ein.²⁶ Generell wird das >Café< als Mikrokosmos einer vielfältigen und widersprüchlichen Gesellschaft empfunden.²⁷

Gilt das Café seit jeher als beliebter Treffpunkt, Informationsbörse und Arbeitsplatz zahlreicher Dichter und Schriftsteller, so trifft dies vor allem für den Beginn des 20. Jahrhunderts zu, wie es Stefan Zweig (1881–1942) in seinen Erinnerungen beschreibt:

„Aber unsere beste Bildungsstätte für alles Neue blieb das Kaffeehaus. [...] Es ist eigentlich eine Art demokratischer, jedem für eine billige Schale Kaffee zugänglicher Klub, wo jeder Gast für diesen kleinen Obolus stundenlang sitzen, diskutieren und schreiben, Karten spielen, seine Post empfangen und vor allem eine unbegrenzte Zahl von Zeitungen und Zeitschriften konsumieren kann.“²⁸

²³ Vgl. Enklaar 2000, S. 19/20.

²⁴ Vgl. Fritz 1969, S. 243.

²⁵ Vgl. Heise 1988, S. 154.

²⁶ Vgl. Perels 1983, S. 59.

²⁷ Vgl. Heise 1988, S. 153.

²⁸ Zweig 2000, S. 57.

Das Caféhaus wird im Expressionismus zum Zentrum der bildenden und literarischen Avantgarde, die den Ort und die lockere und gleich gesinnte Gemeinschaft als Zuflucht vor bürgerlichen Normen empfindet.²⁹ Etliche Dichter und Schriftsteller schließen sich in den Cafés zu literarischen Zirkeln zusammen und nutzen diese Räumlichkeiten für Lesungen: Kurt Hiller (1885–1972) gründet 1910 den *Neuen Club*, um die Großstadtlyrik bewusst zu fördern, und schafft mit der allmonatlichen Veranstaltung *Neopathetisches Cabaret für Abenteurer des Geistes* ein Forum für zeitgenössische Literatur. Er gewinnt unter anderem Georg Heym (1887–1912) als eines der ersten Mitglieder, der am 15. Mai 1911 Gedichte aus seinem gerade veröffentlichten Band *Der ewige Tag* liest.³⁰

Ein Merkmal des Expressionismus ist die enge Relation zwischen Kunst und Literatur. Sie spiegelt sich in zahlreichen Freundschaften zum Beispiel zwischen Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) und Alfred Döblin (1878–1957) sowie in der Entfaltung künstlerischer Doppelbegabungen, exemplarisch Ernst Barlach (1870–1938) und Ludwig Meidner (1884–1966). Beide Gattungen teilen sich die genaue Beobachtung und formulieren mittels ihrer spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten ein vergleichbares Lebensgefühl, das von den Erfahrungen der Großstadt, des Fortschritts und der Technisierung bestimmt wird. So empfinden bereits Zeitgenossen eine künstlerische Kongruenz zwischen der Bildsprache Max Beckmanns in den zwanziger Jahren und den formulierten Dissonanzen und Deformierungen der expressionistischen Lyrik.³¹ Max Beckmann ist Zeit seines Lebens ein begeisterter Leser sowohl klassischer als auch zeitgenössischer Literatur.³²

²⁹ Vgl. Vietta/Kemper 1997, S. 180.

³⁰ Vgl. Bahr 1998, S. 255; Wiethage 2001, S. 167/168.

³¹ Vgl. Glaser 1924, S. 19.

³² Vgl. Briefe I, S. 80, Brief 67, 9.2.1913, an Minna Beckmann-Tube: „Ich habe mir gestern [8.2.1913] Gedichte von [...] Georg Heym gekauft der Gedichte über Berlin gemacht hat [...]. Es sind merkwürdige geniale unreife Produktionen mit einigen wunderbaren Sachen darin.“ Von Georg Heym waren 1911 die Gedichtbände *Der ewige Tag* und 1912 *Umbrae vitae* erschienen. Vgl. P. Beckmann/Schaffer 1992, S. 483: Folgende Bücher Heyms sind in Beckmanns Bibliothek nachgewiesen: *Georg Heym. Dichtungen*, München 1922, und *Georg Heym. Der Dieb. Ein Novellenbuch*, Leipzig 1913.

2 Max Beckmann

Die schöpferischen und schriftlichen Erzeugnisse Max Beckmanns sind die entscheidenden Quellen für die Darstellung seiner Biographie. Obgleich er ein fleißiger Tagebuchschriftsteller ist, existieren nur Aufzeichnungen aus den Jahren 1903–1904, 1908–1909, 1912–1913 und 1940–1950.³³ Viele seiner zahlreichen Briefe sind erhalten, in drei Bänden der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden und kommentieren von 1899 bis 1950 das Leben Beckmanns.³⁴ Seine Notizen und Briefe berichten von Gesehenem und Erlebtem, begleiten die private und künstlerische Entwicklung und dokumentieren die abstrakte Auseinandersetzung mit Themen, von denen einige zeitlebens bedeutsam für ihn sind. So bleiben die formulierten Gedanken über die Sinnlichkeit des Lebens, vor allem zwischen den Geschlechtern, seine Fragen nach dem Schicksal, dem eigenen Ich und der Welt bestimmend für den Menschen und Künstler Max Beckmann.³⁵

