

Dietrich Schubert

Max Beckmann in seinen Selbstbildnissen – ausgedünnt

Zur Ausstellung Max Beckmann – Selbstbildnisse, Kunsthalle Hamburg bis 23. Mai/
München Staatsgalerie moderner Kunst 9. Juni-25. Juli 1993

»Ich habe mich mein ganzes Leben bemüht, eine Art ›Selbst‹ zu werden.«
(Tagebuch 4. Mai 1940)

Einen Abzug seiner Kaltnadel-Radierung »Die Seiltänzer« von 1921, Blatt 8 der Folge *Jahrmarkt*, widmete Beckmann seiner ersten Frau Minna Tube mit dem interpretierenden Zusatz: »Unser beider Selbstbildnis« (Abb. 1).

Nach Rembrandt und neben Munch gehörte Beckmann zu den leidenschaftlichsten Selbstdarstellern der expressionistischen Moderne, und von Beginn an – um 1903 – standen schwarz-weiße Selbstporträts als Handzeichnungen und in grafischen Techniken (Lithographie, Radierung) nicht nur *neben* den farbigen Ölgemälden, sondern zumeist auch *vor* ihnen. Natürlich gab es bei ihm grafische Selbstbildnisse, die zwischen den Gemälden entstanden, wie die Radierung von 1921 mit Melone, der Holzschnitt von 1922 oder wie das meisterhafte Litho von 1911, das innerhalb des Frühwerkes vor dem Ersten Weltkrieg die Traditionsanbindung Beckmanns an die Kunst Rembrandts beeindruckend präsentierte (Abb. 2).¹ In der theoretischen Kon-



1 Max Beckmann, Die Seiltänzer, 1921, Kaltnadelradierung



2 Max Beckmann, Selbstbildnis, 1911, Lithographie

troverse mit Franz Marc im Jahr 1912 betonte Beckmann, wie in einer Art Programm für sein gesamtes Schaffen vorausweisend, daß nach den Vereinfachungen von Gauguin und Matisse wieder von der Mannigfaltigkeit und »Vielfältigkeit« der alten Meister her ein neuer Weg der Malerei gesucht werden müsse (Tagebuch² 7. Jan. 1909). Seine Herolde für Werk-Ästhetik und Künstler-Psychologie waren immer – mehr oder weniger – Grünewald, Tintoretto, Rembrandt, Steen, Goya, Delacroix und Van Gogh, zum Teil auch Cézanne. Aber bereits in der Auslegung Cézannes – Präferenzierung von Plastizität und Raum (für Beckmann) oder Präferenzierung der Fläche (Kandinsky, Marc) – teilten sich die Geister, bis heute. Die Bilder von Matisse verglich Beckmann schon im Januar 1909 mit »Zigarettenplakaten«.

Es ist hier nicht der Raum, alle Facetten des komplexen Geflechts der zeichnerischen und malerischen Produktionen Beckmanns anzusprechen, doch fordert die von Uwe M. Schneede und Carla Schulz-Hoffmann für Hamburg und München organisierte Ausstellung *Max Beckmann – Selbstbildnisse* zu einigen Überlegungen und zu Kritik heraus. Denn alle, die über Beckmanns Selbstbildnisse schrieben³, erkannten im Grunde die tiefe Einheit der gezeichneten und gemalten Werke bzw. Arbeiten Beckmanns oder aber mußten sich ihr verstehend, verbalisierend stellen; – auch wenn Beckmanns Satz von 1938 warnte: »Im Grunde ist über Kunst genug geredet, und letzten Endes ist alles unzulänglich...«

Beckmann selbst hatte, deutlich und nachlesbar in seiner Rede vom 21.7.1938 in London anlässlich der »Twentieth Century German Art«, jene Einheit betont⁴, die mehr ist als eine produktionsästhetische oder artistische Floskel. Sie umspannt vielmehr des Künstlers Weltbild, ist sein »Artisten-Evangelium« (Nietzsche), sozusagen Reflex seiner Religion der dialektischen Einheitssicht von ›Gut‹ und ›Böse‹ von Licht und Schatten, Leben und Sterben.

