

letzten Seite des Katalogs. Die einzelnen Fotos laden dazu ein, sich ein Bild von Aussehen und Persönlichkeit der Künstlerinnen zu verschaffen. Bei der Betrachtung der gesamten Collage wird den Lesenden allerdings auch die individuelle Vielfalt der weiblichen Protagonistinnen des Surrealismus vor Augen gestellt.

Ausstellung, Katalog und Textbeiträge geben einen guten Überblick über ein sehr umfassend gewähltes Thema. Nicht zuletzt beeindruckend ist die Menge an hervorragendem Bild- und Quellenmaterial, das für die Schau zusammengetragen wurde. Kleinere Schwächen in den inhaltlichen Verknüpfungen des Ausstellungskonzeptes lassen sich durch die Breite des Themas rechtfertigen. Die Publikation trägt dazu bei, den oft vergessenen Künstlerinnen des Surrealismus eine neue Bekanntheit zu verschaffen und gibt wichtige Anstöße für die künftige Erforschung ihrer Werke. Aufgrund der relativen Kürze der Texte und der Breite des Themas können sie selbstverständlich nur ein Startpunkt für die intensivere Beschäftigung mit einzelnen Œuvres sein. Dennoch ist mit *Fantastische Frauen* ein wichtiger Beitrag zu einer weiblicheren Neubetrachtung der Kunst des 20. Jahrhunderts entstanden.

LENA HENSEL  
Regensburg



**Karin Schick und Hamburger Kunsthalle (Hrsg.); Max Beckmann. weiblich-männlich** (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 25.09.2020–24.01.2021); München: Prestel 2020; 240 S., 175 farb. u. 20 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7913-5977-9; € 45

Der Ausstellungskatalog *Max Beckmann. weiblich-männlich* erschien vorab zur gleichnamigen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle. Ursprünglich für April bis August angesetzt, musste die Schau aus bekannten Gründen auf September bis Januar verschoben werden; die Kunsthalle bot allerdings auch schon vorab einen virtuellen Rundgang an. Auffallend ist sofort die Fülle der Abbildungen im Band, die sich nicht auf den Katalogteil beschränken, sondern meist auch die Essays flankieren – nicht als briefmarkengroße Bildzitate, sondern als halbseitige Farb reproduktionen. Die in Farbe und Form so kraftvolle Malerei Beckmanns bildet den Kern des Katalogs, wenn auch einige Grafiken, vereinzelt Skulpturen und biografische Fotos das Gesamtbild formen.

Zunächst nutzt die Herausgeberin Karin Schick den ersten Essay mit dem Titel *Prachtvolle Vitalität. Bilder vom Selbst und von anderen Männern bei Max Beckmann*, um Künstler und Werk einführend vorzustellen sowie (kunst-)historisch und geistesgeschichtlich einzuordnen. Den Ausgangspunkt bilden Porträtdarstellungen und -fotografien von Beckmann ‚in persona‘: „Die Schnittmenge von Inszenierung des eigenen Körpers im Bild – als künstlerische Strategie – und von körperlicher Präsenz in der Wirklichkeit klingt in den Beschreibungen Beckmanns immer wieder an.“ (18) Beck-

manns Biografie erfährt während der NS-Zeit einen unfreiwilligen Einschnitt: Ab 1937 lebte er für zehn Jahre in Amsterdam; nach dem Zweiten Weltkrieg lehnte er Angebote aus Deutschland ab und ging in die USA, um dort an der Brooklyn Museum Art School in New York zu lehren. Am Ende des Artikels verweist die Autorin auf eine interessante motivische Ähnlichkeit in Beckmanns letztem großen Werk *Argonauten* (1949/50) und dem zunehmend populärer werdenden Comic-Genre: Ist es möglich, dass sich Beckmann bei der Darstellung der Medea in Aussehen und Kleidung von *Wonder Woman* (Ersterscheinung bei DC Comic, 1941) inspirieren ließ?

