Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 9-10 (2002-2003)

Artikel: "Ein ähnlich starkes Kunstwerk aus dem Geist unserer Zeit" : zur "Kreuzabnahme" von Max Beckmann

Autor: Wyss-Giacosa, Paola von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720153

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 20.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Abb. 1: Max Beckmann, »Kreuzabnahme«, 1917, Öl auf Leinwand, 151 x 129 cm, New York, The Museum of Modern Art, Inv.-Nr. 328.55.

Paola von Wyss-Giacosa

»Ein ähnlich starkes Kunstwerk aus dem Geist unserer Zeit« — zur »Kreuzabnahme« von Max Beckmann

Im Januar des Jahres 1931 berichteten die »Münchner Neuesten Nachrichten«, der deutsche Kulturbund bereite, unterstützt von den Galeristen I. B. Neumann und Günther Franke, eine grosse Ausstellung von Bildern Max Beckmanns vor. Diese werde in der Pariser Galerie »La Renaissance« stattfinden. Beckmann sei »ohne Zweifel eine der stärksten Figuren, wenn nicht die stärkste, in der neuen deutschen Malerei. Es wird interessant sein, zu beobachten, wie das Pariser Kunstpublikum auf das ausgesprochen deutsch-nordische Wesen dieser Malerei reagieren wird, deren Schöpfer in seiner Jugend vom niedersächsischen Stil Braunschweigs bestimmt und als Maler seit dem Krieg wohl am meisten vom Beispiel Grünewalds und des alten Holbein (des Meisters des Dominikaner-Altars im Frankfurter Städel) berührt, in nicht geringem Mass als der moderne Fortsetzer des Geistes deutscher Spätgotik bezeichnet werden darf.«[1]

Eine solche Abgrenzung deutscher, »nordischer« Kunst gegenüber anderen Richtungen und damit verbunden die Tendenz, Kunst ideell als Frage der nationalen Identität zu behandeln, war seit dem Ersten Weltkrieg in Kunstkritiken zu Beckmann festzustellen gewesen und hatte sich nach der Niederlage Deutschlands intensiviert. Ebenso häufig war der Versuch unternommen worden, Traditionslinien von angeblich typisch »deutschen« Kunstrichtungen wie der Gotik und der Romantik zu Gegenwartskünstlern zu ziehen. Künstler, Kunstkritiker und Publikum waren bemüht, neue Aufgaben der Kunst zu formulieren, häufig durch deren Einbindung in metaphysische, religiöse Bezugssysteme. Auch Beckmann beschrieb 1915 in einem Feldbrief eindringlich, wie die Menschen die durch die Kriegserfahrung entstandene »schaurige Tiefe« mit »Ideen von Vaterland, Leben, Kunst und Religion«[2] zu überbrücken versuchten. Er hatte sich im September 1914 als freiwilliger Krankenpfleger in Ostpreussen gemeldet. Aufgrund eines körperlichen und seelischen Zusammenbruchs wurde er im Oktober 1915 nach Frankfurt beurlaubt und 1917 endgültig aus dem Kriegsdienst entlassen. Beckmann kehrte nicht nach Berlin zurück – dort hatte er bis zum Kriegsausbruch als erfolgreicher Künstler gelebt –, sondern liess sich in der Mainstadt nieder. Neben zahlreichen Kaltnadeldrucken entstanden hier ab Herbst 1915 auch die ersten Gemälde, die das Kriegserlebnis reflektieren. Der impressionistische Stil der Berliner Jahre wich scharfen, kantigen, verzerrten Formen, das perspektivische Raumgefüge wurde aufgebrochen. Gustav Friedrich Hartlaub deutete diesen Stilwandel 1919 wie folgt: »Gleichzeitig wird nun, nachdem sie die internationale Sprache abgelegt hat, das rein Germanische dieser Kunst erschütternd offenbar.«[3] Inhaltlich konzentrierte sich Beckmann zunächst weiterhin auf die religiöse Thematik der Vorkriegszeit,[4] so in der 1917 entstandenen »Kreuzabnahme« (Abb. 1): In diesem Gemälde sind die dürren Gliedmassen des toten Christus diagonal über die ganze Leinwand gespannt. Durch die verzerrte Perspektive treten die riesigen Wundmale an Händen und Füssen besonders deutlich hervor. Zwei hagere, kahlköpfige Männer halten den im Tode zum Kreuz erstarrten, überdimensionalen Leib Christi. Den beiden stehenden Männern links oben sind diagonal zwei kniende weibliche Gestalten rechts unten gegenübergestellt. Die hintere, ältere Frau hält ihre rechte Hand klagend an der Stirn; ihren linken, überlangen Arm streckt sie dem Betrachter entgegen. Während die Hand zur Faust geschlossen ist, scheint deren skelettartiger Schatten, den Beckmann mit gestreckten Fingern dargestellt hat, bereits auf den späteren Zustand im Tod zu verweisen.[5] Die jüngere, weiss gekleidete Frau, deren blondes Haar eine schwarze Kapuze bedeckt, blickt als einzige Figur mit kühlen, hellen Augen intensiv aus dem Bild und scheint mit der linken Hand auf den toten Christus zu weisen. Hinter der Figurengruppe, und von dieser teilweise überdeckt, ragt das Taukreuz empor, dessen Pfosten die Mittelachse der Komposition bildet. An diesem lehnt, in extremer Verkürzung gezeigt, eine Leiter. Dahinter zeichnen sich undeutlich farblose Silhouetten ab. Vor dem grauen Himmel, an dem eine rote, lichtlose Sonne steht, erscheint die ganze Szene in fahles Licht getaucht.

