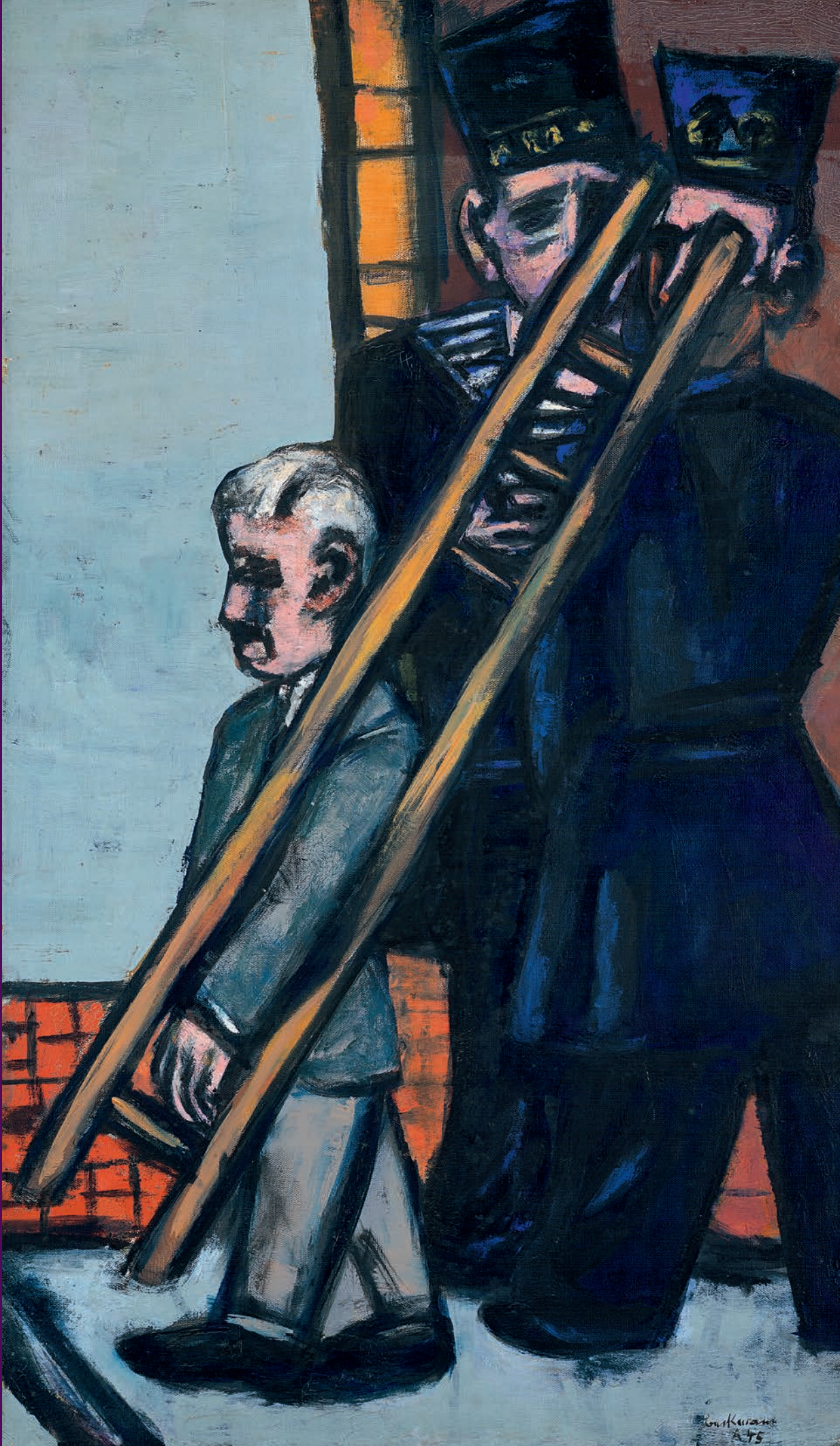


MAX BECKMANN



MAX BECKMANN (1884-1950)

Ludwig
No. 34



MAX BECKMANN

J ö r g
M a a ß



K u n s t
h a n d e l

in memoriam James Hofmaier

„Jaja, so hat man sich durchgerungen durch dieses verschiedene Leben.“
“*Oh yes, that’s how one struggled oneself through this variegated life.*”

