

entstanden; aber weder im räumlichen Aufbau noch im Detail eine Spur von der Hand des Meisters.

Rubens, Spielende Löwin. (The Earl of Normanton. Kat.-Nr. 233). Offenbar von Snyders.

van Dyck, Hl. Martin. (H. M. the Queen. Kat.-Nr. 142). Die Ergänzungen am rechten Bildrand, aus stilistischen Gründen nicht (wie im Katalog angegeben) gleichzeitig mit der Entstehung des Bildes, sondern spätere eigenhändige Pentimente.

H. K. Röthel

ZEICHNUNGEN UND AQUARELLE VON MAX BECKMANN

Ausstellung in der Graphischen Sammlung, München

(Mit 1 Abbildung)

Anlässlich des 70. Geburtstages von Max Beckmann wurde am 12. Februar in München eine Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen Max Beckmanns eröffnet, die von der Staatlichen Graphischen Sammlung — von Dr. P. Halm besonders gefördert — und der Max Beckmann Gesellschaft gemeinsam veranstaltet wurde. Den Kern bildeten mehrere private Sammlungen, die in unmittelbarem Kontakt mit dem Künstler entstanden sind und jeweils Blätter aus den Jahren enthalten, in denen diese Beziehungen am engsten waren. Die meisten frühen Blätter kamen aus dem Besitz der Familie des Künstlers, von Frau Beckmann-Tube und Dr. Peter Beckmann. Einige steuerte die Bremer Kunsthalle bei. Ergreifende Zeichnungen aus der Zeit des ersten Weltkrieges sandte der Frankfurter Antiquar Walter Carl, darunter das „Selbstbildnis als Sanitäter“, eine bedeutende Vorstudie für das Stuttgarter Bild. Aus den ersten Nachkriegsjahren stammen die Skizzenblätter der Sammlung Reinhard Piper, die sich an seltener Graphik reicher als an Zeichnungen erwies. Aus dem Besitz von Günther Franke fügten sich die großen, bildhaften Blätter wie die „Italienische Zeitungsvorkäuferin“ (1928), der aus der Marées-Mappe „Gegenwart“ bekannte Bleistiftakt (1924), die „Jünglinge am Meer“ (1928), die Pastelle „Eislauf“ (1928) und „Brücke bei Rimini“ (1927) und das Aquarell „Sigurd und Siglinde“ (1933) an. Es wurde von zwei bedeutenden Aquarellen der Sammlung Hildebrandt Gurlitt „Holzfäller“ (1933) und „Szene in Zandvoort“ (1934) flankiert, zu dem die Gouache — eine von Beckmann selten benutzte Technik — des „Löwenbändigers“ (1930) trat. Den Raum dominierte die „Europa“ (1933) der Sammlung von Schnitzler, späte Blätter, ein großes „Selbstbildnis als Angler“ (1949, Hamburg); „Friedhof“ (1946, Dr. A. Hentzen), „Brunhild und Krimhild“ (1949, Günther Franke), eine holländische Landschaft, mit dem Füllfederhalter gezeichnet (1946) und zwei Porträtstudien (1944, aus Münchner Privatbesitz) gaben ein Vorstellung von der Entwicklung Beckmanns in den holländischen und amerikanischen Jahren. Die Auswahl von 85 Blatt konnte aus etwa 150 verfügbaren getroffen werden.

Das zeichnerische Werk Max Beckmanns ist sehr viel umfangreicher. Der größte Stock ist auch heute noch das „Atelier Beckmann“, sein Nachlaß, den Frau Quappi Beckmann in New York hütet. Im Amsterdamer Atelier lagen die Blätter in ungefährender zeitlicher Ordnung, nicht pedantisch, die Ernte mehrerer Jahre jeweils in einer Mappe. Rechnet man die auf den ersten Blick unscheinbar wirkenden, aber als Kompositionsentwürfe wichtigen Skizzen auf Briefen, auf Rechnungen, in den Gemäldeverzeichnissen, in Skizzenbüchern ein, so wird man auf über 2000 Blätter allein für diesen Block kommen.

Ein größeres Lot früherer Blätter befindet sich im Besitz des Photographen Gorny, der sie von Zwischenhändlern in Berlin erworben hat, die sie aus der Hermsdorfer Villa Frau Beckmann-Tubes, wo sie bei deren Flucht aus Berlin nach 1945 zurückgelassen worden waren, gestohlen hatten.

In den frühen Jahren wird, wie in den Gemälden, eine tonige Atmosphäre gesucht („Selbstbildnis“ 1912 und „Minka“ 1905), also ein weicher Bleistift benutzt. Daraus entwickeln die gleichzeitig entstehenden Lithographien die tiefen, samt-schwarzen Valeurs, entsteht der Schimmer der geätzten Radierungen. Als um 1914 der Strich sparsamer wurde und die Form des Konturs gesucht wird, bohrt sich der harte Bleistift in dickes Zeichenpapier, so auf der Kopfstudie der vlämischen Quartierwirtin, 1915. Etwas von Glanz und Härte der Silberstiftzeichnung ist in diesen Blättern, denen die gratige Kaltadelradierung zugehörig ist. Die getuschte Federzeichnung dient zwischen 1900 und 1910 der Notierung von Kompositionsgedanken, im Kriege erzeugt sie, um ein tönendes Lavis bereichert, bildmäÙig großartige Wirkungen, wie auf „Ruinen von Neidenburg“ (1914) und den „Müden Soldaten“ (1914) der Sammlung Carl. Einige wie gerissene Federzeichnungen, auf rauhem Papier, das den Widerstand der Feder verstärkt, darunter mehrere Selbstbildnisse aus den Kriegsjahren, bezeichnen geradezu den Durchbruch zum expressiven Strich.