Beckmann ordnet in diesem Gemälde alle bildnerischen Mittel – Perspektive, Anatomie, Proportion und Farbgebung – seinem persönlichen Ausdruckswillen unter. Viele der eigentlich

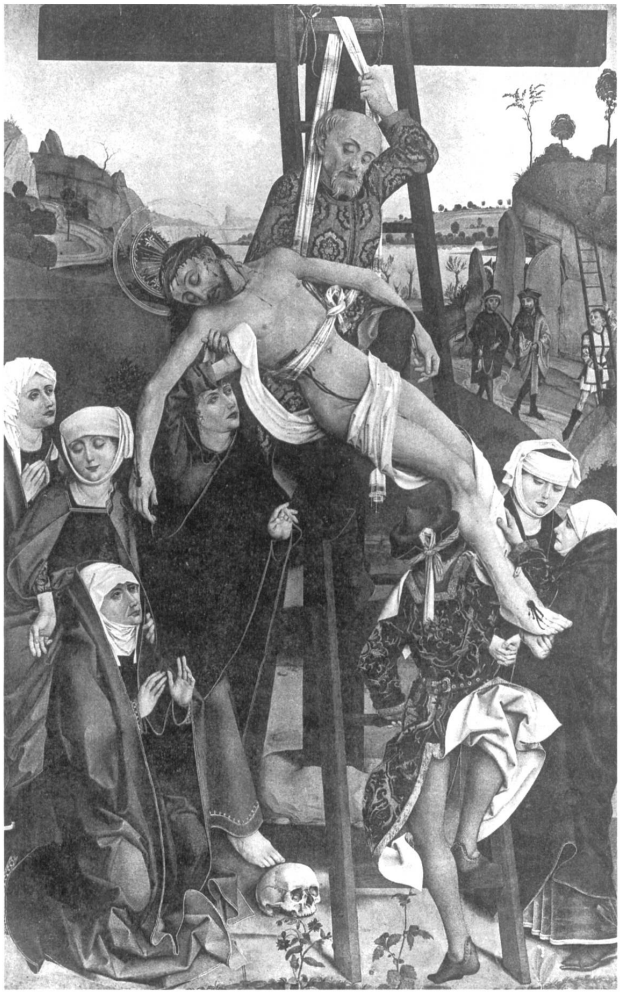

Abb. 2: Hans Pleydenwurff, sog. »Hofer Altar«, Aussenseite des rechten Flügels des inneren Flügelpaars: »Kreuzabnahme Christi«, 1465, Öl auf Holz, 178 x 113 cm, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr 664.

raumperspektivischen Darstellungswerte werden in die Bildebene geklappt. Vor beige-grauem Boden und Himmel sind es die verschiedenen Gestalten, die durch ihre Form, durch ihre Bewegungen, durch ihre wechselseitigen Beziehungen eine Raumdynamik entwickeln: Während Christus parallel zur Bildfläche dargestellt wird, scheint der mit einer schwarzen Tunika bekleidete Mann in seinem Ausschreiten auf dem schrägen Boden verschiedene Raumebenen zu überbrücken. Auch die Positionierung der hellblau gekleideten männlichen Gestalt neben ihm, deren überlange Arme Christi Leib umklammert halten, ist zwischen Leiche und Leiter nicht rational erfassbar. Durch die Enge zwischen den Figuren, der Leiter und dem Kreuz wird Raum negiert. Auffällig ist auch die unterschiedliche Grösse der Figuren, so des überdimensionalen Christus und der im Verhältnis zu ihm viel kleineren Frauen rechts. Beckmann verwendet dieses Mittel in Anlehnung an die Kunst des Mittelalters, um Bedeutungsunterschiede aufzuzeigen.

Interessant ist ein Vergleich von Beckmanns »Kreuzabnahme« mit der 1465 entstandenen »Kreuzabnahme Christi« von Hans Pleydenwurff (Abb. 2). Beckmann wird dieses Werk von seinen Besuchen der Münchner Alten Pinakothek gekannt haben. Ausserdem war es in Curt Glasers Buch »Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei« abgebildet, einer von Piper 1916 herausgegebenen, vom Künstler sehr geschätzten Publikation.[6] Die Gegenüberstellung zeigt, dass Beckmann Elemente der gotischen Kunst wie die eben genannte antiklassische Proportionierung, die bewegungsschaffende Diagonale im toten Körper Christi oder auch die Stellung der knienden Frau am Bildrand übernimmt. Deutlich wird aber auch, wie Beckmann der harmonisierenden Tendenz der gotischen Tafel entgegenwirkt. Pleydenwurff verwendet das Taukreuz und die Leiter, um seiner Komposition zusätzliche Stabilität und Harmonie zu verleihen. Beckmann hebt eben diese Harmonie durch eine zwischen Unter- und Aufsicht alternierende, vom übergrossen Geschehen gesprengt erscheinende Perspektive auf. Es ist nicht ersichtlich, wo die in Untersicht dargestellte Leiter auf dem in Aufsicht gezeigten, aufsteigenden Boden stützt, noch, wie weit oder wohin sie führt. Beckmann bewirkt auf diese Weise ein räumliches Vor und Zurück, das zwar Intensität, aber keine illusionistische Kohärenz besitzt. Dies ist auf die gesamte Komposition übertragbar. Das Wirklichkeitsgefüge erscheint in scharf konturierte Einzelheiten zersprungen. Ein schwacher, ausgemergelter Körper, den die kantige Steifheit der erstarrten Glieder charakterisiert, zeigt sich dem Betrachter – Julius Meier-Graefe erschien er 1919 wie »ein entfleischter Grünewald, entfleischt, nicht entseelt«.[7]