Änne Söll schreibt in ihrem kurzen Beitrag über *Schwindelerregende Verstrickungen. Max Beckmann und die Geschlechterdiskurse des frühen 20. Jahrhunderts* und nimmt eingangs Bezug auf das Gemälde *Luftakrobaten* von 1928, das eindrücklich Machtstrukturen wie Konkurrenz und Abhängigkeit zwischen den Geschlechtern thematisiert. Wie das Beispiel zeigt, „[...] waren für Beckmann Männer und Frauen buchstäblich auf Gedeih und Verderb miteinander verstrickt.“ (31) Die Dynamik politischer und gesellschaftlicher Veränderungen im Kampf um die Gleichberechtigung von Frauen und Männern wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts zusehends beschleunigt und gewann an Durchschlagskraft. Trotzdem wurden auch in der männlich dominierten Kunstszene Bestrebungen der Frauenrechtlerinnen nicht selten hinter – mehr oder weniger – vorgehaltener Hand belächelt, wie es etwa die bissigen Satiren des *Simplicissimus* offenlegten. In der Annahme, dass die Grafiker dabei zwangsläufig ihre eigenen Positionen illustrierten, möchte ich der Autorin widersprechen: Ist es doch gerade das Wesen und die Aufgabe der Karikatur, vorherrschende (aber aufgrund politischer Unkorrektheit nicht offen kommunizierte) Meinungen in überspitzter Manier zu entlarven und der Gesellschaft somit den Spiegel vorzuhalten. Dass eine überfällige Umwälzung des patriarchalen Systems in ein komplementäres Gleichgewicht der Geschlechter nur mit militanter Vehemenz möglich war, verhärtete vielerorts die Fronten. In der Kunst finden sich seit dem ‚Fin de siècle‘ wieder vermehrt Themen, welche die Unterschiede von Mann und Frau betonen, die sich einerseits begehren und andererseits zerstören. Gerade der Erste Weltkrieg wurde zunächst von vielen jungen Männern als Chance begriffen, ihre Männlichkeit zu beweisen und der Verweichlichung und ‚Verweiblichung‘ der vergangenen Friedensjahre entgegenzutreten. „Die Situation des Stellungskrieges, die Technisierung des Krieges, der Einsatz schweren Kriegsgeschützes und der massenhafte Tod machten die Hoffnungen auf Heldentum jedoch zunichte.“ (34) Die Katastrophe dieses Krieges und das schwelende Konfliktpotenzial in der Geschlechterdiskussion brachten lang verborgene Unsicherheiten ans Licht. Das in den Medien lancierte Bild der ‚Neuen Frau‘ unterschied sich aber maßgeblich von der in den meisten Haushalten gelebten Rollenverteilung.

*Ladies' man* überschreibt Barbara Copeland Buenger ihren Beitrag über die auf privater und professioneller Ebene bedeutsamen Frauen in Beckmanns Biografie. Mit dem Titel wird Bezug genommen auf ein nur in Ausschnitten veröffentlichtes Theaterstück (*Der Damenfreund*, 1922) des Künstlers. Neben seinen Ehefrauen Minna Beckmann-Tube und Mathilde von Kaulbach waren darunter Käthe von Porada, Friedel Battenberg, Irma Simon, Maryla Reifenberg, Henriette und Marie-Louise von



Abb. 1: Max Beckmann, *Doppelbildnis Max Beckmann und Minna Beckmann-Tube*, 1909 (90)

Motesiczky, Lilly von Schnitzler, Hildegard Schmidt-Melms und Marie-Paule Pomaret, die den Künstler über Jahre unterstützen sollten. 1935 entstand Beckmanns *Großes Frauenbild*, das erkennbar fünf Frauen aus seinem engsten Umfeld im Ganzkörpergruppenporträt zeigt. Interessanterweise handelt es sich aber um eine fiktive Zusammenstellung, da sie nie gemeinsam posierten, sich teils persönlich nicht einmal kannten. So trafen sich auch Minna Beckmann-Tube und Mathilde (genannt Quappi) von Kaulbach erst nach dem Tod Beckmanns, obwohl er selbst den Kontakt zu seiner geschiedenen ersten Frau zeitlebens aufrechterhielt. Lange hatten die Beckmanns durch ihre Vernetzung mit einflussreichen Mäzeninnen und Mäzenen auf eine Möglichkeit gehofft, die NS-Zeit in Deutschland durchstehen zu können. Dass jedoch 23 Werke des Künstlers im Haus der Deutschen Kunst als entartet deklariert wurden, entzog ihm jegliche Arbeitsgrundlage. Über Käthe von Porada vermittelte Ausstellungen in Bern und Winterthur und darauffolgend in London legten 1938 allerdings Grundsteine für eine Karriere außerhalb des Dritten Reichs.