Als Beckmann nach Gewinnung eines neuen Raumgeföhles Anfang der zwanziger Jahre wieder toniger wird, benutzt er erst schwarze Kreide, dann Kohle und schließlich Pastellstifte. Kohle und Kreide erlauben ihm gleichzeitig, mit der Kante gezeichnet, den scharfen Akzent und mit der breiten Seite den tiefschwarzen Kontur.

Die großen, ursprünglich mit Lithographenkreide auf sprödes Umdruckpapier gezeichneten Lithographien weisen in die Graphik dieser Zeit hinüber. Hin und wieder greift er auch jetzt noch zum Bleistift, wie für die intensive Bildniszeichnung seiner jungen Frau aus dem Jahre 1925 (Abb. 4).

Das Papier ist jetzt häufig glatt, erlaubt die Illusion eines gläsernen Raumes, und der Kontur mit den Medien Kohle und Kreide kann sich sowohl scharf gegen den weißen Raum absetzen als auch einen schwebenden Übergang erzeugen. Die Kreidezeichnung „Frau von Schnitzler“, 1929 entstanden, ist ein schönes Beispiel dafür, wie die Zeichnung Beckmanns nun den Rang einer selbständigen, sich ganz genügenden Schöpfung erreicht.

Je mehr Beckmann an Farbe gewinnt — Pariser Einflüsse werden verarbeitet — um so näher rückt ihm das Aquarell, das über einer skizzenhaften Blei- oder Kreide-Unter-

zeichnung geradezu farbig aufblüht. Dort, wo die See dargestellt ist, wie auf der „Europa“ und dem Zandvoort-Aquarell, erhöht die fließende, durchsichtige Wasserfarbe noch die Erinnerung an die blauende Weite des Ozeans.

Die splittrig breite Konturierung der späten Bilder, die an Verbleiung von Glasfenstern erinnert, spiegelt sich in mächtigen Tuschpinselzeichnungen, wie dem Hamburger „Selbstbildnis als Angler“. Auch dieses ist ein selbständiges Kunstwerk, das nicht mehr vorbereitet, sondern aus eigener Kraft lebt, für den Maler Beckmann eine Art Bild-Ersatz. Das Blatt entstand 1949 in Boulder, wo Beckmann einen Ferienkurs leitete und wenig Gelegenheit zum Malen hatte. Um so stärker sind die Rückwirkungen der Tuschpinsel-Technik auf seine Malerei gewesen.

Auf der Ausstellung sind einige andere späte Zeichnungen großen Formates zu sehen, die in einer anderen Technik, der der feinen Federzeichnung, durchgeführt sind. Sie sind sämtlich freie, oft sehr phantastische Erfindungen und scheinen ohne Vorstufen im Werk des Künstlers. Doch geht diese Technik auf die Illustrationen zum Zweiten Teil des „Faust“ zurück, die Max Beckmann 1943 im Auftrag der Bauerschen Gießerei in Frankfurt begann. Die Wahl des Themas ging auf meine Anregung zurück. Beckmann hat die Zeichnungen im Format des geplanten Buches gemacht und beim Zeichnen stets eine in der Weiß-Antiqua gesetzte Seite neben sich gehabt. Er zwang sich zu dem ungewohnten Format in der Hoffnung, so ein Buch zu schaffen, das sich mit den Editionen Vollards, der die größten französischen Künstler heranzog, messen könnte. Er entschädigte sich für das kleine Format, indem er eine sehr feine Feder benutzte, die ihm erlaubte, trotz des beschränkten Raumes ein ausdrucksvolles Detail zu geben. Es entstand eine meisterhaft großartige Folge von Blättern, phantasievoll, lebendig. Die Hauptfiguren, Faust und Mephisto, sind neu geprägt.

Die gleiche feine Feder benutzte Max Beckmann, als er — noch in Holland — die Folge von Federlithographien schuf, die in New York unter dem Titel „Day and Dream“ 1947 erschienen sind. Die phantasievollen Federzeichnungen „Brunhild und Krimhild“, „Treffen der Götter“ und „Die Genießer“, die an einer Seitenwand des Ausstellungsraumes nebeneinander hängen — alle drei aus dem Jahre 1949 —, sind die letzten Ausläufer dieser von den Faust-Zeichnungen ausgehenden Entwicklung, ein später, kräftiger Trieb an dem weit verzweigten Baum von Beckmanns zeichnerischem Schaffen.

Erhard Göpel

DIE FREILEGUNG DES „UNGARNKREUZES“ VON ANDERNACH

(Mit 1 Abbildung)

Die Pfarrkirche Liebfrauen in Andernach am Rhein besitzt einen gotischen Kruzifixus aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts (vgl. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Mayen I, Düsseldorf 1941, Seite 115 f., Abb. 98), dessen bedenklicher Erhaltungszustand im Sommer 1953 konservatorische Maßnahmen ratsam erscheinen