2.1 Paris 1903/04

Max Beckmann erlebt seine erste intensive Großstadterfahrung als 19-jähriger in Paris. Die bisherigen Lebensstationen haben ihn in beschaulichere Städte wie Leipzig, Braunschweig und Weimar geführt. In der Hauptstadt der Künste verweilt Beckmann vom Herbst 1903 bis zum Frühjahr 1904.³⁶ Sein ursprüngliches Anliegen gilt seiner schöpferischen Entwicklung, und er arbeitet dort an einem großen pointillistischen Gemälde. Allerdings wird er es später zerstören und zeigt darüber hinaus kaum großes Interesse an der Kunst.³⁷ Beckmann meidet den Austausch mit anderen Künstlern, obwohl er Kontakte in

³³ Max Beckmann vernichtet die Tagebücher von 1925 bis 1940 im Mai 1940 wegen des Einmarschs der deutschen Truppen in Amsterdam.

³⁴ Vgl. Briefe I (1899–1925), Briefe II (1925–1937), Briefe III (1937–1950), München/Zürich 1993, 1994, 1996.

³⁵ Vgl. Zeiller 2003, S. 43/49.

³⁶ Die Parisreise beginnt am 20.9.1903 und endet am 29.3.1904. Beckmann mietet zuerst ein Atelier in der Rue de Notre-Dame-des-Champs 86 und später eines in der Rue Lalo 8. Vgl. Tagebuch I, S. 48; Briefe I, S. 19.

³⁷ Vgl. Tagebuch I, S. 165; S. 59, Eintrag zwischen 15.12.1903 und 6.1.1904 in Amsterdam: „Großes Interesse für Malerei scheint nicht vorhanden, was?“

der freien Klasse einer privaten Akademie knüpfen könnte.³⁸ Die Besuche im Louvre bezeichnet er nachträglich als „Pflichtvisiten“³⁹. Tatsächlich bestimmt die Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst den Paris-Aufenthalt, die von der Enttäuschung geprägt ist, dass Minna Tube ihn nicht begleitet.⁴⁰ So formuliert Beckmann fünf Wochen vor dem Aufbruch seine persönlichen Absichten:

„Ich gedenke ganz allein zu sein in Paris“ und „beabsichtige einmal ganz allein mit mir fertig zu werden.“⁴¹

Max Beckmann verbringt die Zeit hauptsächlich mit Beobachtungen seiner Umgebung während ausgedehnter Spaziergänge und ausgiebigem Verweilen in Bars und Cafés. Die häufigen Besuche verleiten die Kellner seines bevorzugten Cafés *La Closerie des Lilas* sogar zu einer Reaktion:

„Ich komme hier so oft her, daß sich die Kellner schon darüber amüsieren.“⁴²

Dieses Lokal am Boulevard de Montparnasse 171 gilt seit den 1860er Jahren als Treffpunkt von Künstlern und Literaten. Die Kunstschaffenden aus Deutschland frequentieren jedoch gewöhnlich das *Le Dôme*, und Beckmanns Fernbleiben deutet auf eine gewünschte Isolation hin.⁴³ Beckmann schreibt Tagebuch und Briefe, liest unter anderem Kant, Nietzsche und Schopenhauer, trifft Menschen und trinkt

³⁸ Vgl. Zeiller 2003, S. 29: Beckmann besucht sowohl die *Académie Julian* in der Rue du Dragon 31 als auch die *Académie Colarossi* in der Rue de la Grande-Chaumière 10.

³⁹ Briefe I, S. 29, Brief 15, 27.10.1904, an Caesar Kunwald.

⁴⁰ Max Beckmann lernt Minna Tube (1881–1964), Tochter des Militäroberpfarrers Dr. Paul Friedrich Abraham und Ida Concordia Minna Tube, 1902 auf einem Faschingsball in Weimar kennen. Ihre Beziehung ist spannungsreich und bricht 1903 ab, als Minna sich weigert, Beckmann nach Paris zu begleiten. Sie versöhnen sich 1904 und heiraten am 21.9.1906 in Berlin.

⁴¹ Tagebuch I, S. 9, 14.8.1903; S. 14, 22.8.1903.

⁴² Tagebuch I, S. 82, 28.1.1904, geschrieben im Café *La Closerie des Lilas*.

⁴³ Vgl. Ausst.-Kat. Zürich 1998/99, S. 179.

viel Absinth, Kaffee und Rotwein.⁴⁴ Er pflegt lockere Bekanntschaften, schließt keine Freundschaften und schätzt das Alleinsein:

„Endlich einmal allein in Closerie. Sonst fast jeden Abend ensemble mit autres.“⁴⁵

Der Vorzug des Alleinseins besteht für ihn in den ungehinderten Lebensbetrachtungen und der erkenntnisreichen Konzentration auf sich selbst.⁴⁶ Dennoch offenbaren seine Tagebuchnotizen einen einsamen und unruhigen Menschen. So schreibt er kurz nach seinem zwanzigsten Geburtstag:

„Morgens. Da bin ich noch. Bin noch wach und möchte nicht geboren sein und muß doch leben. Vorhin kam ich bei einem Haus vorbei. Dort war Tanzmusik leuchtende Fenster, die Thüren waren offen und die Gestalten wogten aneinander vorbei. In der Closerie war oben auch Tanz. Alte bekannte Walzermelodien hier und dort. Ich habe lange vor dem Hause gestanden und zugehört und gesehen. Erinnerung und Freude an die menschliche Freude.“⁴⁷