Mehr noch als im Gemälde lässt sich im danach entstandenen Kaltnadeldruck von 1918 Beckmanns kunstvolles System der Formvergitterung nachvollziehen (Abb. 3).[8] Auf dem Blatt sind die sperrigen, harten Umrisse, mit denen die hölzern wirkenden Gestalten gezeichnet sind, noch verschärft. Die geringe Modellierung und die Verzerrungen werden im Schwarz-Weiss-Kontrast akzentuiert; die Bedeutung der Linien wird noch stärker hervorgehoben; die unmessbaren räumlichen Verhältnisse und das nervige Bildgefüge

Abb. 3: Max Beckmann, »Kreuzabnahme«, 1918, Kaltnadelradierung, 30,3 x 25,8 cm, Blatt II aus: »Gesichter«, Mappe mit 19 Radierungen.

Abb. 4: Max Beckmann, »Das Martyrium«, 1919, Lithographie, 54,5 x 75 cm, Blatt 3 aus: »Die Hölle«, Mappe mit elf Lithographien.

treten verstärkt in Erscheinung. Selbst der Eindruck der fahlen Farben, deren durchscheinende Helligkeit die Figuren körperlos, nackt wirken lässt, wird durch die graphische Umsetzung suggeriert. Als Nummer 11 der Mappe »Gesichter« war das Blatt 1919 bei Piper in München erschienen. Julius Meier-Graefe war mit der Auswahl der 19 Kaltnadeln betraut worden und verfasste ein Vorwort, das in »gotischer« Schrift gedruckt wurde.[9]

Die Kompositionsidee der »Kreuzabnahme« wird in einem Blatt der zehn Lithographien umfassenden Mappe »Die Hölle« von 1919 aufgenommen. Als Reise durch die infernale Realität des Lebens in Berlin konzipiert, beziehen sich viele der von Neumann herausgegebenen Graphiken auf die politische und soziale Situation des Jahres 1919, so auch das Blatt 3 der Folge, das den Titel »Das Martyrium« trägt (Abb. 4). Gegenstand der Darstellung ist eine Szene ungezügelter Gewalt: Eine Frau wird von mehreren Männern – augenscheinlich Soldaten – zu Tode geprügelt. Die ausgestreckten Arme, die verkrampften Finger der Frau erinnern an den gekreuzigten Christus. Der Körper, auf den die Soldaten mit ihren Gewehren brutal einschlagen, bildet – im Tode erstarrt – ein Kreuz, das die gesamte Komposition überspannt.

Verschiedene Details der Darstellung wie auch der Zeitpunkt der Entstehung des Blattes machen deutlich, dass Beckmann hier auf ein bestimmtes politisches Ereignis jener Tage, die Ermordung Rosa Luxemburgs in der Nacht des 15. Januar 1919 vor dem Berliner Eden-Hotel, anspielt.[10] Beckmann, der in seiner Kunst – anders als viele seiner Zeitgenossen, wie George Grosz oder Otto Dix – kaum direkte politische Stellungnahmen abgegeben hat,[11] zeigt hier Rosa Luxemburg als Gekreuzigte. Die Austauschbarkeit von religiösem und politischem, das heisst weltlichem Sujet, verleiht Ersterem eine neue Gültigkeit und Symbolkraft und hebt das zweite über das rein geschichtliche Faktum hinaus. Auch mit dem Titel des Blattes – »Das Martyrium« – bezieht der Künstler Stellung.[12] Indem Beckmann das Geschehen auf einer Bühne darstellt, schafft er Distanz. Berlin, wo der Mord geschah, wird uns als höllische Arena präsentiert, als jenes Theater, auf dem sich die existenziellen Tragödien der Menschen des 20. Jahrhunderts abspielen. Paul Ferdinand Schmidt hat in einem Kommentar zum Höllenzyklus 1920 zu diesem Blatt geschrieben: »Wer denkt dabei nicht an die Martyrien und Rücksichtslosigkeiten der spätgotischen Meister, die das Göttliche leidend sahen unter Brutalitäten ohne Mass und das Menschliche in der höchsten Ekstase der Lebensverneinung oder Bosheit?«[13] Im Zusammenhang mit Kompositionsformeln der »Kreuzabnahme« wurde wiederholt auf Elemente wie die Bedeutungsgrösse der Gestalten verwiesen, die auf eine Auseinandersetzung mit der spätgotischen Kunst schliessen lassen. Schon vor dem Krieg hatte Beckmann Interesse für die Ausdrucksstärke der deutschen und flämischen Meister bekundet, und auch während des Krieges schrieb er nach einem Museumsbesuch in Brüssel, wo er Werke von Brueghel, Rogier van der Weyden und Cranach gesehen hatte, enthusiastisch nach Hause, dass ihm die belgischen und deutschen Primitiven durch ihre »fast brutale, rohe Innigkeit, ihre

Abb. 5: Mittelrheinischer Meister, Vesperbild aus Boppard, um 1420, Frankfurt am Main, Liebieghaus, Museum alter Plastik, Inv.-Nr. 327.