Vorab noch zu stellen wäre die Frage danach, ob es ein Desiderat war, Beckmann *nur* als Selbstmaler, also unter einer quasi ikonographischen bzw. inhaltistischen Fragestellung wieder zu zeigen. Innerhalb der heutigen Krise der Künste verkörpern Ausstellungen zu Picasso oder zu Beckmann quasi Postulate von historischer *Qualität* bildnerischer Praxis und Werk-Begrifflichkeit. Beckmann gehörte zu denen, die wesentliche Werke realisierten innerhalb der schöpferischen Spannung zwischen Naturabklatsch und totaler Subjektivität, zwischen engem Abbild von Sichtbarkeit (Fotografismus) und freierster Imagination, zwischen »Materialismus« und »Nihilismus« (Jean Paul 1804), – ständig in Auseinandersetzungen und Deutung von Natur, Mensch und dessen Existenz. Beckmann gab wie Picasso nie die Koppelung der individuellen künstlerischen Arbeit *an* Wirklichkeit des Unsichtbaren und Sichtbaren, des Gedachten und Sinnlichen auf: »Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität – das mag vielleicht paradox klingen; es ist aber wirklich die *Realität*, die das eigentliche Mysterium des Daseins bildet.«⁵

Schon 1922 konstatierte der Dichter Kasimir Edschmid: »Voll guten Instinkts verschäumte er nicht ins Abstrakte...«⁶

Beantworten wir die eben gestellte Frage nach Bedarf an Ausstellungen zu Beckmann; dabei ist es vorauszuschicken, daß ein Künstler in seiner schöpferischen Arbeit innerhalb einer Phase ganz verschiedene Stoffe gestaltet. Um ein Beispiel zu geben: Van Gogh malte nicht 1887 Landschaften und 1888 Bildnisse usf.

In jeder Phase entstehen gezeichnete und gemalte Werke unterschiedlicher Thematik bei gleichem Stilwillen. Für Beckmann heißt das in einem synchronen

Schnitt, daß wir Figuren, Porträts, Landschaften, Stilleben und Selbstbildnisse haben. Eine Trennung dieser Ganzheit der künstlerischen Arbeit nach Sujets hat also bereits etwas theoretisch Kunstfremdes; es ist im Grunde hilflose Verlängerung der ikonographischen Methode. Dagegen besitzt die Methode der umfassenden Behandlung einer Werk-Phase, also etwa Dix im Krieg 1915-1918 oder Beckmann nach der Emigration 1937, aufgrund historischer Zäsuren ihre Relevanzen. Stilumbrüche folgern aus solchen sozialen und subjektiven Einschnitten. Beckmann wandelte sich durch das Kriegerlebnis ebenso wie Lehmbruck oder andere.

In Antwort der Frage also wäre zu konstatieren, daß Beckmann die letzten Jahre – seit 1984 – gut präsent, aufgewertet, in seiner Bedeutung (gegenüber der Nichtbeachtung in den 60er Jahren) wiedererkannt war. Und beinahe alle diejenigen in Hamburg und München gezeigten Selbstporträts hingen in den großen Ausstellungen von 1984 und 1990 (außer Kat. 26); selbst das frühe, ganz koloristische Doppelbildnis von 1909 in Halle (Kat. 5) kannte man, – die DDR-Reisenden ohnehin längst. Dabei wurde Beckmann eigentlich nie gespalten; immer flankierten die ausgewählten Zeichnungen und die Meisterarbeiten der Grafik die Gemälde in jeweiligen Schaffens-Phasen bzw. Werkabschnitten. Schließlich hatte die Basis E. Göpel 1958 hierfür fundiert: »Seine Zeichentechnik entspricht jeweils genau den Absichten seiner Malerei.«⁷

Teilung oder Spaltung Beckmanns aber hatte Uwe M. Schneede bereits 1979 im Hamburger Kunstverein geprobt und visualisiert.⁸ Im Katalog waren damals auf S. 23-29 diejenigen Arbeiten Beckmanns auf Papier abgebildet, die nun in Hamburg fehlen: die gezeichneten, radierten und lithographierten Selbstbilder 1901-1949.

Vorliegende Besprechung der Ausstellung möchte primär diesen Sachverhalt, die Teilung des Werks Beckmanns, problematisieren. Nicht nur mittels der eingangs angesprochenen Konnotation »Unser beider Selbstbildnis« (von 1921) wäre dies einzuklammern – andere Beispiele *verdeckter*, maskierter, verborgener Selbstporträts bzw. -Deutungen wären zu benennen (Selbst als Schatten im Spiegel 1933/34, Kat. 17; Selbst in *Fastnacht/Pierette und Clown* in Kunsthalle Mannheim; »*Erwartung – Saturn*« in München, von Beckmann 1927 selbst gelistet als »*Großes Stilleben – Saturn*« u.a.) – sondern auch mittels der Ausstellungsgeschichte und der Selbstzeugnisse des Künstlers. Als Hartlaub 1928 die erste große Beckmann-Ausstellung einrichtete, waren die Nummern 107-162 Handzeichnungen, und eine breite Kollektion Grafik begleitete die 106 Gemälde.⁹