Angezogen von Licht und Lärm verharrt er in der Bewegung, tritt jedoch nicht ein, sondern beobachtet distanziert und wehmütig das vergügliche Treiben. Die Aufzeichnung schildert ein melancholisches Moment der Fremdheit, das in der Polarität von innen und außen ein Äquivalent findet. Das Gefühl der Ausgeschlossenheit, vor allem in Gesellschaft, ist dem Künstler vertraut:

⁴⁴ Vgl. Tagebuch I, S. 35; Briefe I, S. 17, Brief 9, 1.2.1904, an Caesar Kunwald: „Pünktlich um 1 Uhr Nachts bin ich in meinem Café zu finden, hier Absinth u. stets Café trinkend.“ Tagebuch I, S. 165, Edvard Munch sagte 1906 zu Max Beckmann in Berlin: „Ach, Sie kenne ich doch, Sie saßen immer abends in der Closerie des Lilas, wo Sie den vielen Rotwein tranken.“

⁴⁵ Tagebuch I, S. 90, 21.2.1904.

⁴⁶ Vgl. Briefe I, S. 37, Brief 18, 4.8.1905, an Caesar Kunwald: „Dass Du in Paris nicht die Dir zusagende Gesellschaft hast, kann von großem Vorteil für Dich seien. Man puppt sich mehr ein und kommt mehr zu sich selbst.“

⁴⁷ Tagebuch I, S. 90, 20.2.1904, 2.30 Uhr.

„Habe mich heute Abend einmal wieder recht dumm benommen. Diese verfluchte Ironie, die ich nicht lassen kann [...]. Alles Eitelkeit, kindische, thörichte. Und warum. Und vor Menschen die mir gleichgültig sind, ich brauche sie also.“⁴⁸

Die „eitle“ Selbstdarstellung dient der immer währenden Suche nach Gleichgesinnten und zur Überwindung der zwischenmenschlichen Fremdheit, die jedoch nicht zum gewünschten Erfolg führt.⁴⁹ Gefangen zwischen dem Streben nach Alleinsein und der Sehnsucht nach Zugehörigkeit gelingt es Max Beckmann nicht, seine Unruhe während des Pariser Aufenthalts zu vertreiben. Diese schwermütige Zeit, in der Beckmann unter seiner unglücklichen Liebe zu Minna leidet, mit seiner künstlerischen Berufung hadert und gegen das Gefühl der Vereinzelung kämpft, wird er rückblickend als „einjährige Dienstzeit“⁵⁰ bezeichnen. Das häufige Verweilen und die dort verfassten Tagebuchnotizen belegen, dass Max Beckmann das Caféhaus als Zufluchts- und Rückzugsstätte empfunden hat.

„[...] la Closerie de Lilas [...], mein altes liebes Café, in dem man sitzen kann so müde und behaglich gedankenlos und hinaussehen kann.“⁵¹

Max Beckmann erlebt das Café zugleich als Ort der Geselligkeit, der Einsamkeit und der Besinnung.

2.2 Berlin 1904–1914

Im Anschluss an seinen Paris-Aufenthalt und seine Reise nach Genf siedelt Max Beckmann aus familiären Gründen im April 1904 nach

⁴⁸ Tagebuch I, S. 55, 10.12.1903.

⁴⁹ Vgl. Tagebuch I, S. 84, 5.2.1904, 1.30 Uhr: „Der edle Munch wel[cher] mir gegen über sitzt. Ja ich möchte ihn gerne kennen lernen. Mein Herz sehnt sich nach Menschen, Menschen die auch leiden wie ich[.] Denn ich leide auch. Eigentlich immerzu. Wenn ich mir recht klar werde. Was wäre sonst die ewige Unruhe.“

⁵⁰ Briefe I, S. 25, Brief 13, 4./5.8.1904, an Caesar Kunwald.

⁵¹ Briefe I, S. 29, Brief 15, 27.10.1904, an Caesar Kunwald.

Berlin über und richtet sich ein „sehr feines“ Atelier ein.⁵² Die Reichshauptstadt spielt für Deutschland in den künstlerischen und gesellschaftlichen Umbruchsjahren vor dem Ersten Weltkrieg eine zentrale Rolle: In keiner anderen deutschen Stadt pulsiert der rasche Rhythmus des technischen Fortschritts so heftig und bedingt ein derart anonymes Lebensgefühl. Die impressionistische und expressionistische Avantgarde entfaltet sich und steht im konfliktreichen Gegensatz zur traditionellen, staatlich anerkannten Kunst.

„Ich bin nun schon ein ganzes Jahr dort [Berlin] un[d] werde wahrscheinlich auch noch lange dort seien, denn es gefällt mir ausgezeichnet. Es ist jetzt die Stadt der Welt die entschieden das meiste künstlerische Leben entwickelt. [...] Nicht soviel Geschma[c]k wie Paris als Stadt, aber dafür viel lebendigeres Leben.“⁵³

In diesem Lebensabschnitt etabliert sich Beckmann künstlerisch und gesellschaftlich. Zunächst fühlt er sich zu Beginn seines Aufenthaltes einsam, da ihm der Austausch mit Gleichgesinnten fehlt.⁵⁴ Nach seiner Versöhnung mit Minna Tube Ende 1904 schwindet das bedrückende Gefühl der Vereinzelung. Ab 1905 zeugen seine Briefe von mehr Leichtigkeit, und die Tagebuchnotizen ab 1908 künden von einem regen gesellschaftlichen Leben.⁵⁵ Die Bedeutung des Alleinseins erfährt dadurch einen Wandel: Dieser Zustand wird in den sehr wenigen Aufzeichnungen aus Briefen und Tagebüchern von 1908–1909 und

⁵² Antoinette Henriette Bertha Beckmann (1846–1906), Mutter von Max Beckmann, erkrankt schwer und wird in Berlin ärztlich behandelt. Beckmann bezieht ein Atelier in der Eisenacherstraße 103. Vgl. Briefe I, S. 24, Brief 13, 4./5.8.1904, an Caesar Kunwald.