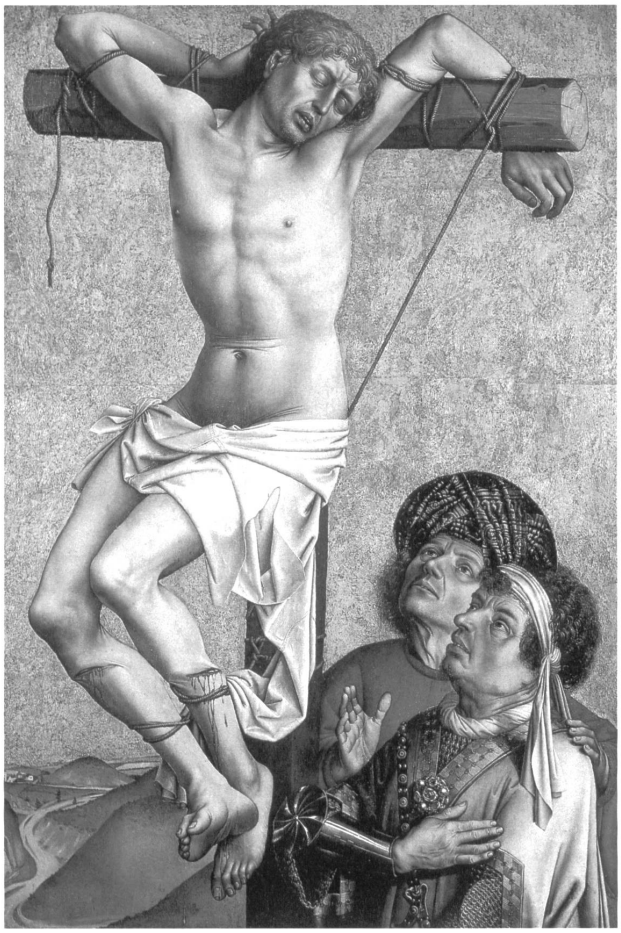

Abb. 6: Robert Campin (Meister von Flémalle), »Schächerkreuzigung«, Fragment eines Kreuzabnahme-Altars, um 1430, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 886.

robuste, fast bäurische Kraft [...] wunderbar erschienen. Diese Bilder haben mich wieder unendlich angeregt und mich gestärkt. Ich fühlte mich ihnen allen nahe und war zu Hause im Feindesland.«[14] Aus den Worten Beckmanns sprechen nebst der Bewunderung für die Künstler auch nationaler Stolz und Verbundenheit mit einer eigenen Kunsttradition, wie sie in dieser Zeit Wilhelm Worringer und später Karl Scheffler propagierten.[15]

Der Anstoss zur »Kreuzabnahme« soll bei einem Besuch im Frankfurter Liebieghaus, dem Museum alter Plastik, erfolgt sein, wo Beckmann eine Mittelrheinische Pietà aus der Zeit um 1420 sah (Abb. 5): »Beckmann war mit Herrn Hartmann in Frankfurt ins Liebieghaus gegangen und es kam vor einer Gruppe ›Pietà‹ aus der gotischen Zeit zu einem Gespräch. Hartmann äusserte sich, ob Beckmann sich zutraue, ein ähnlich starkes Kunstwerk aus dem Geist unserer Zeit zu schaffen. Beckmann bejahte und hat daraufhin das Bild ›Kreuzabnahme‹ gemalt.«[16]

Auch Reinhard Piper erwähnt in seinen Erinnerungen einen Besuch des Liebieghauses in Begleitung Beckmanns: »Wir suchten die Jahrhunderte, die uns von diesen Werken trennten, im Geiste zu überbrücken.«[17] Die Sammlung des Liebieghauses war von Georg Swarzenski aufgebaut worden. Als Beckmann nach Frankfurt kam, war Swarzenski Direktor des Städelschen Kunstinstituts. Sein Sammlungs- und Ausstellungskonzept entsprach der künstlerischen Haltung des Malers. Von der gedanklichen Übereinstimmung zwischen Beckmann und Swarzenski zeugt die museale Präsentation der »Kreuzabnahme«, die als erstes modernes Werk nach dem Ersten Weltkrieg für das Städel erworben wurde. Swarzenski stellte das Bild in einen Dialog mit der um 1430 entstandenen »Schächerkreuzigung«, einem Fragment eines Kreuzabnahme-Altars des Meisters von Flémalle (Robert Campin) (Abb. 6).[18] Auf die Vermittlung zwischen alter und neuer Kunst ging der Städel-Direktor in einem 1928 verfassten Text ein: »In der Frankfurter Galerie ist durch das Zusammenwirken des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt alte und neue Kunst zu einer organischen Einheit geworden, wie sie selten zu finden ist. [...] Die lebendige Durchdringung von Altem und Neuem bedeutet in diesem Fall das Gegenteil von Assimilierung. Sobald sie sich auf der Ebene des absolut künstlerischen vollzieht, wird sie stets nach den stärksten Kräften verlangen, – trotz und wegen ihrer polaren Gegensätzlichkeit. Das Ziel ist stete Intensivierung.«[19]

Beckmanns künstlerische Intention scheint nach dem Kriegserlebnis, trotz des stilistischen Bruches und der veränderten Ideen, dieselbe geblieben zu sein, die er 1912 Franz Marc gegenüber formuliert hatte: »[...] aus unserer Zeit heraus Typen zu bilden, die uns Heutigen das sein könnten, was denen damals ihre Götter und Helden gewesen sind.«[20] Wie in den Werken der Vorkriegszeit bleibt in der »Kreuzabnahme« und auch in »Christus und die Sünderin« das religiöse Thema in der Christusgestalt zunächst verbindlich. Gerade eine solche aktualisierende Verwendung des religiösen Gegenstandes lässt darauf schliessen, dass Beckmanns Anlehnung an die gotische Kunst in seinen Gemälden von 1917 nicht nur formal verstanden

