

Die Freiheit der Anderen

**Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff
zum 21. August 2004**

**Herausgegeben von
Annegret Friedrich**

Jonas Verlag

Beckmann als Beethoven

Wer noch in die Gesellschaften vor dem ersten Weltkrieg hineingeboren worden war, lebte in einer fundamental anderen Werteordnung als diejenigen, die in den nach dem zweiten Weltkrieg etablierten Demokratien groß geworden sind. Der Blick der Letztgenannten zurück auf die Vorstellungen und das Agieren der Erstgenannten erfordert mehr oder weniger dieselbe kritische Einstellung wie ein Blick, der über Jahrhunderte und Epochenschwellen zurückgeht, wenn nicht blinde Ablehnung oder – was nicht besser ist – ebenso blinde Identifikation herrschen sollen, und nur diese Form von Wahrnehmung kann letztlich als eine historische bezeichnet werden. In der Disziplin Kunstgeschichte erweist sie sich allerdings oft als ein Problem, denn die Künstlerinnen und Künstler der sogenannten klassischen Moderne sind für das breite Publikum nicht zuletzt als kulturelle Identifikationsfiguren interessant. Anzeichen von kultureller Andersheit werden ungern hingenommen und entsprechend undankbar ist die Rolle derjenigen, die auf der historischen Differenz bestehen.

In der Auseinandersetzung mit Max Beckmann gibt es ebensoviel Identifikation wie Ablehnung. Die einen wollen einen Künstler nach dem Eigenbild des bundesrepublikanischen Intellektuellen in ihm sehen, dessen Herz notorisch links oder doch voller Begeisterung für die spätestens seit 1919 angesagte demokratische Sache schlug. Zu dieser Position gehört häufig die Annahme, er habe kritisch die politische Lage beobachtet und sie im Geist des nach 1945 oder gar nach 1968 herrschenden kulturellen Konsenses mit seinen Bildern zuweilen prophetisch kommentiert.¹ Ich glaube, dass eine solche Deutung den Künstler als Menschen und politisches Wesen nicht nur seiner Geschicht-

lichkeit entfremdet, sondern auch ungerechtfertigt idealisiert. In der Beckmann-Biografie wird das kaum zur Kenntnis genommen, aber Beckmanns Zeitgenosse Klaus Mann beispielsweise hat den Maler völlig anders beurteilt, nämlich als einen aus arroganter Gleichgültigkeit Angepassten, den nur die Umstände dazu zwangen, Farbe zu bekennen. „Compromise fails“ steht über Beckmanns Auftritt in Erika und Klaus Manns Buch *Escape to Life*.² Tatsächlich entschloss sich Beckmann erst zur Emigration, nachdem das Jahr 1937 gezeigt hatte, dass es im Nazi-Reich auf absehbare Zeit keine Öffentlichkeit für moderne Kunst mehr geben würde. Und das war auch nicht Flucht oder Protest sondern auf diese Weise versuchte er, seiner schon länger auf Paris und New York zielender künstlerischen Erfolgsweg fortzusetzen.³

Doch war Beckmann, selbst wenn man ihn illusionslos sieht, politisch intelligenter und hat den Nationalsozialismus mit mehr moralischem Rückgrat beurteilt als die meisten Deutschen, unter ihnen auch der Kunsthistoriker Erhard Göpel – dabei war es dieser, der später, in den fünfziger und sechziger Jahren, wesentliche Grundlagen für das idealistisch identifikatorische Beckmann-Bild gelegt hat. Es sei nur daran erinnert, dass er den Künstler deshalb regelmäßig im Amsterdamer Exil besuchte und auf diese Weise seine Interpretationshoheit zu erringen vermochte, weil er sich im Auftrag von Martin Bormann als Einkäufer für Hitlers Linzer Museumsprojekt in den Niederlanden aufhielt.⁴ Als der Maler bereits tot war und sich nicht mehr einschalten konnte, im Katalog der ersten deutschen Beckmann-Retrospektive nach dem Krieg, rühmte sich Göpel, Beckmann-Bilder in den Kisten des sogenannten Führermuseums (das heißt im Klartext: zusam-

men mit geraubten und ihren jüdischen Besitzern abgepreßten Kunstwerken) aus den Niederlanden nach München transportiert zu haben.⁵ Hier zeichnet sich ab, wie die weltanschauliche Beckmann-Modernisierung Anfang der fünfziger Jahre als ein Persilschein für seinen Interpreten begann: In dem Maß, in dem es gelang, den Maler in die demokratische Nachkriegswelt und die westliche Werteordnung herüberzuholen, verwandelte sich Göpels Mittun am Kunstraub der Nazis in eine schwer vermeidliche Begleiterscheinung seines selbstlosen Dienstes am Guten, Wahren und Schönen, wenn nicht gar in subtilen Widerstand gegen das Regime. Wer also Beckmanns elitäre Gleichgültigkeit im Politischen und seine antimodernen Gesten nicht zu thematisieren vermag und deshalb verdrängt, überlässt Beckmanns Andenken leicht dem, was sich aus der Überlebensstrategie eines Verstrickten und havierten Karrieristen ergab.

Wenn Beckmann demgegenüber abgelehnt wird, so kann das wegen seines „ungebrochenen Machotums“⁶ geschehen. Ich zitiere gerade diese Formulierung, weil sie mir in Hinblick auf Beckmann sofort eingeleuchtet hat. Als Machos (wie wir heute sagen) traten viele Kollegen und Zeitgenossen auf: Man denke an Picasso, Dix, Breton, Pollock usw. Was Beckmanns Besonderheit ausmacht, ist in der Tat das Ungebrochene, Unreflektierte, Humorlose, ja Sprachlose der Inszenierung seiner Männlichkeit. Oder ist diese Inszenierung gerade im Fehlen von Distanz und eines doppelten Bodens kalkuliert und ausgerechnet dadurch so beredt und herausfordernd?