Wir wissen heute einiges über Max Beckmanns Leben und Werk. Seine Bedeutung ist in zahllosen Ausstellungen gewürdigt worden, Generationen von Kunsthistorikern haben sich mit seinem Werk auseinandergesetzt. Interpretationsversuche und Analysen zur Ikonographie hat es zahlreiche gegeben. Am nächsten gekommen ist Beckmann wohl immer noch Friedhelm W. Fischer, auf dessen Publikation ich hier hinweisen möchte.¹ Wir kennen Beckmann aus seinen eigenen Schriften und Briefen und den Dokumenten und Berichten von Zeitzeugen. Nicht zuletzt gewähren die erhalten gebliebenen Tagebücher der späten Jahre (1940–1950) uns einen unmittelbaren Blick auf den Menschen Beckmann, den wir bei anderen Künstlern selten haben und nur als Glücksfall bezeichnen können.² Dennoch bleibt vieles in seinen Bildern unerklärbar und entzieht sich der Interpretation. Beckmann kann anstrengend sein. Es ist die Kombination aus Genie und fleißigem Arbeiter, aus Visionär und Realist, aus Metaphysiker und belesenem Philosophen, intuitivem Künstler und dem Handwerker, der aus dem Werkzeugkasten seiner Bibliothek genauso schöpft wie aus dem politischen und gesellschaftlichen Tagesgeschehen, die sein Werk so komplex und vieldeutig macht.

Unser Ausflug in die verschiedenen Leben Beckmanns beginnt mit zwei Nordsee Bildchen des gerade 18-jährigen und endet mit zwei Gemälden aus der Zeit von Beckmanns Exil in Amsterdam. Der „Mann mit Leiter“ entsteht wenige Wochen nach Kriegsende in Europa im Juli 1945. Damit war die Zeit der Isolation für Beckmann vorbei. Er kehrte dennoch nicht nach Deutschland zurück. Im August 1947 verließ er mit seiner Frau Amsterdam und übersiedelte in die Vereinigten Staaten, die letzte, und was eine Rückkehr nach Europa betraf, unwiderrufliche Veränderung seines Lebens. Zwischen diesen zeitlichen Polen lag ein bewegtes Leben. Internationale Auszeichnungen und Erfolge, aber auch beschwerliche Jahre und Existenzangst im Amsterdamer Exil, gesundheitliche Probleme und immer die Suche nach dem eigenen Selbst. Und dann zwei Kriege, ohne deren Erlebnisse Beckmann nicht den existentiellen Bezug zu den Dingen hergestellt hätte, der ihn dann nicht mehr los ließ.

Tatsächlich belegt unsere Auswahl zunächst auch das äußere Faktum eines häufigen Wechsels der Orte von Beckmanns Wirken – Amrum, Berlin, Frankfurt, Paris, Amsterdam. Beckmann hat sich umgeschaut wie vielleicht kaum ein anderer

Today, we know quite a bit about Max Beckmann's life and oeuvre. His significance has been acknowledged in innumerable exhibitions; generations of art historians have dealt with his work. There have been many attempts to interpret and analyze his iconography. The one who has come closest to Beckmann is probably still Friedhelm W. Fischer, whose publication I would like to mention here.¹ We know Beckmann from his own writings and letters, as well as from documents and accounts of his contemporaries. Especially the diaries of the late years (1940–1950) that have survived offer us a direct view of Beckmann as a person, something we rarely possess from other artists and that can only be called a stroke of luck.² Yet much remains inexplicable in his pictures and eludes interpretation. Beckmann can be strenuous. He was a combination of genius and diligent worker, visionary and realist, metaphysician and philosopher of vast reading, intuitive artist and craftsman, who drew equally from the toolbox of his library and current political and social events, making his oeuvre so complex and ambiguous.