Es folgt ein Beitrag von Thomas Noll mit dem metaphorischen Titel *Nord- und Südpol. Zur Geschlechterbeziehung bei Max Beckmann*. Wie schon zuvor Änne Söll verweist der Autor auf Otto Weiningers Publikation *Geschlecht und Charakter* von 1903, die sich auch in Beckmanns Besitz befand und den Markierungen und Kommentaren zu urteilen nach eingehend und kritisch durch den Künstler studiert wurde. Nicht ganz frei von Spöttelei bemerkte Beckmann etwa, wenn Weiningers Thesen sich im Fortlauf der Ausführungen widersprachen, wenn er auch sonst in weiten Teilen den Inhalten über die Unterschiedlichkeit der Geschlechter beipflichten konnte. Mögli-

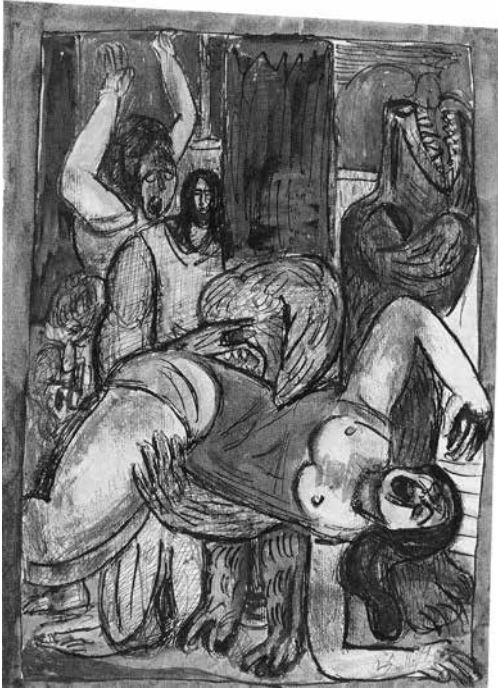


Abb. 2: Max Beckmann, *Die Hunde werden größer*, 1947 (152)

cherweise lässt sich das Gemälde *Adam und Eva* (1932) aus der Beschäftigung mit Weininger interpretieren: „[...] Eva in erdgebundener, dem Sexuellen zugewandter ‚Materialität‘, Adam in himmelsbezogener, aufs Jenseitige ausgerichteter ‚Geistigkeit‘, dabei aufeinander bezogen in ihrer Geschlechtlichkeit.“ (54) Überdies lässt sich eine mehrfache Lektüre der *Geheimlehre* von Helena Petrovna Blavatsky rekonstruieren, ein besonders in den 1920ern vielfach in Künstlerkreisen, zum Beispiel im Umkreis des Bauhauses, rezipiertes Buch. Unter anderem wird darin der biblische Sündenfall als Erkenntnisfortschritt umgedeutet, „[...] die Schlange erscheint ‚im Lichte eines Heilandes‘, der eine ‚geistige Unsterblichkeit an Stelle der physischen‘ auf den Menschen übertragen habe, ja sie wird als ‚Gott der Herr selber‘, als ‚der Träger der göttlichen schöpferischen Weisheit‘ ausgewiesen.“ (55) Die Vorstellung, Mann und Frau seien aus einer androgynen Einheit hervorgegangen, deren Wunsch nach Wiederherstellung stetes Verlangen und Enttäuschung erzeuge bei den Menschen, „Tantalusqualen“ (56), wie Beckmann notierte – ein Grundtenor, der sich in vielen seiner allegorischen Paarbildnissen ablesen lässt. Thomas Noll spricht dabei von einem „zwingenden und quälenden, ja erniedrigende[n] Eros“. (57) Die Thematisierung dieser Grundannahme erfolgt implizit; die Sujets reichen von Porträts und Genre über Mythologisches und Metaphysisches zu Individualsymbolik. Oftmals verschmelzen ikonografische und biografische Identifikationen. Handelt es sich um Odysseus oder um Beckmann selbst? Dient seine Geliebte hier nur als Model und spielt sie dabei eine