Ein im minimalistischen Sinn eloquentes Bild ist das wohl 1928 entstandene Porträtfoto von Hugo Erfurth (Abb. 1).⁷ Der „malerischen“ Qualität nach und mit den in die Pupillen gezauberten Lichterketten erscheint es als ein typisches Erfurth-Produkt. Ungewöhnlich sind je-



1 Hugo Erfurth: Porträt Max Beckmann (54 x 40,7 cm), Köln, Agfa Foto-Historama.



2 Beethoven-Monument am Haus Wien IX, Schwarzspanierstraße 15.

doch die aggressive Distanzlosigkeit des Auftritts und die damit nur schwer vereinbare Verschllossenheit des Dargestellten – das wird auch im Vergleich mit den grundsätzlich ähnlich aufgefaßten, aber doch weniger emotional inszenierten Dix-Porträts von Erfurth deutlich.⁸ Da macht sich Beckmann, in welcher Form auch immer, als Koproduzent bemerkbar. Bei einem Porträt ebenso wie bei einer Selbstdarstellung überrascht auch das schlichtweg Böse des Ausdrucks. „Ein Bullenbeißer“, „er will es mit Gewalt machen“, „ein Staatsanwalt“, das waren Worte, die Alfred Döblin 1947 für die ihm zunächst unbekannteste Person auf dem Foto fand.⁹ „Beckmann ist ein nicht sehr sympathischer Mensch“, hatte sich der Maler 1924 in einem Beitrag für eine Publikation des Piper-Verlags selbst beschrieben.¹⁰ Auf solche Charakterisierung legte er offenbar auch vor Erfurths Linse wert und wollte es denen, die das Foto betrachten würden, sogar noch deutlicher sagen: Ein durch seine Unsozialisierbarkeit restlos autonomes Wesen, zweifellos aber auch jemand, der unter seiner Unsozialisierbarkeit und Autonomie leidet und das die Mitmenschen fühlen läßt. Kurz: jemand, der stolz darauf ist, dass er es sich und uns schwer macht. Auf dem Foto erscheint auch einer, von dem wir uns gut vorstellen können, daß er zur Pistole greift, um diesen Zustand zu beenden.

Nicht weit vom kunsthistorischen Institut der Universität Wien, am Haus Schwarzspanierstraße 15, gibt es ein ganz ähnliches Porträt eines „Bullenbeißers“ mit hoher Stirn, vorgeschobenem Kinn und herabgezogenen Mundwinkeln, das 1929 und also in denselben Jahren wie Erfurths Foto entstand (Abb. 2). Es zeigt in einem Bronzetondo Beethoven und schmückt eine Marmortafel mit der Inschrift: „An dieser Stelle stand bis 1904 das Haus, in welchem Ludwig van Beethoven gewohnt hat und in dem er am 24. März 1827 erbaulich starb. Errichtet im Einvernehmen mit dem Stift Heiligenkreuz vom Rossauer Männergesangsverein.“¹¹ Nicht „erbaulich“ (das heißt mit den Mitteln der katholischen Kirche getröstet) starb in demselben Haus kurz vor seinem Abriss noch ein anderer

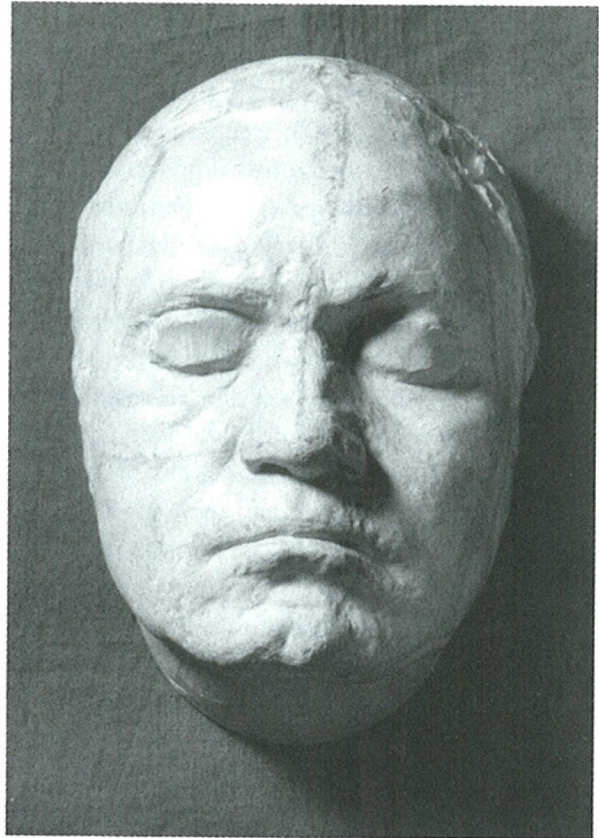
Mann, an welchen keine Marmortafel erinnert. Otto Weininger mietete dort am 3. Oktober 1903 ein Zimmer, in welchem er sich am folgenden Morgen erschoss. Die Ortswahl seines Suizids war kein Zufall. Beethoven war Weiningers Held und Vorbild schlechthin. Der Selbstmord sollte wohl als Hommage an Beethoven und als rückhaltloses Eingeständnis des Scheiterns an seiner übermenschlichen Größe verstanden werden und wurde von den Zeitgenossen jedenfalls so aufgefasst.¹²