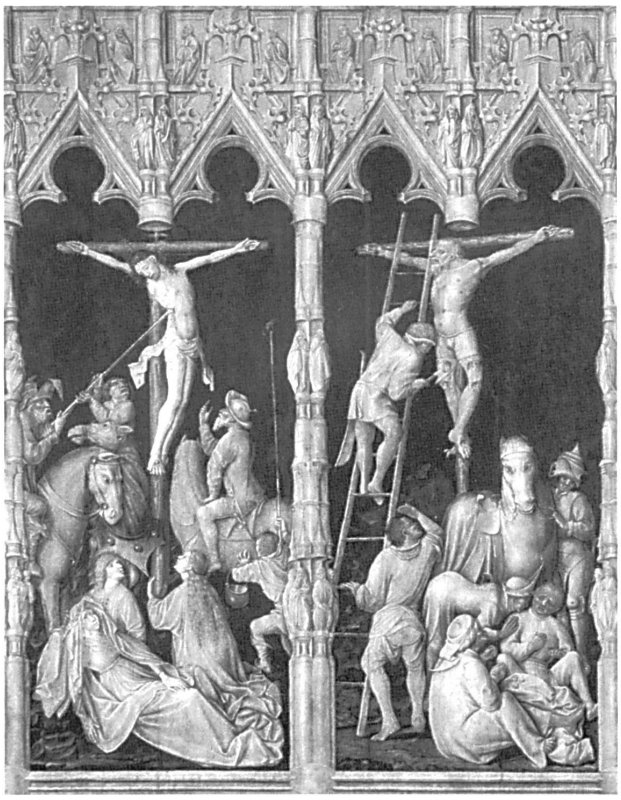

Abb. 7: Gabriel Angler (auch Meister der Tegernseer »Tabula magna«; vormals Mälesskircher zugeschr.), »Lettnerkreuzigung«, um 1440, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1438 (Detail).

werden darf. Zentral scheint die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts zu sein, die Frage nach der Gültigkeit der alten Werte für die eigene Zeit. An den Verleger Reinhard Piper schrieb Beckmann im Mai 1917: »Es wäre sehr schön, wenn Sie einmal etwas über die alten Deutschen schreiben könnten. [...] Es handelt sich gerade jetzt darum, zu kämpfen, dass wir nicht wieder in archaisierende Zeit hineingeraten, sondern nur im starken Bewusstsein unserer eigenen wahnsinnigen und doch starken Zeit uns unserer Ahnen liebevoll bewusst werden. Und dazu kann eine richtige Auswahl unter einer richtigen Beleuchtung sehr viel beitragen.«[21] Seine Ahnen hat Beckmann mit Namen genannt. Im Vorwort des Kataloges zu einer Ausstellung graphischer Arbeiten in der Galerie Neumann in Berlin 1917 schreibt er: »Meine Liebe gilt den vier grossen Malern männlicher Mystik: Mülesskirchner, Grünewald, Breughel und van Gogh.«[22] Und in »Ein Bekenntnis« führt er 1918 weiter aus: »Aus einer gedankenlosen Imitation des Sichtbaren, aus einer schwächlich archaistischen Entartung in leeren Dekorationen und aus einer falschen und sentimentalen Geschwulstmystik heraus werden wir jetzt hoffentlich zu der transzendenten Sachlichkeit kommen, die aus einer tieferen Liebe zur Natur und den Menschen hervorgehen kann, wie sie bei Mäleszkircher, Grünewald und Breughel, bei Cézanne und van Gogh vorhanden ist.«[23]

Christian Lenz ist der von der bisherigen Beckmann-Forschung vernachlässigten Person Gabriel Mälesskirchers nachgegangen, der heute unter den Namen Meister der Tegernseer Tabula Magna oder Gabriel Angler kursiert. Lenz verweist auf Curt Glasers Publikation zur deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts.[24] Darin sind zwei Kreuzigungen als Werke Mälesskirchers abgebildet, eine aus der Gemäldegalerie Schleissheim und eine aus der Münchner Pinakothek (Abb. 7). Von dieser zweiten Tafel ist wohl auch die Rede, wenn Reinhard Piper von einem Besuch der Münchner Alten Pinakothek mit Beckmann 1922 berichtet: »Ich ging dann mit Beckmann in die Alte Pinakothek, wo wir uns vor allem die vielfigurige Kreuzigung von Mälesskircher mit ihren hellen gelben und grauen Farben ansahn. [...] Das Bild machte auf Beckmann nachhaltigen Eindruck, und er hat Mälesskircher noch manchmal als einen seiner Ahnen bezeichnet.«[25]

Dem »altdeutsch-expressionistischen Rezept«, wie Karl Scheffler 1922 Beckmanns Stil dieser Jahre charakterisierte,[26] bleibt der Künstler auch im Gemälde »Christus und die Sünderin« verpflichtet, das wie die »Kreuzabnahme« im Jahr 1917 entstanden ist (Abb. 8): Auch hier verwendet er als fundamentale Ausdrucksmittel die subjektive Raumsicht, die Variation der Figurengrösse gemäss ihrer Bedeutung und die Übersteigerung der Formen.

Übergross und unbeweglich, einer Säule gleich, steht Christus weiss gekleidet im Zentrum der unter freiem Himmel sich abspielenden Szene. Eine Hand hat er auffangend zur Schüssel geformt, die andere ist – mehr abwehrend als segnend[27] – emporgehalten. Er ist, auf einer ähnlich abschüssigen Ebene wie in der »Kreuzabnahme«, von einer Menschenmasse umgeben. Seine unterfangende Hand trifft sich im Bildmittelpunkt mit den zum Gebet gefalteten

Abb. 8: Max Beckmann, »Christus und die Sünderin«, 1917, Öl auf Leinwand, 150 x 128 cm, St. Louis, City Art Museum.