Beckmann war – wie Munch – immer, in jeder Phase, Maler und Zeichner, Zeichner und Maler zugleich; z.B. entspricht dem koloristischen Malstil um 1909-1912 das »koloristische« Zeichnen mit Litho-Kreide und Arbeiten mit Dunkel-Hell-Massen (Abb. 2). Beide Bereiche der Aneignung und Deutung der Welt sind bei Beckmann nicht trennbar, und es ist eine kunstwissenschaftliche Spaltung bzw. ein Fehlgriff, insbesondere Gemälde des Selbstdeuters und Selbstporträtisten Beckmann von den gezeichneten und grafischen Arbeiten abzunabeln.

Häufig gingen schließlich die spontanen Zeichnungen den farbigen Werken voraus, so wie Skizzen dem größeren Ölgemälde präludieren; meist hatten sie freilich eigenständigen, bildmäßigen Charakter (die Radierung Selbst mit Zigarette 1919).¹⁰ Manchmal standen sie im variierenden Dialog mit Gemälden; und oft gehörten Selbstbildnisse in größere Kompositionen (1909 Auferstehung; 1918 in »Gährende« Bl. 7 der »*Gesichter*«; 1916 in »Abend« und »Erscheinung der Toten« 1916/

18) und in die Vielfalt der grafischen Zyklen: 1946 in »Day and Dream«, 1921 Selbst als Ausrufer als Radierung in »Jahrmarkt«; Selbst »im Hotel« 1922 in der »Berliner Reise«. Im Titel der Litho-Folge »Die Hölle« 1919 figuriert Beckmanns Halbfigur mit den Arbeitshänden in einer Expression zwischen Zerrüttung und Ironie, zwischen Bitternis und Sarkasmus. Und in den Blättern 1 und 10 der »Hölle« tritt er mit starkem »Selbst« auf; es war die Zeit, wo sich Beckmann dem sozialen Elend der Menschen, auch der Kriegskrüppel, nahestellte: »Wir müssen teilnehmen an dem ganzen Elend... Unser Herz und unsere Nerven müssen wir preisgeben dem schaurigen Schmerzensgeschrei der armen getäuschten Menschen.«¹¹ Später, als das Kriegserlebnis, das weniger intensiv und andauernd war als bei Otto Dix, schwand und Beckmann in Frankfurt etabliert war, interessierte ihn mehr sein »Selbst« als die Liebe zu den getäuschten Menschen. Deren »Schmerzensgeschrei« war in den Hauptwerken des Zyklus »Hölle« und des Ölbilds »Die Nacht« symbolisch umgesetzt worden.

Für den Ersten Weltkrieg ist das Primat des Zeichnens die sichtbarste Lücke der Ausstellung. »Ich habe gezeichnet, das sichert einen gegen Tod und Gefahr«, schrieb Beckmann an Minna Tube aus dem Krieg am 3. Okt. 1914.¹² Mit welcher Intensität er 1914/15 zeichnete, z.B. im Selbst am 10.5.1915 in Verwik¹³, müßte nicht nur längst bekannt, sondern auch kunsthistorisch dergestalt realisiert sein, daß man solche Blätter nicht beiseitelassen kann. Daraus ergibt sich das Postulat, die Radierung von 1917 (Abb. 3) mit dem Schlagschatten und den arbeitenden Händen *neben* oder *zwischen* die Ölbilder von 1915 und 1917 zu plazieren (Kat. 8-9).

Der großartige Holzschnitt von 1922 (Abb. 4) in seiner bildnerischen Rolle und Signifikanz für die Stilwandlung zu 1924/25, d.h. größere Flächen, Abrücken von



3 Max Beckmann, Selbstbildnis (aus der Mappe: Gesichter), 1917, Radierung



4 Max Beckmann, Selbstbildnis, 1922, Holzschnitt

pseudo-naiver Rousseau-Dinglichkeit, Einsatz von Schwarz, Intensivierung des Dunkel-Hell, scharfe Rapports, wäre das nächste Glanzlicht für die künstlerische Einheitlichkeit in Beckmanns Werk. Denn während das Münchner Ölbild 1922 »Vor dem Maskenball« und die New Yorker »Familie« noch deutlich in der Suche nach einem post-expressionistischem Stil dem Rousseau-Impuls verhaftet sind, signalisiert der Holzschnitt avantgardistisch die neue Tendenz eines Stils mit größeren Flächen und »glasklaren scharfen Linien«. ¹⁴ Denn Beckmann wollte weder das »magere Lied der Nazarener« noch trüben »Codakfilm-Aufguß« in glatter, phantasieloser Form von Gegenständlichkeit (Brief vom 12.3.1926 an Wilhelm Hausenstein) wie die Neusachlichen in München oder Berlin.