Auch Weininger gehört zu denen, die einer historischen Wahrnehmung bedürfen, um nicht als völlig unverständliche, ja lächerliche Figuren dazustehen: Der im Schwarzspanierhaus als ein nach eigenem Selbstverständnis auf olympischem Niveau Gescheiterter in den Freitod ging, war ein gerade dreiundzwanzigjähriger, zum Protestantismus konvertierter Jude mit für unsere Begriffe exzentrischen bis alarmierenden Ideen von Rasse und Geschlechtlichkeit. Aus dem Umfeld Freuds hatte er die Vorstellung übernommen, der Mensch sei ein bisexuelles Wesen, das stets männliche und weibliche Züge in sich vereint; dem fügte er, beeinflusst aus einem Wagnerianischen Umfeld, in dem sein Vater verkehrte,¹³ die Theorie von der Doppelrassigkeit hinzu: Wie der Mensch zugleich weiblich und männlich sei, so sei er (oder zumindest der europäische Mensch – andere gibt es für den Verfasser nicht) auch zugleich jüdisch und arisch. In einem wortreichen, im Mai 1903 erschienenen Buch mit dem Titel *Geschlecht und Charakter*, dessen erste Fassung seine im Vorjahr approbierte philosophische Dissertation war, hatte er die Konsequenzen aus diesen Einsichten aufgezeigt: Angeblich komme es darauf an, alles Jüdische und alles Weibliche in sich abzutöten; was bei entsprechender Veranlagung dann übrigbleibt, ist der Typus des Genies, das auf Reproduktion verzichtet (denn das wäre wieder herabziehender Kontakt mit dem Weiblichen), und mit dem die Menschheit grandios erlischt. Als Prototyp des Genies erscheint Beethoven. Unter ihm hat man aus Weiningers Blickwinkel also den restlos unjüdischen und restlos unweiblichen und

daher vollkommen genialen Menschen zu verstehen.

Das Buch fand zunächst wenig Resonanz; erst der Selbstmord des Autors, ergänzt durch eine Besprechung von August Strindberg in der *Fackel*, die wie ein Nachruf in Erscheinung trat, lenkte die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit darauf und machte es zu einem der populärsten und einflussreichsten philosophischen Traktate des 20. Jahrhunderts. Die Spannweite der literarischen Rezeption reicht von Musil bis Thomas Bernhard, die der politischen Rezeption von Hitler bis Gandhi. Hitler etwa erklärte in einer Münchner Rede 1920: Kampf gegen das Judentum bedeute auch, dass jeder einzelne beginne, „den Juden aus sich selber zu entfernen, und ich befürchte sehr, daß diesen ganzen schönen Gedanken niemand anderer entworfen hat als ein Jude selber.“¹⁴ Aber auch kreative und noch aktuelle Denker vom Kaliber eines Ludwig Wittgenstein deuteten ihr Leben und ihre wissenschaftliche Arbeit von Weiningers Theorie her. Wittgensteins Biograph Ray Monk meinte, der Philosoph habe seine verschiedentlich geäußerten Selbstmordabsichten erst begraben, als Bertrand Russell ihm bescheinigt hatte, ein Genie zu sein.¹⁵ Hier scheint es neben dem zölibatären Aspekt die unbedingte, um nicht zu sagen tödliche Ernsthaftigkeit Weiningers gewesen zu sein, die Eindruck gemacht hatte.

Belege für die mit der Popularität von *Geschlecht und Charakter* verbundene Durchschlagskraft und Verbreitung von Weiningers Beethoven-Bild im 20. Jahrhundert reichen von Romain Rolland, der Beethoven anlässlich seines hundertsten Todestages (1927) in einer sehr Weiningerschen Wendung den männlichsten und am wenigsten weiblichen aller Musiker nannte, bis in die kulturwissenschaftliche Literatur der Gegenwart.¹⁶ In einem 1997 erschienenen Buch über die Geschichte sexueller Gewalt etwa heißt es von Beethoven, er sei „a violent figure, or a figure – a personification – of violence: one who feminizes others but who can never himself be feminized [...] In this hypervirile role, Beethoven stands as the embodiment of musical culture himself: stern, un-



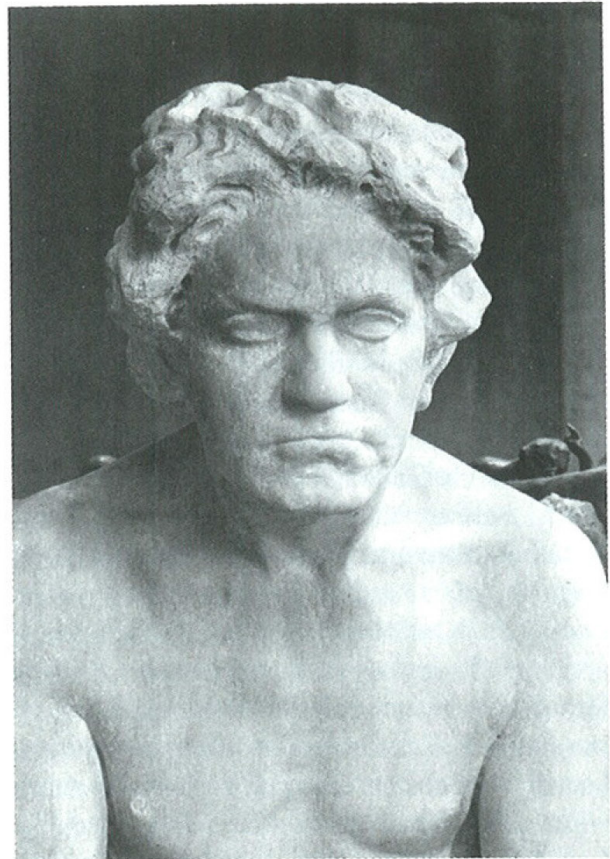
3 *Lebendmaske Beethovens, Bonn, Beethovenhaus.*