Our excursion to Beckmann's different lives begins with two small North Sea pictures of the merely 18 year old and ends with two paintings from Beckmann's exile in Amsterdam. The „Mann mit Leiter“ [Man with Ladder] was created a few weeks after the Second World War ended in Europe, in July 1945. This marked the end of Beckmann's period of isolation. Yet he didn't return to Germany. In August 1947, he and his wife left Amsterdam and moved to the United States, the last irrevocable change in his life as far as a return to Europe was concerned. An eventful life lay between these two poles in time. International awards and success, but also hard years and existential fear during exile in Amsterdam, health problems and a constant search for his own self. And then two wars, without which Beckmann would not have established an existential relation to things, something that was never to let go of him again.

Indeed, our selection also provides evidence of the outward fact of Beckmann's frequent moves—Amrum, Berlin, Frankfurt, Paris, Amsterdam. Beckmann took a look around like few other German artists. Later, favorable circumstances also helped him. But the decisive fact is that this was not just an occasion for diversion. For Beckmann, it was always and above all about showing deeper sympathy. In 1918—back from the war that had plunged him into a deep crisis and from which he emerged with new and radically changed artistic means—Beckmann de-

deutscher Künstler. Später halfen ihm hier auch glückliche Umstände. Doch das Entscheidende ist, dass dies für ihn nicht bloß eine Gelegenheit zur Abwechslung war. Vielmehr ging es ihm von Anfang an immer und vor allem um eine tiefere Anteilnahme. 1918 bekennt Beckmann – zurück aus dem Krieg, der ihn in eine tiefe Krise gestürzt hatte, aus der er mit neuen, radikal veränderten künstlerischen Mitteln herauskam – „[der Krieg] hat nichts von meiner Idee über das Leben geändert. Wir gehen wohl einer schweren Zeit entgegen. Aber gerade jetzt habe ich (...) das Bedürfnis, unter Menschen zu bleiben. In der Stadt. Gerade hier ist jetzt unser Platz. Wir müssen teilnehmen an dem ganzen Elend das kommen wird.“³

Anteilnehmen, das ist für Beckmann keine ethisch-moralische und dann auch politische Kategorie, sondern ein künstlerisches Credo, das gespeist wird aus seiner Idee über das Leben. Beckmann verzweifelt weder an seinem Leben, noch an der Gesellschaft. Als Künstler sucht er die Menschen und sucht mit seinen Werken wahrgenommen zu werden, da er von ihnen spricht – von einer Tiefe und Rätselhaftigkeit des Ganzen, welche uns unbewusst immer schon in Bann zog und ziehen wird.

Dieses Sendungsbewusstsein ist der Kern von Beckmanns – bei aller Selbstironie – fraglosem Selbstbewusstsein. Zugleich aber erlaubte gerade es, dass Beckmann künstlerisch in der Lage war, sich zu öffnen und Anregungen aufzunehmen, ohne seine eigene Sprache dabei zu verändern. Auch dies ist an den Ortswechseln abzulesen. Beides hat am Ende Beckmann zu einem, vielleicht dem einzigen, internationalen deutschen Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gemacht.

Die subjektive Voraussetzung seiner Aufgabe konditioniert auch Beckmanns Wahrnehmung der Kunst seiner ausländischen Zeitgenossen. Beckmann ist perzeptiv nur in dem Grade, dass er sich an deren Ansprüchen zu messen sucht. Was ihn interessiert ist der Wettstreit mit ihnen in der Stärke der Bilder, also kompositorischer, farbiger und zeichnerischer Lösungen; der großen Linie und Vereinfachung ebenso wie der überraschenden Kühnheit und Gewagtheit der Perspektiven, der Macht des Vereinens oder Zusammenzwingens einer Totalität im Bild.

clared: “[the war] has changed nothing of my idea of life. We are probably heading for hard times. But precisely now, I feel (...) the need to remain among people. In the city. Exactly this is now our place. We must take part in all the misery that is to come.”³

Sympathetically taking part—that was not an ethic moral or a political category for Beckmann, but an artistic creed fed by his idea of life. Beckmann despaired neither of his life nor of society. As an artist, he searched for people and with his works he sought to be perceived, because he spoke of them—of the deepness and mysteriousness of it all that unconsciously has always already and will continue to captivate us.

