



# **Max Beckmann**

## **Welttheater**

Herausgegeben von der  
Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen  
und dem Museum Barberini, Potsdam

Ausstellung  
Eva Fischer-Hausdorf  
und Ortrud Westheider

Mit Beiträgen von  
Verena Borgmann  
Eva Fischer-Hausdorf  
Miriam Häßler  
Sebastian Karnatz  
Eefke Kleimann  
Irene Pieper  
Lynette Roth  
Ortrud Westheider  
Christiane Zeiller

Der Künstler als Theaterdirektor, Regisseur und Kulissenschieber.

# Das Welttheater bei Max Beckmann

Eva Fischer-Hausdorf

Im Sommer 1938 eröffnete in den Londoner New Burlington Galleries die Gruppenausstellung *Twentieth Century German Art*. Unter dem ursprünglichen Titel *Banned Art* war sie von den sowohl englischen als auch aus Deutschland emigrierten Organisatoren als Gegenposition zur NS-Propagandaausstellung *Entartete Kunst* geplant worden, die ein Jahr zuvor fast die gesamte deutsche zeitgenössische Kunst geächtet hatte. Obwohl im Lauf der Vorbereitungen die offensive politische Ausrichtung des Projekts abgemildert wurde, blieb diese auch für die Besucher und Journalisten, die zahlreich über die Ausstellung berichteten, deutlich. Zwar wurde in den Ankündigungen und dem Katalog ein direkter Bezug auf die nationalsozialistische Kulturpolitik vermieden, das ausdrücklich formulierte Ziel der Ausstellung blieb jedoch, aus Deutschland geflüchteten Künstlern eine Plattform zu bieten, um ihre Kunst präsentieren und sich ein neues Netzwerk aufbauen zu können. Für viele der beteiligten Künstler war es die erste Präsentation ihrer Werke in England überhaupt – so auch für Max Beckmann, der ein Jahr zuvor, am Tag nach Hitlers Rede zur Eröffnung der *Großen Deutschen Kunstausstellung* in München, nach Amsterdam emigriert war. Seinem Exil waren erhebliche Repressalien vorangegangen, die sich seit der Machtübertragung an die Nationalsozialisten von Jahr zu Jahr verstärkt und ein Arbeiten in Deutschland für ihn unmöglich gemacht hatten.

Beckmann war zunächst skeptisch, ob er sich an der Protestausstellung beteiligen sollte, da er sich, wie er seinem Freund und Unterstützer, dem nach Paris emigrierten Kunsthistoriker und Autor Stephan Lackner, in einem Brief vom 29. Januar 1938 mitteilte, durch seine Malerei und nicht durch politische Agitation ausdrücken wollte: „Echte Kunst kann nun einmal nicht durch Lärm und Agitation im journalistischen Sinne wirken.“<sup>1</sup> Schließlich konnten Lackner und die Organisatoren ihn davon überzeugen, dass seine künstlerische Position nicht fehlen dürfe. Beckmanns Beteiligung an der Londoner Ausstellung mit sechs Gemälden, darunter sein Triptychon *Versuchung* von 1936/37 (Pinakothek der Moderne, München, Abb. 1), das zum Hauptwerk der Ausstellung wurde, und der Lithographie *Tamerlan* (Kat. 72),<sup>2</sup> stellt einen Einschnitt in der Rezeption seiner Kunst dar. Der Wandel in der Wahrnehmung seiner Malerei ist Lackners erläuterndem Essay *Das Welttheater des Malers Beckmann* zu verdanken, den er auf Vorschlag des Künstlers verfasst hatte und der in der Ausstellung in englischer Übersetzung auslag.<sup>3</sup> Hier brachte der Autor Beckmanns Kunst erstmals mit der Idee des Welttheaters in Verbindung und stellte den Künstler dem englischen Publikum „als Theaterdirektor vor, der seine Kunstwelt vor uns hingebaut hat und uns mit einladender Geste empfängt“.<sup>4</sup> Beckmann sei „Verfasser des Dramas, sein eigener Theaterdirektor, Regisseur und Kulissenschieber, mischt sich bisweilen auch selbst in wechselnden Kostümierungen unter seine Schauspieler“.<sup>5</sup> Seine Bilder seien wie Theaterstücke, deren „Handlung ist, in kurzer Formel ausgedrückt: das Hervorquellen der mythischen Menschheitsfabeln hinter der schreiend bunten Kulisse der Gegenwart“.<sup>6</sup>