yielding, commanding, his name the name of the father.“¹⁷

Gewalttätig, hyperviril, hart, unnachgiebig, gebieterisch, eine böse Vatergestalt: Mit diesen Begriffen könnte man den im Bronzetondo am Haus Schwarzspanierstraße 15 dargestellten Mann wohl beschreiben. Allerdings waren die meisten dem Bildnis zugrundeliegenden Züge schon lange vor Weininger fixiert. Sie basieren auf der 1812 durch den „anatomischen Bildhauer“ Franz Klein abgenommenen Lebendmaske (Abb. 3).¹⁸ Klein hatte sich durch solches Tun in Wien den Titel eines „Kopfab-schneiders“ erworben. Die Maske wurde später durch Nachformungen weit verbreitet, und selbst die Besitzer von Reproduktionen glaubten aufgrund der tragisch starren Züge, sie hätten es mit einer Totenmaske zu tun. Wer auf die Maske blickt, sieht aber nicht in die Züge eines Toten (das wären entspannte oder erschlafte Züge), auch nicht unbedingt in das geniegeladene Antlitz schlechthin, sondern in das Ge-

sicht eines Mannes, der mit größter Konzentration gegen das Ersticken ankämpft. Wir sehen auch nicht seine geschlossenen Augen, sondern Polster, die auf den Lidern liegen und sicherstellen sollen, daß die Wimpern nicht mit der Gußmasse verkleben. Die Prozedur, eine solche Gipsmaske abzunehmen, dauerte Stunden. Nachdem der erste Versuch gescheitert war, gab sich Beethoven beim zweiten Mal alle Mühe, sowohl seine notorische Ungeduld niederzukämpfen als auch mit der wenigen Atemluft auszukommen, die er durch zwei in die Nase gesteckte Strohhalme erhielt. Das ist es, was die Maske zeigt – und was, wer mit Hilfe der Maske Beethoven-Anbetung treiben will, nur ungern in ihr sieht.

Die qualvollen Stunden zahlten sich für den Meister insofern aus, als sie ihm in der Folge manche lästige Porträtsitzung ersparten. Er konnte nämlich jetzt statt seines musikalischen seinen Gipskopf zur Verfügung stellen. Es scheint danach überhaupt nur ein Beethovenporträt zustande gekommen zu sein, bei dem die Maske nicht benutzt wurde. Es war das leider nur in Kopie erhaltene Gemälde von Ferdinand Georg Waldmüller, dem Beethoven gerade eine Sitzung eingeräumt hatte, die er dann noch überraschend abbrach. Schließlich sollte auch die von Joseph Danhauser abgenommene wirkliche Totenmaske von 1827 der Kleinschen Lebendmaske keine Konkurrenz machen, denn sie zeigt keine Züge, in die man gerne blickt. Danhausers gemaltes Bildnis des Toten aber griff – mindestens im Ausdruck – wieder auf die Lebendmaske zurück (Beethovenhaus, Bonn). So kam es, dass das Bild des heldenhaft gegen das Ersticken unter einer Gipsmasse kämpfenden Komponisten zum hegemonialen Beethovenotypus wurde. Er liegt etwa auch Max Klingers „phidiasischem“ Beethovenkultbild von 1902 zugrunde und erscheint dort pathetisch gesteigert (Abb. 4). Die Transposition der von Beethovens Pockennarben rauhen Gipsoberfläche in eine michelangeleske *non finito*-Marmorhaut und die Verwandlung der Augenpolster in übergroße, leere Augen retten den Kunstcharakter und erzeugen



4 Max Klinger: *Beethoven*, 1902, Leipzig, Gewandhaus.

gleichzeitig einen magischen Effekt. Spätestens über dieses Werk und in Klingers dramatisierter Form erreichte der Typus der Lebendmaske die Sphäre der bildenden Kunst und ihres Publikums und damit Beckmanns und Hugo Erfurths professionelle Welt. Und Klingers Vorbild, das zusammen mit Gustav Klimts *Beethovenfries* im Wiener Sezessionsgebäude der Öffentlichkeit vorgestellt worden war,¹⁹ war es wohl auch, das es dem mit dem Monument in der Schwarzspanierstraße beauftragten Bildhauer selbstverständlich erscheinen ließ, diesen Typus zu wählen und eine Steigerung zu versuchen.