Händen der vor ihm knienden, sehr viel kleiner dargestellten Frau, deren Augen geschlossen sind. Ob diese den Kopf mit einem orange-roten Tuch bedeckt hat oder ob sie ihr rotes Haar offen trägt, hat Beckmann – wohl bewusst – malerisch nicht eindeutig geklärt. Die grelle Farbe sticht jedenfalls aus der von Grau- und Brauntönen beherrschten Komposition hervor. Die Brust entblösst, den Hals mit einer Kette geschmückt, erinnert die Frau in ihrer Erscheinung an Darstellungen der Sünde.[28] Rechts im Bild, hinter Christus und der Sünderin, steht ein schnauzbärtiger Mann. Er trägt Kapuzenüberwurf und Schürze: die Kleidung eines Schlächters. An der Taille der schwarzen Strumpfhose trägt er einen kurzen roten Dolch. Von seiner linken Hand, die er mit ausgestrecktem Zeigefinger spottend gegen Christus erhoben hat, tropft Blut. Seine hämisch grinsende Fratze mit der riesigen Hakennase ist rückwärts abgewandt.[29] Christus scheint des dämonischen Anklägers sowie der betenden Frau nicht gewahr zu werden. Den Kopf zur Seite gewandt, blickt er über seine rechte Schulter hinweg. Dort versucht, links im Bild, ein Soldat in gegrätschter Haltung mit quergestellter Lanze die bewaffnete, tobende Menge – ein faustschwingender Mann und drei Lanzen sind deutlich zu sehen – abzuwehren, die über einen Lattenzaun zu Christus vordringen will.

In dem überfüllten Bildraum dieses »Dramas der Hände«[30] ist die genaue Zahl der dicht gedrängten Menschen nicht zu bestimmen. Wie in der »Kreuzabnahme« agieren die Figuren nicht in einem einheitlichen, klar definierten Raumkontinuum. Auch in diesem Werk sind sie es, die Raum bilden, Raum bewegen. Es lassen sich formale und motivische Bezüge herstellen zwischen Beckmanns Gemälde und Hans Multschers »Gebet Christi am Ölberg« von 1437, das auch in Curt Glasers Publikation abgebildet ist (Abb. 9).[31] Während im Vordergrund der so genannten »Wurzacher Altartafel« rechts, isoliert vom übrigen Geschehen, der betende Christus kniet, drängt sich – man möchte fast sagen quillt – aus der linken oberen Bildecke eine bedrohliche, bewaffnete Menge, um den Messias festzunehmen. Der enge Raum, in dem sich diese Masse bewegt, deren Überdimensioniertheit im Verhältnis zu den Figuren im Vordergrund, das Körpergewirr, das eine Bestimmung der Anzahl der Figuren verunmöglicht, sind formale Kompositionsmittel, die auch Beckmann eingesetzt hat. In der »Wurzacher Altartafel« finden sich vorgebildete Motive, wie etwa die Lanzenspitzen im linken oberen Bildteil oder die Übernahme des ausgestreckten, auf Christus weisenden Zeigefingers des Judas bei der Gestalt des Schnauzbärtigen. Auch in Beckmanns Gemälde «Christus und die Sünderin« scheint sich der Hass der Menschen – trotz der im Vordergrund knienden Sünderin – gegen Jesus zu richten.

Beckmann rekurriert bei diesem Werk auf verschiedene biblische beziehungsweise ikonographische Traditionen. Dem Titel zufolge müsste die Waschung und Salbung der Füsse Christi durch die Sünderin, die von der späteren Tradition mit Maria Magdalena identifiziert wurde, im Hause des Pharisäers Simon dargestellt sein (Lk 7,36). Zwar entsprechen die roten, gelösten Haare der Ikonographie der Magdalena, doch fühlt man sich durch die

Abb. 9: Hans Multscher, »Wurzacher Altartafel«: »Gebet Christi am Ölberg«, 1437, Öl auf Holz, ca. 150 x 140 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

Abb. 10: Max Beckmann, »Die Nacht«, 1918/19, Öl auf Leinwand, 133 x 154 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Abb. 11: Francesco Traini (?), »Der Triumph des Todes«, Bettlergruppe, um 1350, Fresko, Pisa, Camposanto.

auf dem Boden herumliegenden Steine eher an den biblischen Satz: »Wer von euch ohne Sünde ist, werfe als erster einen Stein auf sie«, und damit an den Bericht von Christus und der Ehebrecherin erinnert (Joh 8,1–10). Der Vergleich mit der Ölbergdarstellung Multschers gab bereits Anlass zur Feststellung, dass auf Beckmanns Gemälde Christus Mittelpunkt der Komposition und Gegenstand der Aggressivität der Menge ist. Die sich im Freien vor dem Mondhimmel abspielende Handlung könnte somit auch für eine Darstellung der Gefangennahme Christi gehalten werden. Beckmann überlagert hier also drei biblische Themen: Christus und die Sünderin, Christus und die Ehebrecherin sowie die Gefangennahme Christi auf dem Ölberg. Bei der »Kreuzabnahme« erzielt Beckmann eine Aussage, indem er motivische Tradition und formale Moderne miteinander verbindet. Auch in »Christus und die Sünderin« bleibt der Künstler der christlichen Ikonographie verpflichtet. Doch weist der Umgang mit ihr – die Verschmelzung mehrerer Themen zu einer eigenen enigmatischen Vieldeutigkeit – auf eine neue Bildsprache hin.