Lackners Text prägte mit der Charakterisierung Beckmanns als malender „Theaterdirektor, Regisseur und Kulissenschieber“ eine entscheidende Lesart vom Schaffen des Künstlers.<sup>7</sup> Noch heute wird der Topos vom Welttheater in der Beckmann-Literatur benutzt, oftmals jedoch ohne den Begriff an sich und den historischen Kontext, in dem er erstmals auf den Maler angewendet wurde, zu hinterfragen.<sup>8</sup> Der vorliegende Beitrag umreißt zunächst die Ideengeschichte des Welttheater-Begriffs und untersucht dann, wie die Welttheatermetapher in Beckmanns Kunst aufscheint. Hierbei wird auch der politische Hintergrund berücksichtigt, vor dem Lackner den Begriff mit Beckmann verband. Denn Lackner verwendete den Welttheater-Begriff im Jahr 1938 und damit in einer Phase der umfassenden Verunsicherung und Bedrohung der deutschen Kulturszene, die nicht nur ihn selbst, sondern auch den Künstlerfreund unmittelbar betraf.<sup>9</sup>

## Das Welttheater. Ideengeschichte

Die bereits in der Antike aufgekommene Idee vom Welttheater ist noch heute im alltäglichen Sprachgebrauch und in Allgemeinplätzen lebendig. Sie beschreibt die Welt als eine Bühne, auf der sich alles menschliche Handeln als Schauspiel zeigt.<sup>10</sup> Dabei besteht das Welttheater aus fünf



1 Ausstellung *Twentieth Century German Art*, 1938, New Burlington Galleries, London, Installationsansicht mit Max Beckmanns Triptychon *Versuchung*

Die charakteristische Signatur des Barock liegt in einer – ästhetisch äußerst produktiven – Spannung zwischen einer auf ein Jenseits orientierten Heilshoffnung und einem entschiedenen Ja zum Hier und Jetzt, das sich in der ungeheuren Freude an Fest und Spiel zeigt.<sup>12</sup> Diese diesseitige Freude am Spielerleben ist in so gegensätzlichen Arbeiten wie denjenigen Shakespeares und Calderóns spürbar. Shakespeares *Hamlet* (1601/02) zeigt eine bis heute faszinierende Orientierung am Hier und Jetzt, verbunden mit einer Nutzung der Schauspielidee: Schon im ersten Akt artikuliert Hamlet den Vorsatz, er werde eine „antic disposition“ – „ein wunderliches Wesen“ – annehmen.<sup>13</sup> Planvoll setzt er das Spiel ein, um der Wahrheit – dem Verbrechen des Mordes an seinem Vater – auf die Schliche zu kommen: „Das Schauspiel sei die Schlinge, / In die den König sein Gewissen bringe“.<sup>14</sup> Das Spiel wird also nicht als Schein, als „bloßes“ Spiel abgewertet, es ist vielmehr Ort der Entlarvung des Scheins.

In der Komödie *Wie es euch gefällt* (1598–1600) ist es dann Jacques, der ausgehend von der berühmten Feststellung „All the world is a stage“ über die Verfasstheit der Welt philosophiert: „Die ganze Welt ist Bühne / Und alle Frauen und Männer bloße Spieler, / Sie treten auf und gehen wieder ab, / Sein Leben lang spielt einer manche Rollen / Durch sieben Akte hin.“<sup>15</sup> Die Rede ist von Ab- und Aufgängen auf die Bühne des Lebens, die sieben Lebensalter verweisen auf ein Ordnungsmodell. Bei aller Diesseits-Orientierung zeigt sich hier die Verankerung der Shakespeare'schen Vorstellungswelt im elisabethanischen Weltbild. Angesichts der Orientierung am menschlichen Handeln und angesichts der sehr differenzierten, auch psychologischen Motivierung dieses Handelns bei Shakespeare lässt sich aber von einer primär an der Immanenz orientierten Verwendung der Schauspielmetaphorik sprechen.

Anders setzt das Fronleichnamsspiel *Das große Welttheater* die Welt in Szene: Im *Theatrum Mundi* Calderóns sind Himmel und Erde kopräsent, der göttliche Meister ist in der Oberbühne platziert. Die allegorische Figur der „Welt“ teilt auf Anweisungen dieses Meisters die Rollen zu. Die Typenreihe allegorischer Figuren wird ähnlich bei Hugo von Hofmannsthal wiederkehren: der König, der Weise, die Schönheit, der Reiche, der Landmann, der Bettler, ein Kind, eine Stimme. Nicht jeder kann seiner vorbestimmten Rolle vollen Herzens zustimmen, angesichts der Klagen des Bettlers erklärt der göttliche Meister: „Jede Rolle kann dich heben, / Denn das ganze Menschenleben / Ist ja nur ein Schauspiel hier“, wie es in der Nachdichtung von Joseph von Eichendorff heißt. Wenn einst „der Vorhang fällt“, wird auch der Bettler gleichgestellt sein.<sup>16</sup> Das Spiel endet mit der Inszenierung einer All-Versöhnung im Rahmen einer Eucharistiefeyer auf der Himmelsbühne.