This sense of mission was the core of Beckmann’s—despite all self-irony—unquestionable self-confidence. Yet at the same time this was precisely what allowed Beckmann to be artistically in a position to open himself and take in inspirations without changing his own vocabulary in the process. This can also be read in the changes of location. In the end, both made Beckman to perhaps the only international German artist of the first half of the 20th century.

The subjective prerequisite of his task also conditioned Beckmann’s perception of the art of his foreign contemporaries. Beckmann was perceptive only to the degree that he sought to compete with their ambitions. He was interested in competing with them in regard to the power of the pictures, meaning compositional, color-related and graphic solutions; the grand line and simplification as well as surprising boldness and daring perspectives; the power of uniting or forcing a totality in the image.

Our selection bears witness to this protean changeability of Beckmann’s artistic identity. Beckmann was always off to new shores, searching for himself in changing times. Beckmann’s pictures draw their strength from his sympathy that was based on the total, undeniable identification with the subject depicted, which he distinguished as the most important. And, as he ultimately added in a twofold principle imparted to his students at Washington University in St. Louis in 1947, thanks to a “second element” that he deemed desirable.

He saw this element in parallel to self-discovery. For it is almost as hard to explain as it is to discover one’s self. In the end, Beckmann practically identified this element with the self.

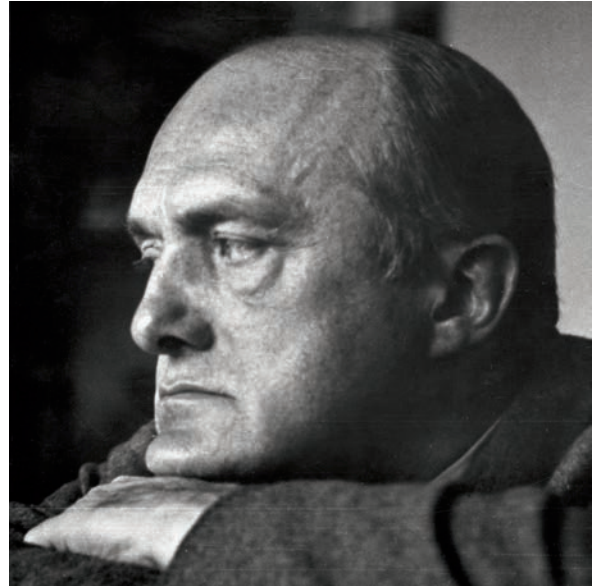
Unsere Auswahl belegt diese proteushafte Wandelbarkeit von Beckmanns künstlerischer Identität. Beckmann war immer im Aufbruch nach neuen Ufern, auf einer Suche nach sich selbst in einer sich wandelnden Zeit.

Beckmanns Bilder beziehen ihre Stärke aus seiner Anteilnahme, die auf jener vollkommenen, unbezweifelten Identifikation mit dem dargestellten Gegenstand beruht, die er selbst als das Wichtigste herausstellt. Und, wie er in einem zweifachen Grundsatz, den er 1947 seinen Studenten an der Washington University in St. Louis mitgab, abschließend ergänzt, dank eines „zweiten Elements“, von dem er zu verstehen gibt, dass es wünschenswert wäre.

Jenes Element sieht er in Parallele zur Selbstfindung. Es ist dies nämlich *fast so schwer zu erklären, wie sein eigenes Selbst zu finden*. Am Ende setzt Beckmann dieses Element praktisch mit dem Selbst in eins. Es ist nämlich ein „Element unseres eigenen Selbst“. Und es ist eines, das *wir alle suchen* – der Künstler aber, indem er einen Gegenstand darstellen will und dabei die vollkommene Identifikation mit seinem Gegenstand vollzieht. Dieses Gelingen gilt aber nichts, wenn dabei nicht *auch noch etwas anderes im Spiel ist*.⁴ Was hier mitspielt ist ein Unfassbares, in dem ein Wagnis und ein Scheitern, unsere Endlichkeit und ein ungestilltes Verlangen mitklingen, auf das hin der Gegenstand je überschritten wird.