Gewalt, Brutalität, Grausamkeit bleiben wichtige Inhalte der Kunst Beckmanns, die er nun aber nicht mehr in biblischen Themen behandelt, sondern direkt in seine Zeit versetzt. Fast ein Jahr lang, von August 1918 bis zum März des folgenden Jahres, arbeitet der Künstler an einem neuen Gemälde, »Die Nacht« (Abb. 10): In eine enge, verwinkelte Dachkammer sind drei Männer eingedrungen. Beckmanns beklemmende Darstellung zeigt Vergewaltigung, Folter, Mord und Entführung. Das immer noch zentrale Thema des Leidens wird hier im zeitgenössischen Interieur vorgeführt, die grausame Szene in der engen Dachkammer wird zur modernen Metapher für die Sinnlosigkeit von Leid. Auch für dieses Werk sind Inspirationsquellen aus der mittelalterlichen Kunst vorgeschlagen worden: Überzeugend ist sicherlich der von Christian Lenz hergestellte Bezug zur Gestalt eines verkrüppelten Bettlers im »Triumph des Todes« auf dem Camposanto in Pisa (Abb. 11).[32] Den blinden Bettler hat Beckmann, indem er die Augenbinde durch den Schirm einer Mütze ersetzte, in einen Proletarier der eben entstehenden Weimarer Republik verwandelt. Der »Triumph des Todes« ist eine Allegorie der Vergänglichkeit des 14. Jahrhunderts – die »Nacht« zeigt Gewalt und Sterben in der modernen Grossstadt. In diesem Sinne hatte Reinhard Piper in einem Brief an Beckmann bereits 1917 geschrieben: »Das ist doch endlich mal wirkliche zeitgenössische Kunst, ganz unsrer Zeit geboren und doch verwandt mit allem Grossen früherer Zeiten.«[33]

1 Münchner Neueste Nachrichten, Jan. 1931.

2 Brief vom 24. Mai 1915; abgedruckt in: Beckmann, Max, *Briefe im Kriege 1914–1915*, München 1984, S. 66.

3 Hartlaub, Gustav Friedrich, *Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst*, Leipzig 1919, S. 84.

4 In Berlin waren unter anderem die »Beweinung«, 1908 (Göpel 1976, Nr. 89), die »Kreuzigung Christi«, 1909 (Göpel 1976, Nr. 119), die »Kreuztragung«, 1911 (Göpel 1976, Nr. 139), entstanden. Die Angaben zu Gemälden und Graphiken Beckmanns beruhen auf folgenden Werkverzeichnissen: Göpel, Erhard und Barbara, *Max Beckmann. Katalog der Gemälde*, hrsg. von Hans Martin von Erffa, 2 Bde., (Schriften der Max Beckmann Gesellschaft 3), Berlin 1976; Hofmaier, James, *Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints*, Bern 1990.

5 *ReVision. Die Moderne im Städel 1906–1937*, hrsg. von Klaus Gallwitz, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M., 1991, S. 19, Anm. 53. Dieses Detail hat Beckmann in der nach dem Gemälde entstandenen Kaltnadel nicht mehr übernommen; Hofmaier 1990 (wie Anm. 4), Nr. 131.

6 Vgl. Selz, Peter, *Max Beckmann*, New York 1964, S. 30 und 101, Anm. 31. Bei Glaser wird das Werk allerdings Michael Wolgemut zugeschrieben; Glaser, Curt, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*, München 1916, S. 123.

7 Meier-Graefe, Julius, *Vorrede zu einer Mappe mit 19 Radierungen von Max Beckmann*, Berlin 1919; zitiert nach: Erffa, Hans Martin von (Hrsg.), *Blick auf Beckmann*, München 1962, S. 54.

8 Siehe Hofmaier 1990 (wie Anm. 4), Nr. 131.

9 In derselben Mappe erschien als Blatt 12, ebenfalls ein Kaltnadeldruck, nach der »Auferstehung« von 1916/18; ebd., Nr. 132. Der Verweis auf die Wechselwirkung von Malerei und Graphik für diese Schaffensperiode ist unerlässlich, vor allem, wenn man sich vergegenwärtigt, dass zwischen 1916 und 1923 über zweihundert Kaltnadeldrucke, Lithographien und Holzschnitte, also über die Hälfte von dem, was Beckmann in den graphischen Medien geschaffen hat, entstanden sind.

10 Lenz, Christian, *Max Beckmann – Das Martyrium*, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 16, 1974, S. 185–210.

11 Ausnahmen bilden das 1925 entstandene Gemälde »Galleria Umberto« oder die »Hölle der Vögel« (1938) (Göpel 1976 [wie Anm. 4] Nr. 247 und Nr. 506), die direkt auf die politische Situation Italiens unter Mussolini beziehungsweise Deutschlands unter der Diktatur des Nationalsozialismus Bezug nehmen. Versteckte Anspielungen auf das politische Zeitgeschehen sind in Beckmanns Werk hingegen häufiger.

12 Christologische Bezüge in der Schilderung der Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts finden sich in der darstellenden Kunst beispielsweise bei Käthe Kollwitz, aber auch in der links gerichteten expressionistischen Literatur. So kommentierte Erich Mühsam die Ermordung mit den Worten: »Die Christuslegende hat eine entsetzliche Wiederholung erfahren.« Und Johannes R. Becher schrieb in seiner »Hymne auf Rosa Luxemburg«: »Durch die Welten rase ich – : Den geschundenen Leib abreissend vom Kreuz.« Zitiert nach: Schulze, Ingrid, *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert. Eine Studie*, (Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft), Leipzig 1991, S. 62f.