Grundlage der Unteilbarkeit von Beckmanns Kunst ist 1. seine Definition von Selbst und 2. sein tiefer Begriff von »Schwarz-Weiß«. Beides kann hier – in gebotener Kürze – angedeutet werden, da Beckmann sich selbst klar dazu äußerte. Der theoretische Zerfall des Ichs, der der Zerrissenheit der Romantik folgte, und den Nietzsche philosophisch (Vielheit der Person) und Ernst Mach physiologisch (»Das Ich ist unrettbar«) thematisierten, mochte Beckmann nicht nur geschreckt haben, sondern er suchte als Mensch und Künstler vielmehr eine Art ›Übermensch‹ (Nietzsche-Lektüre seit um 1904) zu sein bzw. zu werden, – auch wenn er diesen Ausdruck einmal »albern« und durch »Individualität« ersetzt wissen wollte ¹⁵: seines Erachtens entsteht in und auf dem Leib die Persönlichkeit mit ihren jeweiligen Rollen-Inkarnationen, darüber das »Individuum« mit seiner geistigen Imagination und wieder höher gedacht das »Selbst« als eine Art absolute Stufe. An den Sohn Peter schrieb Beckmann 1949 gegen jegliche Person-Auflösung und gegen kollektivistische Zufallsicht und für das starke Ich-Prinzip:

»Ich ... kann mich von einem festumrissenen, sagen wir ›monarchischen‹ Prinzip der Persönlichkeit, das von Ewigkeit her existiert, beim besten Willen nicht losmachen...« ¹⁶

Und bereits in der Londerner Rede 1938 postulierte Beckmann die Quintessenz: »Nach meiner Ansicht sind alle wesentlichen Dinge der Kunst ... immer aus dem tiefsten Gefühl für das Mysterium des *Seins* entstanden. Ein ›Selbst‹ zu werden, ist immer der Drang aller noch wesenlosen Seelen. Dieses ›Selbst‹ suche ich im Leben – und in meiner Malerei. Kunst dient der Erkenntnis, nicht der Unterhaltung, der Verklärung oder dem Spiel. Das Suchen nach dem eigenen Selbst ist der ewige, nie zu übersehende Weg...« Zugleich nannte er es auch »das einmalige und unsterbliche Ego«. ¹⁷ Später, im Tagebuch, heißt es: »Ich habe mich mein ganzes Leben bemüht, ein Selbst zu werden« (Tagebuch, 4. Mai 1940).

Die Bedeutung von *Schwarz-Weiß/Dunkel-Hell* reicht weiter, als es der Katalog (S. 88, angesichts von Selbst im Smoking 1927) andeutet: Beckmann wurde die Symbolik von Weiß-Schwarz selbst im Laufe seines Schaffens deutlicher bewußt und klarer, dergestalt daß er 1938 in London sagen konnte:

»Eros und *Nicht-Mehr-Sein-Wollen*, alle diese Dinge bestürmen mich wie Tugend und Verbrechen, Schwarz und Weiß --- ja, schwarz und weiß, das sind die beiden Elemente, mit denen ich zu tun habe. Das Glück oder Unglück will es, daß ich nicht nur weiß, nicht nur schwarz sehen kann. Eines allein wäre viel einfacher und eindeutiger. Allerdings wäre es dann auch nicht existent ... Ich kann nicht anders, als mich in Beiden zu realisieren. Nur in Beiden, schwarz und weiß, sehe ich Gott als eine Einheit, wie er sich als großes, ewig wechselndes Welt-Theater immer wieder neu

gestaltet. -- So bin ich denn, fast ohne zu wollen, von formalen Prinzipien auf transzendente Ideen geraten.«¹⁸

Die letzte Bemerkung vor allem belegt für die Hermeneutik von Beckmanns Schriften – die man im Lichte seiner Werke, nicht umgekehrt, lesen muß – zweifelsfrei, daß die Formel »Schwarz-Weiß« sowohl seine bildnerischen Mittel und seine Gestaltungs-Ziele (Graphik, Hell-Dunkel usw.) bezeichnet, als auch griffige Metapher für seine Weltsicht ist. Beide Dimensionen erst in ihrer wechselweisen Spiegelung machen das von Beckmann 1938 Gemeinte klar: Licht und Dunkel – Weiß und Schwarz – das Positive und Negative – das »Schöne« und das »Häßliche/Verneinende« – »Tugend und Verbrechen« – Eros und Thanatos; jedoch immer in der Bindung an die konkrete Erscheinung der Sinne (im »Furor der Sinne«).