Abb. 3: Max Beckmann, *Kriechende Frau*, 1935 (153)

fremde Rolle oder attestiert ihr der Künstler die Charakterzüge der Kalypso auch im Privaten? Wiederkehrend zeigt sich das Motiv des Fisches über Jahrzehnte in Beckmanns Œuvre als Versinnbildlichung von Sexualität, Begehren und dem Wechselspiel von Macht und Ohnmacht. Dass er nicht nur die Gegensätzlichkeit der Geschlechter wahrnahm, sondern die Ähnlichkeiten ebenso anerkannte, zeigt sich in vielen Zitaten: „„[W]ieviel Mann im Weib und wieviel Weib im Mann!!!““ (60) notierte er in seine Weininger-Ausgabe, als ihm der Autor für seinen Geschmack zu einseitig für die Überlegenheit des Mannes argumentierte.

Der Katalog stellt im Folgenden motivische Themengebiete in jeweils einem zusammenfassenden Textbeitrag und anschließenden Tafeln vor – beginnend mit *Das Selbst*, erörtert von Uwe M. Schneede. „Eher selten gibt es die konventionelle Wiedergabe der äußeren Charakteristika, viel öfter schlüpfte er in Rollen, ist also ein anderer und zugleich er selbst [...]“ (66) Beckmanns Züge lassen sich in mehreren Werken wiedererkennen, in denen er den Protagonisten oder Statisten einer Szene mimt. In den Druckgrafiken bleibt er häufiger dem klassischen Porträtbegriff mit Künstlerattributen wie Zeichengriffel und Zigarette treu. Immer bleiben die Selbstbildnisse „Programmbilder“ (68), die zeittypische Fragestellungen transzendieren. Die Gegenüberstellung des *Selbstbildnis Florenz* (1907) und des 20 Jahre danach entstandenen, formal ähnlichen, aber im Ausdruck gesteigerten *Selbstbildnis im Smoking* konnte in der Ausstellung leider kurzfristig nicht gezeigt werden, da letzteres durch die Terminverschiebungen von den Harvard Art Museums nicht mehr zur Verfügung gestellt werden konnte.

Gesondert betrachtet wird das *Doppelselbst* in Beckmanns Œuvre. Gemeint sind Paarbildnisse, in denen sich mal mehr, mal weniger konkret der Künstler mit seinen Frauen darstellte. Die Dopplung des Selbst in einen weiblichen und einen männlichen Part, die zusammen eine Einheit bilden, zeigt sich im Bildnis *Max Beckmann und*

*Minna Beckmann-Tube* von 1909 (Abb. 1), in dem sich die Dargestellten „wie Geschwister“ (86) gleichen. Gleichzeitig fehlt der vier Monate alte, gemeinsame Sohn Peter. Beckmann ging es vielmehr um die Vorstellung einer „geistigen, seelischen und körperlichen Entsprechung eines männlichen und weiblichen Elements“ (86) als um die Dokumentation des tatsächlichen Familienstands. Überhaupt sind gemalte Porträts von weiteren Familienmitgliedern eher Einzelpersönlichkeiten, wenn auch einige Skizzen- und Studienblätter das häusliche und familiäre Umfeld zum Inhalt haben. In einer Reihe von allgemein-allegorischeren Paardarstellungen zeigt sich eine Gewichtsverlagerung zugunsten der Frauen im Bild. Die männlichen Pendants treten in den Hintergrund zurück, oftmals als stark überschrittene Profilfiguren, während die Frauen im Vordergrund als Ganzkörperfiguren dominieren.