⁵³ Briefe I, S. 38/39, Brief 19, 14.8.1905, an Caesar Kunwald.

⁵⁴ Vgl. Briefe I, S. 25/26, Brief 14, 15.9.1904, an Caesar Kunwald: „Ich bin vollständig allein sonst. Das soll heißen, ohne Menschen mit eventuell gleichen Interessen. [...] In mir ist sehr sehr viel Lebenshoffnungslosigkeit.“ Vgl. Tagebuch II, S. 25, 11.1.1909: „[...] es sind jetzt wohl vier oder fünf Jahre her. Es war in meiner schlimmsten Epoche und [...] in der dunkelsten und wildesten Zeit meines Lebens und meines Charakters.“

⁵⁵ Vgl. Briefe I, S. 34, Brief 16, 20.4.1905, an Caesar Kunwald: „und bin manchmal glücklich, Sehr me(r)kwürdig dieses. Aber es ist so und es ist ungeheuer viel bei mir das manchmal glücklich. Und Du sollst auch die Ursache wissen »Frl. MT.“

1912–1913 als erstrebenswert und schöpferisch empfunden, da er Beckmann von den Erwartungen und Ansprüchen seiner Mitmenschen temporär befreit:

„Ich wünschte mir so dringend die Fähigkeit ganz allein zu seien und nur malen zu können. Ach wie wunderbar. Ganz allein zu seien. Von keinem Menschen abhängig. Und wie gerade ist das Gegenteil der Fall. Alles zerrt an mir rum.“⁵⁶

Das Alleinsein ermöglicht die „instinktive Selbstbeobachtung“, die Beckmann für die eigene künstlerische Entfaltung als absolut notwendig erachtet.⁵⁷ Neben den unliebsamen und einschränkenden Forderungen seiner Umgebung überkommt ihn in der erstrebten Geselligkeit die aus dem Pariser Aufenthalt vertraute Vereinzelung.

„Ob ich wohl noch einmal still und ruhig werde. Einsam sind die Menschen unter sich.“⁵⁸

Die Kontinuität dieses Gefühls offenbart, dass es ein existentieller Wesenszug Beckmanns ist. In demselben Zeitraum belegen weitere Tagebuchnotizen zahlreiche Cafébesuche, die eine Konstanz für die gesamte Berliner Phase vermuten lassen. Die Aufzeichnungen künden von einem regen Umgang mit anderen Künstlern und Kunstintressierten; nur selten vermag er wohl die Besuche für ein ungestörtes Alleinsein zu nutzen, das er nur ein einziges Mal notiert.⁵⁹ Beckmann bezeichnet die aufgesuchte Stätte oftmals schlicht als „Café“. Er benennt jedoch seine Gefährten, die ihn begleiten oder denen er begegnet:

⁵⁶ Tagebuch I, S. 117, 10.3.1912.

⁵⁷ Vgl. Briefe I, S. 30, Brief 15, 27.10.1904, an Caesar Kunwald: „Um sich zu verfeinern in der Kunst gehört vor allem entweder eine aufmerksame oder instinktive Selbstbeobachtung, deren Resultate man immer abwirft in seine Kunst.“

⁵⁸ Tagebuch II, S. 28, 14.1.1909.

⁵⁹ Vgl. Tagebuch II, S. 14, 2.1.1909: „Bevor ich noch zu Buschchen ging im Café noch den ersten Teil des spanischen Tagebuchs von Meier-Graefe gelesen.“

„Abends dann Café mit Kolbe Nauen Bülow Rösler und Schocken.“⁶⁰

Max Beckmann trifft im „Café“ häufig Georg Kolbe (1877–1947), der in demselben Haus ein Atelier bewohnt und ein Gemälde von Beckmann besitzt.⁶¹ Dieser Tatbestand lässt den Schluss zu, dass es sich bei der schlichten Beckmannschen Bezeichnung „Café“ oftmals um das *Café des Westens* handelt. Denn von Georg Kolbe sind zahlreiche Besuche in diesem Lokal überliefert.⁶² Das *Café des Westens* am Kurfürstendamm gilt bis zum Ersten Weltkrieg als zentraler Treffpunkt des „Künstlervolks“ und wird im Volksmund *Café Größenwahn* genannt:

„Vor zehn Jahren [1917] und mehr gab es in der ganzen großen Stadt Berlin eigentlich nur zwei Lokale für das Künstlervolk: das Café Größenwahn und Maenz.“⁶³

Die Caféhäuser, die Beckmann in seinen Aufzeichnungen mit vollem Namen nennt, notiert er selten und besucht sie daher wohl weniger, unter anderem das *Café Josty*.⁶⁴ Auch dieses Lokal, unmittelbar am Potsdamer Platz gelegen, blickt auf eine lange Tradition schöpferisch tätiger Gäste zurück und dient auch Beckmanns Zeitgenossen in herkömmlicher Weise:

„[...] ging ich gewöhnlich zu Josty, einem alten, berühmten Kaffeehaus am Potsdamer Platz. Da saß ich

⁶⁰ Tagebuch II, S. 32, 24.1.1909.