Am 27.12.1950 stirbt Max Beckmann an einem Herzschlag auf dem Weg zur Ausstellung im Metropolitan Museum „American Painting Today“, wo sein letztes „Selbstbildnis in blauer Jacke“ hängt, in der Nähe des Central Parks in New York. Hinterlassen hat Max Beckmann ein Oeuvre von etwa 850 Gemälden und 150 Aquarellen und Pastellen, die jenen nicht nachstehen, wenige Skulpturen, Zeichnungen und ein umfangreiches druckgraphisches Werk, in dem viele Arbeiten inhaltlich das Gewicht von Gemälden besitzen.

Heute befindet sich der größte Teil der Gemälde Max Beckmanns in öffentlichen Sammlungen und in den namhaftesten Museen der Welt. Wir freuen uns deshalb sehr und sind stolz, das Glück und die Chance zu haben, eine Anzahl von Werken aus Privatsammlungen präsentieren zu können, die – trotz aller Zufälligkeiten, welche dieses Ensemble ermöglichten – ein ebenso dichtes wie weitgespanntes, ebenso vielfältiges



Max Beckmann, Amsterdam. Helga Fietz. 1938.

For it is an "element of our own self." And it is one that we all search for—but the artist, in seeking to depict an object, fully identifies with it in the process. Yet this achievement is worth nothing, if something else does not come into play.⁴ What plays along here is something incomprehensible, in which risk and failure, our finiteness and an unsatisfied desire resound, and toward which the respective object is transcended.

On Dec. 27, 1950, Max Beckmann died of a heart attack on the way to an exhibition at the Metropolitan Museum, "American Painting Today," where his last "Selbstbildnis in blauer Jacke [Self-Portrait in Blue Jacket]" is hanging, near Central Park in New York. Max Beckmann left behind 850 paintings and 150 watercolors and pastels, which are equal to the former in every way, only few sculptures and drawings, and an extensive oeuvre of prints, many of which possess the weight of paintings in regard to their content.

Today, the majority of Max Beckmann's paintings are in public collections and the most renowned museums throughout the world. We are therefore highly pleased and proud to have the fortunate opportunity to present a number of works from private collections that—despite all coincidences leading to

wie doch kohärentes Bild und Zeugnis ablegen, das eine gute Ahnung von dem noch weit mehr umfassenden künstlerischen Weg dieses Welt-Künstlers zu geben vermag.

Ich möchte an dieser Stelle allen an diesem Projekt Beteiligten für ihr Vertrauen und ihre Mitarbeit herzlich Dank sagen.

Jörg Maaß

this ensemble—present a both dense and broad, varied and yet coherent picture that gives a good idea of the even more comprehensive artistic path that this world-artist took.

I would like to cordially thank everyone who participated in this project for their trust and cooperation.

Jörg Maaß

¹ Friedhelm Wilhelm Fischer. Max Beckmann. Symbol und Weltbild. Grundriss zu einer Deutung des Gesamtwerkes, München 1972.

² Beckmann hört am 18. Juli 1937 im Radio die Rede Hitlers zur Eröffnung der Feme - Ausstellung „Entartete Kunst“, bei der auch 12 Bilder Beckmanns gezeigt werden. Am nächsten Tag flieht er mit seiner Frau nach Amsterdam zu Quappis Schwester. Die frühen Tagebücher hat er verbrannt, aus Angst, sie könnten der Gestapo in die Hände fallen.

³ Zitiert nach Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950, hg. und mit einem Nachwort von Rudolf Pillep, München, Zürich 1990, S. 21.

⁴ Vgl. ebd. S. 64.

¹ Friedhelm Wilhelm Fischer. Max Beckmann. Symbol und Weltbild. Grundriss zu einer Deutung des Gesamtwerkes, Munich 1972.

² On July 18, 1937, Beckmann heard Hitler's radio speech held at the opening of the Nazi exhibition "Entartete Kunst [Degenerate Art]" in which twelve pictures of Beckmann were also shown. The next day, he and his wife fled to Quappi's sister in Amsterdam. Beckmann burned his early diaries, afraid they could fall into the hands of the Gestapo.

³ Cited in Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950, ed. and with an epilog by Rudolf Pillep, Munich, Zurich 1990, p. 21.

⁴ Cf. *ibid.*, p. 64.