Im Themenbereich *In Gesellschaft* werden Porträts von Beckmanns Wahlverwandtschaften und Bekanntschaften wie auch Auftraggeberinnen und Auftraggebern zusammengefasst. Die selbstbewusste Haltung, die Eleganz der Kleidung und die Raumausstattung zeugen von der gesellschaftlichen Stellung der Personen. Attribute charakterisieren das Wesen näher: So sind Blumen eine häufige Beigabe in den Frauenporträts, aber auch in ausgewählten Männerbildnissen, um Sensibilität oder künstlerischen Feinsinn anzudeuten.

Machtausübung und -missbrauch sowie daraus resultierende Ohnmacht wurden für Beckmann nicht erst nach den existenz- und lebensbedrohenden Erfahrungen im Ersten Weltkrieg zu einem gattungsübergreifenden Thema. „Männer und Frauen zeigte er in unterschiedlichen Konstellationen als aktiv oder passiv, stark oder schwach, zart oder kraftvoll.“ (140) Die aktuellen Erfahrungen von politischer und persönlicher Abhängigkeit und Fremdbestimmung sah Beckmann in christlichen und mythologischen Sujets präfiguriert. Neben Themen wie *Prometheus*, *Samson und Delila*, *Venus und Mars* sind es auch aquarellierte Zeichnungen von brutalen Lustmorden, die in diesem Werkkomplex gezeigt werden. Die Autorinnen Ann-Kathrin Hubrich und Sophia Colditz betonen, dass die Bilder die „Polarität zwischen der Freiheit als Künstler und seiner Machtlosigkeit als Mensch“ (142) zeigen.

Der Titel *Passagen* fasst Werke Beckmanns zusammen, die sich mit auf dem Weg befindlichen Personen beschäftigen, die sich in Eingangsbereichen von Hotels und Bars aufhalten und sich in räumlichen Grenzbereichen zwischen Draußen und Drinnen befinden. Gemeinsam ist ihnen eine Raumstaffelung in mehreren Ebenen; Überschneidungen durch Türen, Fenster, Mauern und raumtrennende Elemente charakterisieren die Kompositionen. Ebenso die Kleidung – warme Pelzmäntel und Hüte – zeigen an, dass die Figuren in einem Zustand des Kommens oder Gehens dargestellt wurden.

Einen großen Bereich der gezeigten Werke zur Geschlechterthematik deckt das Kapitel *Lust und Leid* ab. Interessant ist besonders Beckmanns Umkehrung der Rollen in den Vampirdarstellungen: In den Kompositionen absolut vergleichbar zeigt sich einmal die Frau, ein anderes Mal der Mann als todbringender Liebhaber. „Beckmann schreibt in seinen Bildern die sexuellen Rollen von Mann und Frau nicht fest, beide Geschlechter können als Aggressor oder Opfer auftreten.“ (177) Beckmann greift



Abb. 4: Max Beckmann, *Reise auf dem Fisch*, 1934, Öl auf Leinwand, 134,5 × 115,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart (177)

dabei auch auf bekannte und weniger bekannte Ikonografien zurück (zum Beispiel *Raub der Europa*, *Odysseus und Kalypso* oder *Messingstadt*).

Der letzte Abschnitt des Katalogs kehrt zum *Ursprung* zurück. Beckmann beschäftigte sich intensiv mit der Schöpfung der Welt und des Menschen. Besonders die Vorstellung einer verlorengegangenen Einheit der Geschlechter regte ihn zu zahlreichen Zeichnungen, Druckgrafiken und Gemälden an. Philosophische, esoterische, aber auch naturwissenschaftliche Literatur bereitete die Grundlage für seine ins Bild übersetzten Erklärungsversuche und Traumvisionen. Neben einer grafischen Illustrationsserie zur Genesis finden sich auch rätselhafte und mehrdeutige Werke wie *Frühe Menschen – Urlandschaft* (1939, überarbeitet 1947/48) oder das an alttestamentliche Ikonografien von ‚Wurzel Jesse‘ und ‚Jakobs Traum von der Himmelsleiter‘ erinnernde *Dream of Universe* (1947/49). Dem Katalog ist anschließend daran eine bebilderte Biografie des Künstlers angehängt.