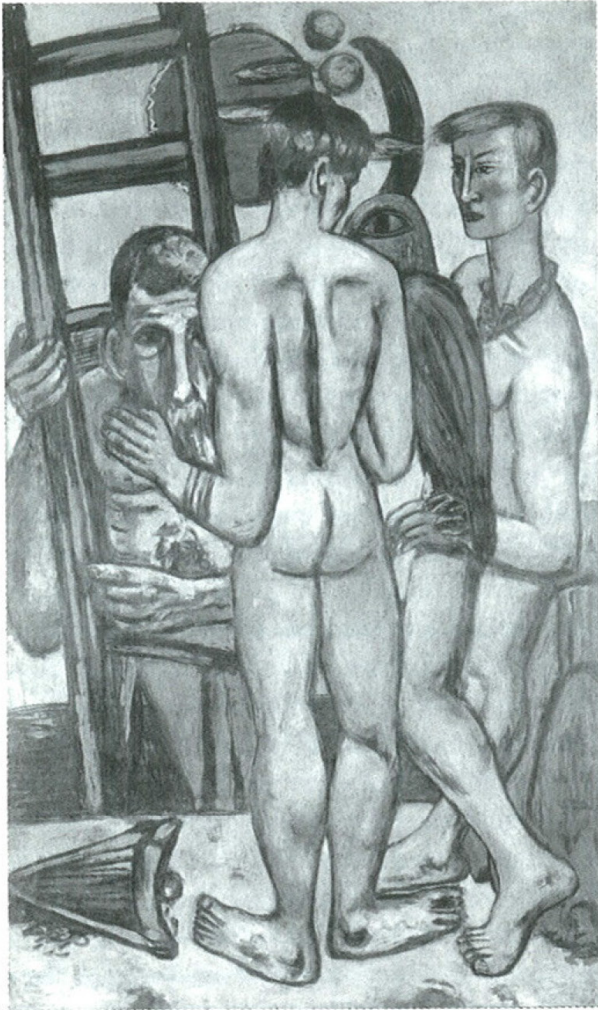
Die Lebendmaske, und was die Maler und Bildhauer bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts aus ihr machten, lässt sich unschwer mit dem Beethovenschen Charakterbild in Übereinstimmung bringen, wie man es etwa aus dem Heiligenstädter Testament (1802), aus Goethes Bericht über das Zusammentreffen in Teplitz (1812) oder aus Beethovens und Bettina

von Arnims Schilderung des „Teplitzer Zwischenfalls“ gewinnen kann (der Goethe servil und Beethoven schrankenlos selbstbewußt zeigte), sowie mit dem durch Nietzsche, Wagner und den „Rembrandtdeutschen“ Julius Langbehn modellierten Beethovenmythos des späten 19. Jahrhunderts: einsiedlerisch leidend, dennoch aufbrausend leidenschaftlich, ohne Interesse für die Bedürfnisse der Durchschnittsmenschen, heroisch, sehr sehr „deutsch“, dabei natürlich genial.²⁰ Dem fügt, wer Weininger verinnerlicht hat, eine Schicht hinzu, welche die Wahrnehmung ganz grundlegend verändert. Danach repräsentiert das Gesicht entschieden mehr als ein, wenn auch herausgehobenes, Individuum, nämlich einen Typus in Vollendung. Was vorher noch Anzeichen für Schwächen waren, wie man sie einem Beethoven wohl nachsehen muss, sind jetzt integrale Bestandteile oder gar Signaturen eines Idealbildes – so etwa das, wofür der griesgrämig nach unten gezogene Mund steht. Vor diesem Hintergrund wäre es falsch, Beckmann zu unterstellen, er habe vor Erfurths Kamera und mit dessen Einverständnis als Beethovenimitator agiert. Aber ich möchte doch annehmen, dass sich sein Auftritt am Weiningerschen Geniebild, das ein Beethovenbild ist, ausgerichtet hat. Dass er mit diesen Vorstellungen vertraut war, kann unschwer gezeigt werden.

Seine Bibliothek, das heißt der Bücherbestand im Nachlass, wie er in den achtziger Jahren katalogisiert wurde, weist zwei Titel von Weininger auf und enthält damit das Gesamtwerk des Philosophen, soweit es für die Veröffentlichung gedacht und halbwegs publikationsfähig war.²¹ *Über die letzten Dinge*, eine im Auftrag von Weiningers Vater von Moritz Rappaport 1904 herausgegebene Sammlung hinterlassener Schriften, besaß Beckmann in einer Ausgabe von 1912. Aus Rappaports Vorwort und den Aufsätzen geht mehr oder weniger der „ganze Weininger“ hervor. Über *Geschlecht und Charakter* hinausgreifend betont Rappaport, daß Beethoven und andere Genies wie Knut Hamsun, Kant und Augustinus für Weininger die Möglichkeit zum Bösen in sich

getragen hätten. „Die Gefahr des Bösen, die Sehnsucht nach Reinheit, das furchtbare Leiden und der gewaltige Kampf waren es, die ihn bei Beethoven anzogen.“ Daneben findet sich in einem Weininger-Text das frappierende Wort von Beethoven als einem *masochistischen* Genie (ähnlich Aischylos, Wagner, Dante und Schumann).²² Beckmanns Exemplar enthält eine Reihe von Anstreichungen und Randbemerkungen. Das Hauptwerk *Geschlecht und Charakter* besaß der Maler in einer Ausgabe von 1932. Die Anschaffung liegt also zeitlich nicht weit von Erfurths Fotoporträt ab. Auch hier gibt es zahlreiche Anstreichungen sowie zwei datierte Randnotizen von 1946 und 1948. Die ältere ist sprechend und lautet: „W[eininger] hat in allem recht, wenn man das Prinzip einer ewigen und unzerstörbaren Individualität annimmt. – Sein Vorschlag zur Weltverbesserung ist reine Negation. Sich der Gewalt des Eros entgegenzuwerfen ist genau wie einen D. F. Zug in voller Fahrt aufhalten zu wollen. – Man kann ihm höchstens *ausweichen!!!!* 25. März. 1946. A[msterdam]“. Das belegt nicht nur, dass selbst der späte Beckmann noch Weininger gelesen hat, sondern vor allem, dass er dessen Schriften immer noch ernstgenommen, das heißt einer Auseinandersetzung wert eingestuft hat. Für uns ist Weininger zutiefst „anders“, für Beckmann – selbst nach dem Krieg – war er nach wie vor ein Weg- und Zeitgenosse.