⁶¹ Vgl. Tagebuch II, S. 27, 13.1.1909: „Nachher mit Kolbe im Café wo ich ihm unsere zukünftigen Secessionspläne enthüllte.“ Ebd. S. 28, 15.1.1909; S. 29, 16.1.1909; S. 32, 24.1.1909.

⁶² Vgl. Berger 1990, S. 42; ebd. S. 65: Georg Kolbe bewohnt seit Ende März 1904, etwa einen Monat vor dem Einzug Beckmanns, bis 1905 ein Atelier in der Eisenacher Str. 103. Kolbe besitzt von Beckmann das Gemälde *Grunewald Kiefern*, G 25, das laut Werkliste im Frühjahr/Sommer 1905 entsteht.

⁶³ Szatmari 1927, S. 121.

⁶⁴ Vgl. Tagebuch II, S. 5, 26.12.1908: „Dann war ich noch einen Augenblick im Café Mandel.“ Ebd. S. 21, 7.1.1909: *Café Fürstenhof* und S. 31, 21.1.1909: *Café Josti*.

stundenlang auf der Terrasse, skizzierte, beobachtete die Menschen oder ließ mir vom eigens dafür abgestellten Zeitungskellner die neuesten Zeitschriften bringen – alles zum Preis einer Tasse Kaffee.“⁶⁵

Ähnlich der Pariser Zeit beschäftigt sich Max Beckmann unter anderem mit Arthur Schopenhauer, dessen Veröffentlichung *Parerga und Paralipomena* er von seiner Frau Minna zu Weihnachten 1906 geschenkt bekommt.⁶⁶ Wie etliche Randbemerkungen belegen, wird er diese Publikation Zeit seines Lebens immer wieder zur Hand nehmen. Diese Schriftensammlung enthält ein Gespräch über den Gnostizismus. Ihre Lektüre dürfte der späteste Zeitpunkt für einen ersten Kontakt mit diesem philosophischen Denksystem darstellen, das den Künstler fortan beschäftigen wird.

Der Beginn der künstlerischen Konsolidierung setzt 1906 ein. In diesem Jahr erregt Beckmann mit seinem Gemälde *Junge Männer am Meer* (1905, G 18) großes Aufsehen und erhält dafür den Ehrenpreis des Deutschen Künstlerbundes in Weimar, der mit einem Stipendium für einen Aufenthalt in der Villa Romana in Florenz verbunden ist. Zudem wird er 1910, gerade 26-jährig, als jüngstes Mitglied in den Vorstand der *Berliner Secession* gewählt, den er allerdings nach einem halben Jahr wieder verlässt. Beckmanns Kunst verarbeitet in dieser Zeit technisch und inhaltlich die zeitgenössischen Stilströmungen des deutschen Impressionismus und des Jugendstils. Er orientiert sich unter anderem an Vincent van Gogh, Edouard Manet, Edgar Degas und Edvard Munch und sucht ab 1911 seine Vorbilder in der altdeutschen und frühen niederländischen Malerei.⁶⁷ In großen Formaten erfasst er seine Hauptthemen >Kampf< und >Leid<, deren Ausdruckskraft die „selbsterlebte Wirklichkeit“⁶⁸ fehlt. Im Vergleich zur zeitgleichen Avantgarde wie zum Beispiel zum *Blauen Reiter*, mit dessen führendem Mitglied Franz Marc er 1912 eine schriftliche Kontroverse in der Zeitschrift *Pan* führt, erscheint das künstlerische Werk Beckmanns

⁶⁵ Grosz 1955, S. 97.

⁶⁶ Vgl. P. Beckmann/Schaffer 1992, S. 73.

⁶⁷ Vgl. Zeiller 2003, S. 61, 273.

⁶⁸ P. Beckmann 1977, S. 18.

thematisch und stilistisch rückwärtsgerichtet.⁶⁹ In einem Brief von 1923 fasst Max Beckmann die Berliner Zeit zusammen:

„Dies war meine eigentliche Akademiezeit. Ich lernte was zu lernen war. Kunst, Liebe, Politik beschäftigte mich ausreichend. [...] Zum Schluß war ich gerade eifrig dabei Tango zu lernen, als ich durch gewaltiges Hurragebrüll und Absingen von mancherlei Vaterlandliedern daran erinnert wurde, daß ein Rollenwechsel in meinem Leben eintreten sollte.“⁷⁰

2.3 Krieg 1915

Der Erste Weltkrieg beginnt für Deutschland mit der Mobilmachung seiner Armee am 1. August 1914. Eine erwartungsvolle Begeisterung kennzeichnet zunächst Max Beckmanns persönliche Haltung. Sie führt zur freiwilligen Meldung im September als Begleitung eines Hilfsttransportes nach Ostpreußen und im Februar 1915 als Sanitätssoldat nach Belgien.⁷¹ Beckmann nimmt die furchtbaren Schrecken des Krieges vorerst insbesondere aus der objektivierenden Sicht des Künstlers wahr.⁷² Ein unmittelbares Erlebnis an der vordersten Front, zu der er am 28. April 1915 erstmalig vorstößt,⁷³ durchbricht jedoch diese Schutzfunktion Anfang Mai 1915:

⁶⁹ Vgl. Schulz-Mons 1982/83, S. 140.