13 Schmidt, Paul Ferdinand, *Max Beckmanns Hölle*, in: Cicerone 12, 1920, S. 841; zitiert nach: Wiese, Stephan von, *Die Welt – ein Inferno. Bemerkungen zu Max Beckmanns lithographischem Zyklus »Die Hölle«*, in: Max Beckmann, Frankfurt 1915–1933. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag, hrsg. von Klaus Gallwitz und Ingo Begall, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M., 1984, S. 32.

14 Brief vom 17. April 1915; abgedruckt in: Beckmann 1914/15 (wie Anm. 2), S. 41.

15 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1910; Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917. Vgl. die Beiträge in diesem Band.

16 Brief von Günther Franke an Erhard Göpel vom 13. April 1956; zitiert nach: Göpel 1976 (wie Anm. 4), S. 134. Hartmann erwarb dann das Gemälde, musste es aber dem Künstler zurückgeben, weil seine Frau den Anblick nicht ertrug. 1918 wurde das Werk von Swarzenski für das Städel erworben.

17 Piper, Reinhard, *Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers*, München 1950, S. 32.

18 Siehe Ausst.-Kat. Frankfurt 1991 (wie Anm. 5), S. 18f. und S. 94.

19 Swarzenski, Georg, *Museumsfragen. Ein Beitrag zur Neugestaltung des Städtischen Kunstbesitzes in Frankfurt a. M.*, Frankfurt 1928, S. 24; zitiert nach: Ausst.-Kat. Frankfurt 1991 (wie Anm. 5), S. 16.

20 Beckmann, Max, *Gedanken über zeitgemässe und unzeitgemässe Kunst*, in: Ders., Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950, hrsg. von Rudolf Pillep, München/Zürich 1990, S. 14.

21 Beckmann, Max, *Briefe*, Bd. 1, 1899–1925, München/Zürich 1993, S. 161–162, Nr. 157.

22 Zitiert nach: Lenz, Christian, *Max Beckmann und Italien*, Frankfurt a. M. 1976, S. 15.

23 Der Text »Ein Bekenntnis« erschien 1918 als ein Beitrag zum Thema »Schöpferische Konfession« in der Reihe »Tribüne der Kunst und Zeit«; abgedruckt in: Pillep 1990 (wie Anm. 20), S. 20.

24 Glaser 1916 (wie Anm. 6).

25 Piper 1950 (wie Anm. 17), S. 41; Lenz, Christian, *Max Beckmann und die Alten Meister: »eine ganz nette Reihe von Freunden«*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Heidelberg 2000, S. 133–138.

26 Scheffler, Karl, *Max Beckmann*, in: Kunst und Künstler 20, 1922, S. 148.

27 Ich teile nicht die in der Literatur vertretene Ansicht, Christus drücke in Gesicht und Gestik seine Milde und Vergebung aus.

28 Als Beispiel sei Munchs »Die Sünde« von 1901 genannt.

29 Schulze vergleicht die Gestalt des Spötters in Beckmanns Bild mit dem Johannes der »Kreuzigung Christi« des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald (1512–1515, Colmar, Museum Unterlinden) und empfindet die karikaturhafte Übersteigerung als Persiflage. Schulze 1991 (wie Anm. 12), S. 56.

30 Lackner, Stephan, *Max Beckmann*, Köln 1991, S. 52.

31 Glaser 1916 (wie Anm. 6), S. 65. Zu diesem Vergleich siehe Buenger, Barbara, *Max Beckmann's artistic sources. The artist's relation to older and modern traditions*, Ph. D. Columbia University New York, 1979, S. 131f.

32 Lenz 2000 (wie Anm. 25), S. 138–144. Lenz verweist auf die Aussage des Kunsthändlers und Beckmann-Freundes Günther Franke, in Beckmanns Frankfurter Atelier habe 1923 beziehungsweise kurz danach ein Foto dieses Werks gehangen. Er vertritt jedoch die Auffassung, der Künstler müsse das Pisaner Fresko bereits 1918 gekannt haben. Zur Popularität der Camposanto-Fresken seit dem 19. Jahrhundert siehe Mazzocca, Fernando, *Fortune ottocentesche*, in: Il Camposanto di Pisa, hrsg. von Clara Baracchini e Enrico Castelnuovo, (Biblioteca di Storia dell'arte 27), Torino 1996, S. 165–180.

33 Brief von Piper an Beckmann, 2. April 1917; abgedruckt in: Piper, Reinhard, *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903–1953*, hrsg. von Ulrike Buergel-Goodwin und Wolfram Göbel, München/Zürich 1979, S. 159.

Fotonachweis

Bildarchiv Foto Marburg: 2, 8, 11; *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder*, hrsg. von Rüdiger an der Heiden, München 1998, S. 95: 9; Hofmaier 1990 (wie Anm. 4), Bd. 1, Nr. 131 (11), S. 357, Nr. 142, S. 387: 3, 4; Lenz 2000 (wie Anm. 25), S. 119: 5; *Max Beckmann – Die Nacht*, Ausst.-Kat. Düsseldorf 1997, Kat.-Nr. 32, 1: 1, 10; *Max Beckmann. Meisterwerke*, Ausst.-Kat. Stuttgart 1994, S. 87: 7; Sander, Jochen, *Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550*, Mainz 1993, Taf. 8: 6.