In dem, was von Beckmanns Tagebüchern erhalten und publiziert ist, fällt der Name Weininger nicht. Es gibt aber aus den vierziger Jahren Einträge wie diesen: „Der kalte Zorn herrscht in meiner Seele. Soll man denn nie von dieser scheußlichen vegetativen Körperlichkeit loskommen. [...] Grenzenlose Verachtung gegen die geilen Lockmittel mit denen wir immer wieder an die Kandare des Lebens zurück gelockt werden.“ (4. Juli 1946)²³ Das kann man als eine Äußerung von postkoitaler Tristesse, gnostisch oder von Schopenhauer her lesen – und ebenso mit Weininger als einen Ausbruch der zölibatären Sehnsucht des Genies. (Wobei aus der Lebenswirklichkeit des Genies Max Beckmann berichtet werden kann, daß er den



5 Max Beckmann, *Mittelbild des Argonauten-Triptychon*, Washington, D.C., National Gallery of Art. Gift of Mrs. Max Beckmann.

Kontakt mit dem Weiblichen generell eher suchte als mied und im übrigen seit 1925, soweit wir wissen, glücklich verheiratet war mit einer Frau, die – Künstlertochter – seine Arbeit nach Kräften unterstützte.²⁴⁾ Was Beckmanns Werk angeht, so wurde bekanntlich schon mehr als einmal versucht, philosophische Untergründe freizulegen: Nietzsche einerseits, okkulte Schriften von Helena Blavatsky und anderen andererseits konkurrieren in der einschlägigen Literatur um die Seele von Beckmanns Inhalten.²⁵⁾ Obwohl mich beides in dieser Form wenig überzeugt, möchte ich nicht versuchen, Weininger zum lachenden Dritten zu machen. Eher als mit Konkretionen von bestimmten Philosophemen wird man ja wohl damit rechnen,

daß sich Gelesenes und Gehörtes zu einem Amalgam verdichtete, dem die Aufgabe zukam, das Künstler-Ich zu stimulieren, so dass die Bildproduktion über noch so anspruchsvolle Bildungserfahrungen von allgemeiner Zugänglichkeit hinausgriff.

Es sei aber doch auf eine dünne, sagen wir apollinische Linie hingewiesen, die sich ein wenig fremdartig durch Beckmanns Oeuvre zieht. Sie beginnt zwei Jahre nach Weiningers Tod mit dem Gemälde *Junge Männer am Meer* und endet in Beckmanns Todesjahr und in New York mit dem Mittelbild des *Argonauten-Triptychon*, das ursprünglich *Künstler* hätte heißen sollen (Abb. 5).²⁶⁾ Stilistisch ist sie durch einen aktualisierten Klassizismus bestimmt. Dessen Repertoire gründete anfangs auf Hans von Marées („der damals gerade in den Vordergrund des Interesses zu treten begann“, und zwar als ein „Heldenkünstler“)²⁷⁾ und später auf Picasso und wohl auch auf Giorgio de Chirico (welcher sich als „Metaphysiker“ und mit diesem Begriff als Weininger-Leser bekannte).²⁸⁾ Was die Inhalte angeht, so handelt es sich stets um exklusive, müßige Männergesellschaften. Die Flügel des *Argonauten-Triptychon*s scheinen zu dieser hochgestimmten Männerwelt nur das Kontrastmaterial zu liefern; den rechten, der eine Damenkapelle zeigt, nannte Beckmann den „Weiberflügel“. Statt von einer apollinischen Bildwelt zu reden, kann man ebensogut sagen, dass über den Gemälden eine in Beckmanns Werk sonst unbekanntes homoerotische Stimmung liegt. Letzteres paßt zur von Weiningers Gedanken mitbestimmten Sphäre etwa um Wittgenstein. Allerdings ist einzuräumen, dass es in unserer Kultur eine verbreitete Neigung gibt, das zölibatäre Thema vom leichter zugänglichen Phänomen der Homophilie her zu lesen. Und zumal nach 50 oder 100 Jahren, in welchen sich die Wahrnehmung und Interessen des Publikums extrem verändert haben, kann man da einer Täuschung aufsitzen.

Beckmann war wohl grundlegend und keineswegs nur als Individuum anders als diejenigen, wie sie unsere heutige Kultur und Öffentlichkeit prägen und wie sie beispielsweise in diesem