Hier wird eine Weltauffassung auf die Bühne gebracht, nach der die Bedeutung des Weltspiels jenseits der Historie liegt. Im zeitgeschichtlichen Kontext bedeutet das Spiel allerdings auch, dass es einer solchen Bestätigung der auf das Jenseits bezogenen Weltauffassung bedarf. Die Realität des liturgisch geprägten Aufführungsspektakels, dessen Text dem Publikum weitgehend unverständlich gewesen sein dürfte, hat dabei zentrale Bedeutung.<sup>17</sup> Hugo von Hofmannsthal verwandelt sich nicht nur die Eichendorff'sche Übersetzung an, sondern sorgt ebenfalls für eine aufführungsorientierte Fassung.

### Das Salzburger Große Welttheater

Die Zeitgenossen waren mitunter empört: Kühn greift Hofmannsthal vier Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs auf das Calderón'sche Fronleichnamsspiel zurück und lässt das *Salzburger Große Welttheater* im Rahmen der Salzburger Festspiele unter der Regie von Max Reinhardt uraufführen. Damit nicht genug, wird diese Uraufführung 1922 wie liturgisch in der Kollegienkirche situiert. Beißende Kritik erntet Hofmannsthal dafür von Karl Kraus, der unter der Überschrift „Vom großen Welttheaterschwindel“ formuliert, der Autor könne sich offenbar „auf das Leid der Kreatur einen gottgefälligen Vers machen“ und erweise sich als immun gegenüber dem „Takt der Zeit, die auf Leichenfeldern nicht Festspiele zu veranstalten hat“.<sup>18</sup> Kraus selbst hatte wenige Jahre zuvor in *Die letzten Tage der Menschheit* das Welttheater als Katastrophengeschehen gefasst.



1 Inszenierung des Stückes  
*Das Salzburger Große Welttheater* von  
Hugo von Hofmannsthal auf der  
Mysterienbühne des Salzburger  
Festspielhauses, 1925



2 Schauspieler Alexander Moissi in  
der Rolle des Bettlers im Stück  
*Das Salzburger Große Welttheater* von  
Hugo von Hofmannsthal, 1922



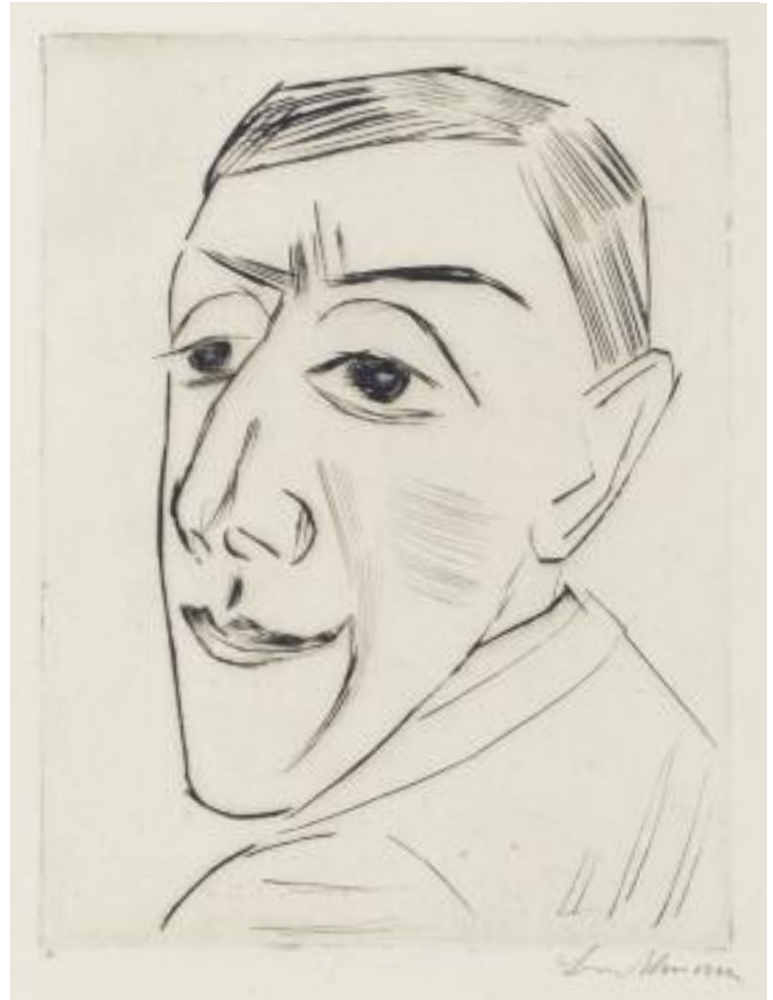
3 Inszenierung des Stückes  
*Das Salzburger Große Welttheater* von  
Hugo von Hofmannsthal auf der  
Mysterienbühne des Salzburger  
Festspielhauses, 1925