Die Ausstellung und der Katalog vereinen, thematisch nur leicht eingeschränkt, Werke verschiedener Gattungen und bilden ein breites Panorama ab, das die Schwerpunkte von Beckmanns Schaffen von seinen frühen Jahren bis zum Spätwerk deutlich hervortreten lässt. Da der Künstler zu den wichtigsten Protagonisten der figürlichen Malerei im 20. Jahrhundert zu zählen ist, lassen sich kaum Arbeiten aus dem Komplex ‚weiblich–männlich‘ ausschließen. Wünschenswert wäre noch eine stärkere Einbindung der Themengebiete um Geschlechterkampf und reizvolle Machtspiele in Beziehungen in die Kunstgeschichte der Zeit gewesen, da diese Inhalte von Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts beinahe symptomatisch behandelt wurden – auch über

die bildende Kunst hinaus in Literatur und (Musik-)Theater. Sowohl die Darstellung von starken Frauenfiguren als auch männlichen Helden erfuhr über die Jahrhundertwende eine allmähliche Neubewertung, die sich vor allem auch über stilistische Mittel und eine neuartige körperliche Präsenz der Figuren vollzog. Die ‚Femmes fatales‘ erschienen nicht mehr als ätherische, übernatürliche Schicksalsgöttinnen, sondern als vitale und lebensnahe Frauen mit individuellen (Charakter-)Zügen. Eine aggressive Pinselführung, Formübertreibungen und starke Farbkontraste gaben den Paarszenen eine Atmosphäre, in der bei aller dargestellter Zuneigung und Zärtlichkeit auch physische Gewalt denkbar ist. Biografische Bezüge wurden mit Ähnlichkeiten zu lebenden Personen durchaus provoziert, trugen zur öffentlichen Wahrnehmung der Künstlerpersönlichkeit bei und prägen bis heute Beckmanns Image. Die Publikation ist lohnend als ausführlicher Einblick in Max Beckmanns Leben, seine Kunst und Interessen. Die kunsthistorische und zeitgeschichtliche Einordnung des Werks in einen gesellschaftlichen, politischen und besonders auch künstlerischen Geschlechterkurs erfolgt nur im Artikel von Anne Söll schlaglichtartig. Das Spannungsverhältnis der größtenteils männlichen Künstlerschaft, die einerseits radikal moderne Standpunkte in ihrer Kunst vertrat und andererseits von der zunehmenden Gleichberechtigung der Geschlechter im Allgemeinen und von selbstbestimmten Frauen im Besonderen doch oft auch überfordert war, bietet auch weiterhin interessante Forschungsansätze – im Werk Beckmanns und vieler weiterer Zeitgenossen.

BARBARA MUHR  
Regensburg



**Tobias Vogt; Artikel der Kunst. Alltagsobjekt und Wortspiel in den Pariser Bildkünsten des 19. Jahrhunderts** (Berliner Schriften zur Kunst); Paderborn: Wilhelm Fink 2019; S. 383, 17 farb. u. 218 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7705-6291-6 (Print); € 44,90; ISBN 978-3-8467-6291-2 (E-Book); € 44,90

Der Kunsthistoriker Tobias Vogt geht in seiner Publikation *Artikel der Kunst* Konstrukte einer modernen Kunstgeschichtsschreibung sowie deren überkommene Modelle und Postulate an: Als zentraler Ausgangspunkt für den Nachweis konstruierter Setzungen dienen ihm Marcel Duchamps Readymades und Pablo Picassos Collagen, anhand derer die „wissenschaftlichen Paradigmen“ (11) für den vermeintlichen Bruch der Avantgarden mit der Akademie und traditionellen Kunst sowie eine damit verbundene kunsthistoriografische Unterscheidung zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert offengelegt werden sollen. Der Autor zielt „über die theoretische Begründung einer Kritik an Zäsuren und Epochenbildungen hinaus“, indem er „künstleri-