Sammelband veröffentlichen. Im Gegensatz zu ihnen konnte er, so nehme ich an, ohne Umschweife an das Geniesein als an eine feststellbare Tatsache glauben und offenbar auch daran, dass diese Eigenschaft mit wesentlich erlebter Männlichkeit verknüpft war. Genie sei nichts anderes als „potenzierte Männlichkeit“, heißt es bei Weininger, und wir dürfen annehmen, dass der Maler diesen Satz ohne zu stocken las.²⁹ Das Wissen um oder den Anspruch auf die eigene Genialität nicht nur still zu besitzen, sondern den genialen Mann und seine romantisch abgründigen Züge so penetrant wie in dem Foto für eine Öffentlichkeit zu inszenieren, mußte Beckmann (und Erfurth) schon deshalb nicht peinlich sein, weil laut Weininger das Genie nicht allein durch Ariertum und Virilität, sondern, wie musterhaft etwa Schopenhauer und Nietzsche bewiesen, ebenso durch maßlose Selbstüberschätzung gekennzeichnet ist. Das Foto mag also auch für die folgende Rechnung stehen: Je konsequenter der Mann sich überschätzt, desto wahrscheinlicher ist es, dass er sich *nicht* überschätzt. Allerdings hat es wohl auch um 1930 und unter Weininger-Lesern einige Zuversicht erfordert, wenn man sich auf diese Gleichung einließ, und Beckmann war unter den jedenfalls wenigen, die es unverblümt taten. Dabei könnte eine Rolle gespielt haben, dass er als Maler von Weininger her auch unter Druck stand, denn in *Geschlecht und Charakter* gibt es so etwas wie eine Hierarchie der Künste. Ganz oben rangieren Musik und Architektur. Hier ist die Luft am dünnsten und ein weibliches Mittun gänzlich unmöglich. So sei „der weibliche Baumeister eine fast nur Mitleid weckende Vorstellung“. In der Malerei, die angeblich weniger reine Fantasie und damit weniger Männlichkeit erfordere, könnten Frauen aber auf achtbaren Plätzen mitmischen. Weininger nennt Angelika Kaufmann.³⁰ So musste sich Beckmann eingestehen, dass er in Weiningers Augen nicht einen reinen Genie- und Männerberuf ausübte. Vielleicht war auch das ein Grund, Virilität nachzulegen, so dass in dem Fo-

to nicht nur Beckmanns eigene Männlichkeit repräsentiert wäre, sondern auch die von Weininger schnöde unterschätzte Männlichkeit der Malkunst.

Aus heutiger Perspektive wirkt das Foto nur immer skurriler, je mehr man sich die wahrscheinlich repräsentierten Inhalte und ihre sonderbaren Kontexte vergegenwärtigt. Und so möchte, wer von der Schönheit und Intelligenz von Beckmanns Malerei berührt ist, darauf reagieren wie 1995 der Publizist Stephan Reimertz: „Der angebliche Grimm, den der Maler gern dick aufträgt, verbirgt ein Lächeln für die Welt, ein Lachen über sie.“³¹ Jedoch ist Erfurths Porträt keine Maske, die dazu da ist, dass man hinter ihr Wesentlicheres (und tatsächlich klischeehaft Vertrautes) erblickt, sondern ein Gesicht, das Beckmann uns zeigt, damit wir etwas über ihn erfahren. So sollten wir das Foto annehmen und *kritisch* nutzen. Es erlaubt in diesem Fall, die Distanz zur Vorstellungswelt und historischen Gestalt des Malers auszumessen und seine Position in der Genealogie und Gegenwart unserer Kultur realistisch einzuschätzen. Wenn es richtig ist, dass die visuellen Beiträge der Künstlerinnen und Künstler den Diskurs der Menschen und Medien mitgestalten, durch den sich die Gesellschaft erzeugt, erhält und transformiert – und davon bin ich überzeugt –, dann hat Beckmann zu dem, wofür Viktoria Schmidt-Linsenhoffs Arbeit und diese Festschrift auch stehen – eine offene Gesellschaft und ein gleichberechtigtes Verhältnis der Geschlechter –, allenfalls unfreiwillig und wenn, dann als ein Opponent beigetragen. Das macht seine Arbeiten nicht weniger interessant, sondern liefert im Gegenteil gute Gründe, den Umgang mit ihnen nicht denen zu überlassen, die Kunst, zumal moderne, reflexhaft als Wahrheit erleben und in der Folge dazu neigen, Künstlertum als eine politischen und moralischen Fehlleistungen enthobene Existenzform zu betrachten und auf dieser Grundlage das populäre Bild von der klassischen Moderne prägen.³² _____