So verstanden steht Beckmann im Selbstporträt von 1927 (Busch-Reisinger-Museum) zwischen Lichtzone und Dunkel als Symbol des Todes; deshalb die prononcierte Armhaltung, die weniger Selbst-Bewußtsein als Abwehr der »dunklen Kräfte« veranschaulicht. Beckmann stemmt im Habitus den Ellenbogen quasi gegen das unbekannt »Bedrohliche« (mit Schneede, Kat. S. 88).

Kritisch wäre anzumerken, daß im Selbstbildnis im Spiegel von 1933/34 (Kat. 17) das kleine Buch auf dem Tisch einen Saturn zeigt, den der Maler – als »Saturnkind« – nicht nur in diesem Bilde, sondern auch in einer Reihe anderer auf sich bezog: in der sog. Auferstehung von 1916 erscheint Beckmann selbst im Erdaufbruch unter Saturns Gewalt.¹⁹ Beckmanns Saturn-Fürchtigkeit ist insgesamt zu kurz gekommen. Ebenso haben die Autoren die Thesen von Karl Arndt zum Bild von 1941, »Selbst als Plastiker«, das heißt Menschenbildner (Kat. 22), nicht genutzt.²⁰

Auch wenn man nur gemalte Selbstporträts von Beckmann ausstellen wollte – was mir als verfehlt erscheint – hätte man deutlich mehr Beispiele von den verdeckten wie »Fastnacht« 1925 (Kunsthalle Mannheim) oder wie »Reise auf dem Fisch« 1934 mit der schwarzen Maske des Malers in der Hand der Frau oder »Mars und Venus« von 1939 aufnehmen sollen, gerade um diese fundamentale Dimension in Beckmanns Kunst – das »Unsichtbare« – sichtbar zu machen.

Hier aufzuzählen, welche wichtigen Selbstbildnisse von dem 1910 mit Palette, über die »Ringkämpfer« von 1913 (Pfalzgalerie Kaiserslautern) über das rot untermalte von 1926 bis zum Gruppen-Porträt »Les Artistes« von 1943, in der Hamburg-Münchener Schau fehlen, scheint mir nicht erforderlich und sinnvoll, da es sich um eine signifikante Auswahl handelt (um »bannende« Einzelwerke, Kat. S. 7). Aber gerade für die Signifikanz fehlen die wichtigen Schwarz-Weiß-Werke der Lithografie, Radierung und Handzeichnung. – Wenn die These von Christian Lenz zutrifft, daß sich Beckmanns Werke gegenseitig helfen zu deuten und zu verstehen, so ist die Teilung seines Werkes in dieser Ausstellung allemal fragwürdig. Beckmann war immer, von 1901-1949, leidenschaftlicher Zeichner (oft »koloristischer« Zeichner wie in den frühen Lithos, wie Abb. 2) und Maler zugleich, Maler und Zeichner in Einem.

Die Farben mögen – nach Reifenbergs Rede von 1962²¹ – den Emotionen und dem »schrecklichen Furor der Sinne« (1938) zuzuordnen sein, – die geballten Massen der Linien und die »glasklar scharfen Linien«²² in dialektischer Einheit demgegenüber dem bildnerischen Prozeß der Bannung der Form hinsichtlich Weltaneignung und Welterkenntnis. Und diese war für Beckmann nicht ablösbar von der sichtbaren und unsichtbaren Wirklichkeit und von der »ununterbrochenen Arbeit des Sehens.«²³