2 Familienbild, 1920  
The Museum of Modern Art, New York,  
Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1935









23 *Bildnis des Schauspielers*  
*N. M. Zeretelli*, um 1924  
Kunsthalle Bremen –  
Der Kunstverein in Bremen

24 *Bildnis N. M. Zeretelli*, 1927  
Harvard Art Museums/Fogg Museum,  
Cambridge, MA,  
Schenkung Mr. und Mrs. Joseph Pulitzer Jr.



31 *Schauspieler. Triptychon, 1941/42*  
Harvard Art Museums/Fogg Museum,  
Cambridge, MA, Schenkung Lois Orswell







39 *Sitzendes Paar*, 1938  
Privatsammlung Berlin

40 *Apachentanz*, 1938  
Kunsthalle Bremen –  
Der Kunstverein in Bremen



55 *Tänzerin (Spagat)*, 1935  
Museum der bildenden Künste  
Leipzig, Dauerleihgabe aus dem  
Nachlass Mathilde Q. Beckmann



56 *Artistin. Am Trapez, 1936*  
Privatsammlung Deutschland





59 *Variété*, 1927  
Sammlung Richard L. Feigen,  
New York





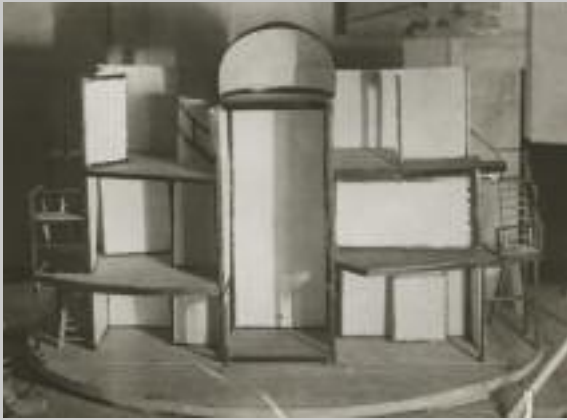
60 *Theater*, Blatt 8 des  
Mappenwerkes *Gesichter*, 1916  
Kunsthalle Bremen –  
Der Kunstverein in Bremen

Als Künstler war Beckmann zugleich Spielleiter und Autor seiner Bildwelt. Wie jeder Akteur im Welttheater konnte er aber auch in die Rolle des Zuschauers wechseln. Die Zeit, die Beckmann als stiller Beobachter in Bars, im Theater, Zirkus oder Varieté verbrachte, war für ihn auch während der Kriegsjahre von fast existentiellem Wert. Er interpretierte den Zuschauer-  
raum als Rückzugsort, nutzte ihn aber auch als Metapher für die gesellschaftliche Isolation. Der distanzierte Blick war für ihn wesentlich, um das (Welt-) Geschehen in seiner Kunst zu verarbeiten.

# Publikum. Die Rolle des Zuschauers

Verena Borgmann





Bühnenmodell von Traugott Müller für Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* in der Regie von Erwin Piscator am Theater am Nollendorfpark, Berlin, 1927, Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, Theaterhistorische Sammlungen, Photo: Hans Böhm

Traugott Müller und Erwin Piscator entwickelten eine simultan bespielbare, monumentale, mehrstöckige Etagenbühne, die auf Schienen fahrbar war und über transparente Wände verfügte. Filmprojektionen und Radioeinspieler unterbrachen den Spielfluss, vermittelten aber auch zwischen den diversen Schauplätzen und Spielebenen. Damit wurde die Erfahrung der Simultaneität, die für viele Städter seit Ende des 19. Jahrhunderts durch die Entwicklungen im Verkehr, in den Medien und der Industrie zum Alltag geworden war, auf die Theaterbühne übertragen. Der literarische Text wurde mit dem Dokumentarischen konfrontiert. Die Wahrnehmung der Zuschauer war intensiv gefordert. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungen auf engem Raum, die Dreiteilung des Bild- bzw. Bühnenraumes, die nichtlineare Erzählstruktur und die aktive Rolle der Zuschauer entsprachen der Konzeption von Beckmanns Triptychen (Kat. 31, 34, 83, 84, Abb. S. 69, 73).