- 1 Ich denke an Beiträge wie Gerd Bauer: Braune Rindviecher. Eine Miszelle zu Max Beckmann. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 52, 1991, S. 331–332 oder Peter Rautmann: Max Beckmann in Paris 1937 bis 1939. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, 10, 1992, S. 12–25.
- 2 Michael Viktor Schwarz: Beckmann, Klaus Mann, Thomas Mann. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 25, 1998, S. 165–181. Jetzt auch: Stephan Reimertz: Max Beckmann. Biographie. München 2003, S. 307. Erika Mann/Klaus Mann: Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil. München 1991, S. 64–65.
- 3 Birgit Schwarz/Michael Viktor Schwarz: Dix und Beckmann. Stil als Option und Schicksal. Mainz 1997, S. 43–47.
- 4 Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. München 1963, S. 231–232; Jonathan Petropoulos: The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany. Oxford 2000, S. 45–46; Birgit Schwarz: Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz. Wien 2004, S. 77–78.
- 5 Max Beckmann zum Gedächtnis. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. München 1951, S. 8.
- 6 So Jutta Held in einem Brief an den Verfasser.
- 7 Bodo von Dewitz: Hugo Erfurth. Menschenbild und Prominentenportrait. Köln 1989, Nr. 42 („um 1930“). Hugo Erfurth 1874–1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne. Ausst.-Kat. Agfa Foto-Historama Köln, hg. von Bodo von Dewitz/Karin Schuller-Procopovici. Köln 1992, Nr. 58 („1928“).
- 8 Dietrich Schubert: „Ein harter Mann, dieser Maler ...“ Otto Dix portraitiert von Hugo Erfurth. In: von Dewitz/Schuller-Procopovici 1992 (wie Anm. 7). S. 86–96.
- 9 Alfred Döblin: Fotos ohne Unterschrift. In: Das Kunstwerk, 1, 1946/47, Heft 12, S. 24–33, hier: S. 24.
- 10 Rudolf Pillep (Hg.): Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911–1950. München/Zürich 1990, S. 34.
- 11 Peter Pötschner: Das Schwarzspanierhaus. Beethovens letzte Wohnstätte. Wien/Zürich 1970, S. 57. Der Bildhauer des Tondo ist nicht ermittelt.
- 12 Ferdinand Probst: Der Fall Otto Weininger. Eine Psychiatrische Studie. Wiesbaden 1904. David Abrahamsen: The Mind and Death of a Genius. New York 1946. Jacques Le Rider: Der Fall Otto Weininger. Wien 1985.
- 13 Ich folge hier den Memoiren des Bruders: Richard Weininger: Exciting Years. o.O. 1978, S. 8.
- 14 Brigitte Hamann: Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators. München/Wien 1996, S. 329.
- 15 Ray Monk: Wittgenstein. The Duty of Genius. London 1990. Thomas H. Macho (Hg.): Wittgenstein. München 1996, S. 19.
- 16 Sanna Pederson: Beethoven and Masculinity. In: Scott Burnham/Michael P. Steinberg (Hg.): Beethoven and His World. Princeton/Oxford 2000, S. 313–331.
- 17 Lawrence Kramer: After the Lovedeath. Sexual Violence and the Making of a Culture. Berkeley/Los Angeles/London 1997, S. 4–5.
- 18 Alessandra Comini: The Visual Beethoven. Whence, Why, and Whither the Scowl? In: Burnham/Steinberg 2000 (wie Anm. 16), S. 286–312.
- 19 Marian Bisanz-Prakken: Der Beethovenfries in der XIV. Ausstellung der Wiener Sezession (1902). In: Traum und Wirklichkeit – Wien 1870–1930. Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien. Wien 1985, S. 528–543. Alessandra Comini: The Changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking. New York 1987, S. 388–415.
- 20 Comini 1987 (wie Anm. 19), S. 22–119.
- 21 Peter Beckmann/Joachim Schaffer: Die Bibliothek Max Beckmanns. Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern. Worms 1992, S. 362–384.
- 22 Ich zitiere nach der Erstausgabe: Otto Weininger: Über die letzten Dinge. Mit einem biographischen Vorwort von Dr. Moritz Rappaport. Wien/Leipzig 1904, S. iii und S. 46.
- 23 Max Beckmann: Tagebücher 1940–1950. München/Zürich 1979, S. 168.
- 24 Vgl. die Selbstbiografie: Mathilde Quappi Beckmann: Mein Leben mit Max Beckmann. München 1983.
- 25 Nietzsche wird mehr für das Werk vor, während und unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg in Anspruch genommen: Ernst-Gerhard Güse: Das Frühwerk Max Beckmanns. Zur Thematik seiner Bilder 1904–1914. Frankfurt am Main 1977 und Dietrich Schubert: Max Beckmann. Auferstehung und Erscheinung der Toten. Worms 1985. Geheimlehren sollen das Werk ab circa 1918 geprägt haben: Friedhelm W. Fischer: Max Beckmann. Symbol und Weltbild. München 1972.
- 26 Erhard Göpel/Barbara Göpel: Max Beckmann. Katalog der Gemälde. Bern 1976, Nr. 18, 629 und 832. Als ironische Variante kommt Nr. 332 hinzu.
- 27 Das erste Zitat aus: Hans Kaiser: Max Beckmann. Berlin 1913, S. 13. Das zweite Zitat aus: Georg Fuchs: Deutsche Form. Betrachtungen über die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert. München 1906, hier zit. nach: Joseph Adolph Schmoll gen. Eisenwerth: Zur Marées-Rezeption in der Malerei. In: Hans von Marées. Ausst.-Kat. Bayerische

- Staatsgemäldesammlungen München, hg. von Christian Lenz. München 1987, S. 151–162, hier: 153. Zu de Chirico und Weiningen: Wieland Schmied: De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Malerei des 20. Jahrhunderts. München 1989, S. 26.
- 28 Eine Publikation über das *Argonauten-Triptychon* ist in Vorbereitung. Ergebnisse habe ich bei Vorträgen in St. Louis (The St. Louis Art Museum, 27.2.1999) und München (Neue Pinakothek, 11.1.2001) vorgetragen. Meine These, dass dem Mittelbild Picassos *Panflöte* (1923) und Bearbeitungen der Argonautenthematik durch Giorgio de Chirico zugrunde liegen, scheint zu überzeugen: Ralph Häfner: *Lebensspiele*. Max Beckmanns Argonauten-Triptychon und das Problem seines Sujets. In: Christian Lenz (Hg.): *Max Beckmann. Vorträge 2002* (Hefte des Max Beckmann Archivs 7). München 2003, S. 31–69.
- 29 Otto Weiningen: *Geschlecht und Charakter*. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien/Leipzig ¹⁵1916, S. 144.
- 30 Ebd., S. 218, S. 151–152.
- 31 Stephan Reimertz: *Max Beckmann*. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 10.
- 32 Dank für Hinweise schulde ich Birgit Schwarz, Rita Steblin, Michael Walter und – Viktoria, die mir, gerade als ich begann, über einen Beitrag zu ihrer Festschrift nachzudenken, den Roman *Weiningers Ende* von Milós Hernádi schenkte.