Anmerkungen

- 1 G. Busch, Beckmann – eine Einführung, München 1960 (Neuaufgabe München/Zürich 1989, S. 25).
- 2 H. Kinkel (Hg.), Max Beckmann. Leben in Berlin, Tagebücher 1908/9, München 1966 (2. Aufl. 1983).
- 3 M. Sauerlandt, Text von 1919 im Stadtarchiv Halle, mitgeteilt von Andreas Hüneke, in: Galeriespiegel, Halle, Jg. 1984, Heft 1, S. 4-6; – G. F. Hartlaub in Texten von 1921-1928 (s. Lit.verz. bei Schubert, wie Anm. 12, S. 185); – G. Busch (wie Anm. 1), S. 24-59; – E. Göpel/B. Göpel, Max Beckmann, Katalog der Gemälde, 2 Bde. (Schriften der Max Beckmann-Gesellschaft III), Bern 1976; Ausst.-Kat. Max Beckmann – Druckgraphik, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1962 (Klaus Gallwitz); Chr. Lenz, Max Beckmanns »Synagoge«, in: Städel-Jahrbuch Bd. 4/1973, S. 299ff.; ders., Beckmann – »Das Martyrium«, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 16/1974, S. 185-210; ders., Max Beckmann in seinem Verhältnis zu Picasso, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 16/1977, S. 236ff.; G. Jedlicka, Beckmann in seinen Selbstbildnissen (1959), in: Blick auf Beckmann, München 1962, S. 111-131; – E. G. Güse, Das Frühwerk Max Beckmanns, Frankf./Bern 1977; – Ausst.-Kat. Max Beckmann – Retrospektive, Haus der Kunst, München/Nationalgalerie Berlin/St. Louis Art Museum 1984/85 (C. Schulz-Hoffmann).
- 4 P. Beckmann/P. Selz (Hg.), Max Beckmann – Sichtbares und Unsichtbares, Stuttgart 1965, S. 20-42 (»Über meine Malerei«, Vortrag London Juli 1938).
- 5 Vgl. Anm. 4.
- 6 K. Edschmid, Worte über Beckmann, in: Die Zukunft, hg. v. Maximilian Harden, 30. Jg. vom 15.4.1922, S. 76f.
- 7 E. Göpel, Max Beckmann – der Zeichner, 1958, S. 7.
- 8 Uwe M. Schneede, Max Beckmann – der Zeichner und Graphiker, Ausst.-Kat. Hamburg 1979.
- 9 G. Hartlaub (Hg.): Beckmann – das gesamte Werk: Gemälde, Graphik, Handzeichnungen 1905-1927, Kunsthalle Mannheim 1928 (S. 3-4 die sechs Thesen Beckmanns zu seiner Kunstpraxis).
- 10 Ausst.-Kat. Max Beckmann – »Die Hölle«, 1919, Kupferstichkabinett Berlin, SMPK, Berlin 1983, Abb. 1 (A. Dückers).
- 11 Max Beckmann, Bekenntnis (1918), in: K. Edschmid (Hg.), Schöpferische Konfession (Tribüne der Kunst und Zeit 13), Berlin 1920, S. 61f.; s.a. D. Schmidt, Manifeste Manifeste, Dresden 1965, S. 139f.
- 12 Max Beckmann: Briefe im Kriege 1914-1915 (Berlin 1916), München 1955; – D. Schubert, Beckmann – Auferstehung und Erscheinung der Toten, Worms 1985, S. 63.
- 13 St. von Wiese, Beckmann – das zeichnerische Werk 1903-1925, Düsseldorf 1978, Nr. 280.
- 14 S. Anm. 11, S. 62.
- 15 S. Kat. S. 88. Von wann stammt diese Randnotiz? Chalons-sur-Saone 1904 oder später? Vgl. M. Beckmann – Briefe, Bd. I 1899-1925, Piper München 1993; – P. Beckmann/J. Schaffer (Hg.): Die Bibliothek Max Beckmanns, Worms 1992, S. 46.
- 16 F. Erpel, Rollenspiel für eine Utopie, in: Max Beckmann-Colloquium Leipzig aus Anlaß des 100. Geburtstages, hg. von K. Weidner, Berlin/DDR 1984, S. 113.
- 17 P. Beckmann/P. Selz, vgl. Anm. 4, S. 22.
- 18 Vgl. Anm. 4, S. 24.
- 19 Vgl. Anm. 12.
- 20 K. Arndt, Max Beckmann – Selbstbildnis mit Plastik. Stichworte zur Interpretation, in: ARS AURO PRIOR – Studien für Jan Bialostocki, Warschau 1981, S. 719-728.
- 21 Benno Reifenberg, Rede zur Eröffnung der Ausstellung am 27.8.1962, in: Ausst.-Kat. Max Beckmann – die Druckgraphik, Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1962, S. 21.
- 22 Bekenntnis, vgl. Anm. 11.
- 23 Londoner Rede von 1938 (Anm. 4, S. 26).