⁷⁰ Briefe I, S. 232, Brief 236, März 1923, an Reinhard Piper.

⁷¹ Vgl. Briefe I, S. 90, Brief 85, 13.8.1914, an Henry B. Simms: „Wir haben hier jeden Abend unseren täglichen Sieg. Hoffentlich geht das so weiter. Ich sitze erwa[r]tungs[v]oll und warte daß man meine Landsturm Kräfte in Anspruch nimm.“ Der erste Brief aus Ostpreußen stammt vom 14.9.1914 und das erste Schreiben von der Westfront ist mit dem Datum 24.2.1915 versehen.

⁷² Vgl. Briefe I, S. 92, Brief 88, 16.9.1914, an Minna Beckmann-Tube: „Einen anderen, auch heute nacht gestorbenen, habe ich mit seziert. Er sah meinem Modell von der Beweinung ähnlich, hatte ein großes fahles Profil.“ Ebd. S. 106/107, Brief 101, 16.3.1915, an Minna Beckmann-Tube: „Ich arbeite viel, am meisten aber mit den Augen und dem Gedächtnis. Wundervoll ist mir immer das Zusammenkommen mit Menschen.“ Vgl. Peters 2005, S. 49.

⁷³ Vgl. Briefe I, S. 123, Brief 118, 28.4.1915, an Minna Beckmann-Tube: „Heute war ich also das erste Mal wirklich an der Front. Sehr merkwürdig und seltsam.“

„Nun habe ich fürs erste Mal genug bekommen. Ich war auf dem äußersten Verbandplatz, der direkt an den äußersten Schützengräben liegt. Mitten in der großen Kanonade von Ypern. Pfu! Deibel.“ Und „Seitdem ich draußen im Feuer war, erlebe ich jeden Schuß mit und habe die wildesten Visionen.“⁷⁴

Nach einem psychischen Zusammenbruch um den August 1915 herum endet Beckmanns Tätigkeit als Sanitäter an der Front. Er wird als Illustrator für das Kaiserliche Hygiene Institut nach Straßburg versetzt, wo er wieder etwas zur Ruhe kommt und ab Anfang September Zeit findet, sich um seine privaten Angelegenheiten zu kümmern.⁷⁵

„Für mich ist jeder Tag ein Kampf. Und zwar ein Kampf mit mir selbst und den bösen Träumen die um mein Haupt surren wie die Mücken. Wir komen doch noch, wir komen doch noch!‘ singen sie. [...] Arbeit hilft mir imer über meine verschiedenen Verfolgungswahnsinsanfalle fort.“⁷⁶

Die Briefe des Künstlers von der Front, die er hauptsächlich an seine Frau Minna schreibt, informieren den Leser über häufige und regelmäßige Besuche in Kneipen und Cafés.⁷⁷ Diese Lokalitäten dienen zunächst als Ruhe- und Vergnügungsstätte:

„Ein kleines Hotel. [...] Ich wollte in Ruhe etwas lesen und meinen Kaffee trinken.“ Und „[...] im Café Rubens, wo [...] wilde, wahnsinnig ausgelassene Soldaten [...] tanzten.“⁷⁸

⁷⁴ Briefe I, S. 126, Brief 122, 4.5.1915; S. 132, Brief 125, 14.5.1915, an Minna Beckmann-Tube.

⁷⁵ Vgl. Briefe I, S. 145, Brief 140, 29.9.1915, an die Mannheimer Kunsthalle.

⁷⁶ Briefe I, S. 144, Brief 139, 5.9.1915, an Minna Beckmann-Tube.

⁷⁷ Vgl. Briefe I, S. 103, Brief 98, 4.3.1915, an Minna Beckmann-Tube: „Abends bummele ich in den Kneipen herum. Den ganzen Tag donnern die Geschütze und es ist amüsant, zu beobachten, wie sich die Menschen daran gewöhnt haben, wie an die Sonne, diesen schaurigen Weltenbrand.“

⁷⁸ Briefe I, S. 98, Brief 94, 11.10.1914; S. 139, Brief 133, 6.6.1915, an Minna Beckmann-Tube.

Die Cafés und Kneipen werden spätestens nach dem einschneidenden Fronterlebnis als Zufluchts„höhle“ empfunden, deren Bedeutung sich im weiten Weg spiegelt, den er für einen Besuch auf sich nimmt:⁷⁹

„Heute schreibe ich Dir zur Abwechslung von meinem Kaffeetisch in der Estaminet, [...]. Zwischen seinem Spucknapf und den verschiedenen Gegenständen, die zur Toilette der Nacht notwendig sind, trinke ich meinen Kaffee. Das ist der Ort, der noch die stärkste Harmonie atmet, und aus dem ich die Kraft zu den verschiedenen Mühseligkeiten des Tages schöpfe. [...] Übrigens muß ich noch hinzusetzen, um hierher zu gelangen, muß ich immer erst fast eine halbe Stunde gehen, da die Estaminet am andern Ende der Stadt liegt.“⁸⁰