Szenenphoto von *Hoppla, wir leben!*, 1927, Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, Theaterhistorische Sammlungen

Im September 1941 und im Mai/Juni 1942 verbrachte Beckmann einige Tage im holländischen Valkenburg. In dieser Zeit besuchte er auch die Gemeentegrot, die damals eine der Öffentlichkeit unzugängliche Einrichtung der Champagnerfirma Heidsieck beherbergte. Dort bot sich Beckmann eine überraschende Szene: Rund vier Meter hohe Nachbildungen von Champagnerflaschen, eingeschobene Wände mit einem Relief und ein Springbrunnen waren dort aufgestellt. Der Raum inspirierte Beckmann zu seinem Gemälde *Apollo* (Kat. 28).



Ansichtskarte der Gemeentegrot Valkenburg aus dem Nachlass Max Beckmanns, um 1941/42, Max Beckmann Archiv, Max Beckmann Nachlässe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

# Theater

Ankündigungsplakat des Moskauer Kammertheaters für seinen Gastauftritt in Paris, 1923



Nikolai Michailowitsch Zeretelli als Hippolyt in Jean Racines *Phädra*, o. J.

Alexander Tairoff, ein Theaterreformer der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, forderte die Befreiung des Theaters von der „Fessel der Literatur“ und wandte sich gegen Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis psychologisierenden Naturalismus. 1914 gründete er das Moskauer Kammertheater, das Anfang der 1920er Jahre auch in Frankfurt am Main gastierte. Zeretelli war einer der Hauptakteure der Gruppe. Beckmann portraitierte ihn mehrmals (Kat. 23, 24).



Heinrich George in der Titelrolle von Friedrich Schillers *Wallenstein*, 1935, Fotonachlass Heinrich George, Berlin

Max Beckmann sah Heinrich George als Wallenstein im Theater des Volkes (ehemals Großes Schauspielhaus) in Berlin. In dieser Inszenierung von Richard Weichert trug George das abgebildete historisierende Kostüm. Dessen zinnoberrote Farbe übertrug Beckmann im *Familienbild George* (Kat. 27) auf ein einfaches Hemd. Georges ergreifendes Spiel soll ihn zu dem Gruppenportrait inspiriert haben.

Max Beckmanns erste Ehefrau Minna schlug nach ihrer Ausbildung zur Malerin eine Karriere als Sängerin ein. Bis Mitte der 1920er Jahre feierte sie Erfolge in Wagner-Opern unter anderem in Dessau und Graz. Dabei spielte sie auch die Rolle der Brünnhilde, der Anführerin der neun Walküren. Nach der Scheidung von Beckmann 1925 ging sie keine Bühnengagements mehr ein (Kat. 29).

Minna Beckmann-Tube als Brünnhilde in Richard Wagners *Die Walküre*, 1919, Max Beckmann Archiv, Max Beckmann Nachlässe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München





Museum Barberini, Kunsthalle Bremen

**Max Beckmann**

Welttheater

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 224 Seiten, 24,0 x 30,0 cm  
200 farbige Abbildungen  
ISBN: 978-3-7913-5696-9

Prestel

Erscheinungstermin: Oktober 2017

Max Beckmann. Welt-Theater ist das faszinierende Begleitbuch zur Ausstellung der Kunsthalle Bremen und des Museum Barberini in Potsdam über einen der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts.

Viele Gemälde Max Beckmanns (1884–1950) zeigen die Welt des Theaters, Zirkus und Varietés. Im Rollenspiel sah er ein Modell menschlicher Grunderfahrungen. Er nahm die Position des Zuschauers ein und inszenierte das Bild als Bühne. Das Zurschaustellen trieb ihn an. Die Publikation macht erstmals Beckmanns Welttheater visuell und ideengeschichtlich greifbar und führt vor Augen, wie der Maler und Autor von zwei bisher kaum beachteten Dramen sich selbst als „Theaterdirektor, Regisseur und Kulissenschieber“ verstand. Das Buch eröffnet dem Leser damit einen innovativen und fesselnden Zugang zu einem der großen Ausnahmekünstler des 20. Jahrhunderts und seiner außergewöhnlichen Bild- und Formensprache.

Mit Beiträgen von u. a. Eva Fischer-Hausdorf, Sebastian Karnatz, Irene Pieper, Lynette Roth, Ortrud Westheider und Christiane Zeiller.

 [Der Titel im Katalog](#)