Max Beckmann erwähnt in seinen Briefen Bekanntschaften, schildert jedoch keine prägenden Freundschaften.⁸¹ Er empfindet sich als distanzierter Beobachter und genießt das Alleinsein im Soldatendasein, das eigentlich von einem Kollektivismus beherrscht wird, den Beckmann zutiefst missachtet. Die Einsamkeit empfindet der Künstler grundlegend als positiv, auch wenn ihn kurzweilig die seinem Selbst vertraute Melancholie quält. In diesen negativen Momenten sucht er die Gesellschaft in Cafés und Kneipen.⁸² Beckmann erfährt die Ambi-

⁷⁹ Vgl. Briefe I, S. 138, Brief 133, 6.6.1915, an Minna Beckmann-Tube: „Ich sitze wieder in meiner Höhle.“ Ebd. S. 140, Brief 134, 7.6.1915, an Minna Beckmann-Tube: „[...] weil ich heute morgen wieder an die Front fuhr, und nun ist es schon wieder vorbei, und ich sitze bei dem stillen Lehnstuhl meines alten Freundes und trinke um zwölf Uhr Kaffee.“

⁸⁰ Briefe I, S. 137/138, Brief 131, 28.5.1915, an Minna Beckmann-Tube. Die deutsche Übersetzung des französischen Worts „estaminet“ lautet sinngemäß Schenke, Schankwirtschaft.

⁸¹ Vgl. Briefe I, S. 123, Brief 117, 27.4.1915, an Minna Beckmann-Tube: „[...] wir hatten uns am Morgen im Café Rubens, einer ziemlich wüsten Kneipe, kennen gelernt.“

⁸² Vgl. Briefe I, S. 111/112, Brief 105, 28.3.1915, an Minna Beckmann-Tube: „Ich lebe fabelhaft einsam, und das ist bis auf einzelne Melancholieanfälle ebenso fabelhaft angenehm. [...] Nachdem ich also intensiv gearbeitet hatte, bekam ich einen Melancholieanfall und legte mich aufs Bett, verwünschte die Welt, mich und das übrige, dann ging ich über Feldwege nach C., einem benachbarten Städtchen. [...] Ich landete schließlich in einem Vorort C.s in einer einsam gele-

valenz des Alleinseins: sowohl abgrundtiefe Verlorenheit, die auf der metaphysischen Unendlichkeit des Daseins basiert, als auch ganzheitliche Selbstbewusstwerdung, die für Beckmann eine wichtige Motivation des Kunstschaffenden darstellt:

„Ich sitze wie so oft allein. Huh, dieser unendliche Raum, dessen Vordergrund man immer wieder mit etwas Gerümpel anfüllen muß, damit man seine schaurige Tiefe nicht so sieht. Was würden wir armen Menschen machen, wenn wir uns nicht immer wieder eine Idee schaffen würden von Vaterland, Liebe, Kunst und Religion, mit der wir das finstre schwarze Loch immer wieder so ein bißchen verdecken können. Dieses grenzenlose Verlassensein in der Ewigkeit. Dieses Alleinsein.“⁸³

Die situationsbedingten Umstände lassen während seiner Teilnahme am Ersten Weltkrieg nur Zeichnungen entstehen, die als bildhaftes Tagebuch verstanden werden können und seine künstlerische Wahrnehmung schulen.⁸⁴ Das Zeichnen erlebt Beckmann bewusst als stabilisierenden Halt:

„Ich habe gezeichnet, das sichert einen gegen Tod und Gefahr.“⁸⁵

Die Formensprache ändert sich sichtbar zu splittigen und eckig gebrochenen Linien, und die Motivwelt wird beherrscht von den eindringlichen und „empfundenen“ Beobachtungen des Soldatenalltags.⁸⁶

genen Kneipe, [...] und habe mich lange mit den Soldaten gut unterhalten, [...]. Schön war der Heimweg [...] Ich selbst war mir fremd und unpersönlich. Abgeschieden von meinem früheren Leben und doch nicht in Disharmonie mit mir, fühlte ich mich seltsam einheitlich und wunschlos dabei.“

⁸³ Briefe I, S. 136, Brief 130, 24.5.1915, an Minna Beckmann-Tube. Ebd. S. 116, Brief 109, 12.4.1915, an Minna Beckmann-Tube: „Deine schöne Stimme hören zu lassen und Dich dadurch selber noch mehr zu fühlen, denn darauf läuft doch schließlich die ganze Kunst hinaus. Selbstgenuß. Natürlich in seiner höchsten Form. Existenzempfindung.“

⁸⁴ Vgl. Briefe I, S. 104, Brief 98, 4.3.1915, an Minna Beckmann-Tube: „Ich liebe es sehr, zu zeichnen, man wird wieder auf so viel Wesentliches hingewiesen.“

⁸⁵ Briefe I, S. 97, Brief 92, 3.10.1914, an Minna Beckmann-Tube.

2.4 Frankfurt 1916–1933

Nach der offiziellen Beendigung des Ersten Weltkrieges am 11. November 1918 bedingen unter anderem Inflation, wirtschaftliche Stagnation, kriegsbedingte Folgelasten und die Empörung über die Ergebnisse der Versailler Friedenskonferenz eine soziale Not und instabile politische Lage in Deutschland.⁸⁷ Zu Beginn des Jahres 1919 rückt die gesellschaftspolitische Situation durch die Verhandlungen in Versailles unter Ausschluss Deutschlands und die massenhaften Protestdemonstrationen gegen die Weimarer Regierung verstärkt ins Bewusstsein. In Berlin und München, aber auch in anderen Teilen Deutschlands kommt es zu Aufständen. Revolutions- und Streikwellen erschüttern die Weimarer Republik. Erst Ende 1923 entspannt sich durch die Stabilisierung der Währung die Situation langsam.⁸⁸ In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg blüht das Nachtleben auf und wird ein Bedürfnis nach hemmungslosem Vergnügen ausgelebt.

„Denn die Nächte Berlins sind so bunt, so stark pulsierend, so heiß und so sehr von einer steten Jagd nach Vergnügen und Unterhaltung erfüllt [...], diese lichterfüllte, glitzernde, sektperlende, jazzbanderfüllte, laute, fast überlaute, und stets überquellende [...] Nacht.“⁸⁹

Die Zerstreungslust kompensiert die entbehrungsreiche Vergangenheit und Gegenwart, in der der Tod allgegenwärtig, die soziale und politische Unsicherheit groß und das herkömmliche Wertesystem verloren gegangen ist.

Das Deutsche Reich befindet sich nach wie vor im Krieg, als Max Beckmann Ende 1915 aus dem aktiven Kriegsdienst entlassen wird. Nach seinem Aufenthalt als Illustrator für das Kaiserliche Hygiene Institut in Straßburg lässt er sich in Frankfurt bei seinem Weimarer

⁸⁶ Vgl. Briefe I, S. 122, Brief 116, 24.4.1915, an Minna Beckmann-Tube: „[...] da ich, wenn ich zeichne, nur empfinde und nicht denke.“

⁸⁷ Die Friedenskonferenz wird am 18.1.1919 im Spiegelsaal des Versailler Schlosses ohne Vertreter des Deutschen Reiches eröffnet. Der Vertrag, der als *Versailler Diktat* ins deutsche Bewusstsein eingeht, wird am 28.6.1919 unterzeichnet.

⁸⁸ Vgl. Bernecker 2002, S. 52.

⁸⁹ Szatmari 1927, S. 146.

Studienfreund Ugi Battenberg (1879–1957) und dessen Frau Fridel (1880–1965) in der Schweizer Straße Nr. 3 nieder. Bei seiner Familie in Berlin hält sich Beckmann nur noch gelegentlich auf. Dann wählt er als Unterkunft oftmals das luxuriöse *Eden Hotel* und nimmt von den Besuchen in der Hauptstadt zahlreiche Anregungen und Zeichnungen mit.⁹⁰ Die Lebensumstände bleiben für ihn weiterhin problematisch, da sein nervlicher Zustand durch den psychischen Zusammenbruch im Spätsommer 1915 äußerst labil ist. Zugleich prägen die Kriegswirtschaft und die Erfahrungen von Krankheit und Entbehrung den allgemeinen zivilen Alltag. Durch die politischen Ereignisse in Frankfurt, seine häufigen Aufenthalte in Berlin und seine beruflichen Bindungen nach München ist Max Beckmann auf vielfache Weise von dem aktuellen Zeitgeschehen berührt.⁹¹ Der Künstler pflegt in den ersten Frankfurter Jahren nur geringen Kontakt zur Außenwelt und bewegt sich nahezu ausschließlich zwischen seinem Atelier und verschiedenen Vergnügungsorten.⁹² Zu seinem kleinen Freundeskreis zählen Ugi und Fridel Battenberg, Irma und Dr. Heinrich Simon, Chefredakteur der *Frankfurter Zeitung*, Marie und Professor Georg Swarzenski, Direktor des Städelschen Kunstinstituts, Lilly von Schnitzler, Ehefrau des Geschäftsführers der I.G. Farben Georg von Schnitzler und Sammlerin seiner Werke, sowie Maryla und Benno Reifenberg, Redakteur der *Frankfurter Zeitung*.⁹³ Die grundsätzliche Zurückgezogenheit spiegelt sich in den wenigen Briefen, die aus diesem Zeitraum existieren. Nur allmählich etabliert sich der Mensch und Künstler Beckmann im bürgerlichen und gesellschaftlichen Leben. Bedeutsam

⁹⁰ Vgl. Briefe I, S. 195, Brief 199, 9.5.1921, an Reinhard Piper: „War vorher noch ein paar Tage in Berlin um die übliche Stichprobe zu machen. Es war wieder ganz ulkig, besonders was man wieder an neuen Tänzen zu sehen bekam.“ Ebd. S. 212, Brief 218, 15.2.1922 [?], an Reinhard Piper: „Berlin war recht unangenehm durch den Streik, aber es gab viel zu zeichnen. Ich bin bereits wieder heftig an der Arbeit.“

⁹¹ Vgl. Briefe I, S. 179, Brief 174, 10.5.1919 aus Frankfurt, an Reinhard Piper: „Ich hoffe doch, daß Sie gesund und wohlauf sind nachdem Sie nicht gerade angenehme Tage hinter sich haben werden. Es muß ja furchtbar gewesen seieen. Waren Sie in der Zeit in München? Ich bin seit 3 Wochen wieder hier. [...] Ich kann's mir garnicht vorstellen, daß nach all dem Ungemach da unten noch positive Arbeit möglich ist.“

⁹² Vgl. Jedlicka 1959, S. 118.

⁹³ Vgl. Math. Beckmann 2000, S. 13–15.