Autobiographie

Autobiography

1. Beckmann ist ein nicht sehr sympathischer Mensch.
2. Beckmann besitzt das Pech, von der Natur nicht mit einem Bank-, sondern mit einem Maltalent ausgestattet zu sein.
3. Beckmann ist fleißig.
4. Beckmann hat in Weimar, Florenz, Paris und Berlin seine Erziehung zum europäischen Bürger in Angriff genommen.
5. Beckmann liebt Bach, Pelikan, Piper und noch 2 bis 3 Deutsche.
6. Beckmann ist Berliner und lebt in Frankfurt a.M.
7. Beckmann ist in Graz verheiratet.
8. Beckmann schwärmt für Mozart.
9. Beckmann krankt an einer nicht tot zu bekommenden Vorliebe für die mangelhafte Erfindung „Leben“. Die neue Theorie, dass die Erdatmosphäre mit einer Riesenschale aus gefrorenem Stickstoff umgeben sein soll, stimmt ihn schwermütig.
10. Beckmann hat jedoch festgestellt, dass es ein „Südlicht“ nicht gibt. Auch die Idee der Meteore beruhigt ihn.
11. Beckmann schläft noch immer sehr gut.

(Zitiert nach Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950, hg. und mit einem Nachwort von Rudolf Pillep, München, Zürich 1990, S. 34: Auf Wunsch Reinhard Pipers von Beckmann zum 20jährigen Bestehen des Piper-Verlages am 19.5.1924 gelieferte Autobiographie)

1. *Beckmann is a not very likeable person.*
2. *Beckmann is unlucky to be vested by nature not with a talent for banks but a talent for painting.*
3. *Beckmann is hardworking.*
4. *Beckmann set about being educated to become a European citizen in Weimar, Florence, Paris, and Berlin.*
5. *Beckmann loves Bach, Pelikan, Piper, and 2 or 3 other Germans.*
6. *Beckmann is a Berliner and lives in Frankfurt a.M.*
7. *Beckmann is married in Graz.*
8. *Beckmann adores Mozart.*
9. *Beckmann suffers from an inextinguishable fondness for the deficient invention called "life." The new theory that the earth's atmosphere is supposed to be surrounded by a gigantic shell of frozen nitrogen makes him melancholy.*
10. *Beckmann established, however, that "southern lights" do not exist. The idea of meteors also comforts him.*
11. *Beckmann still sleeps very well.*

(Cited in Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950, ed. and with an epilog by Rudolf Pillep, Munich, Zurich 1990, p. 34: Autobiography written on demand of Beckmann's publisher Reinhard Piper for the anniversary of Piper Verlag, May 19, 1924)

Strand mit grauem Kahn und grauem Meer

Beach with Gray Barge and Gray Sea

Öl auf festem Papier, auf Karton und
Leinwand aufgezogen. 1902.
Göpel 7

Rechts unten monogrammiert, signiert und datiert
Beckmann 1902.
Auf der alten Rückwand mit Bleistift bezeichnet:
Karla L. zum Andenken an Amrum von M Beckmann

190 x 318 mm

Provenienz

Ehemals im Besitz von Beckmanns Nichte Karla Lüdecke
Galerie Neven du Mont, München
Sammlung Rudolf Meuschel, Herrsching, seit 1948

Die beiden hier an den Anfang gestellten Bilder gehören im Werk Beckmanns zu den wenigen Beispielen von Freilichtmalerei, ausgewiesen durch einzelne Körner von feinem Sand auf der Malschicht. Entstanden auf oder vor der nordfriesischen Insel Amrum und als Geschenk weitergegeben an die Nichte Karla Lüdecke, eine Tochter von Max Beckmanns Schwester Margarethe.

Der Pinsel des Malers findet Halt im kleinen Format. Alles in dem Bild ist rasch und knapp festgelegt. Der Körper des Bootes folgt der Uferlinie des Strandes, die vom Landprofil in der Ferne aufgegriffen und endlich in die Bänke der Wolken überführt wird. Keine Figur. Das zur Befestigung des Kahns ausgelegte Seil ist durch den Rahmen abgeschnitten. Die Farben sind sparsam in Braun und Blaugrau aufgetragen, mit wenigen Höhungen in Weiß. (e)

*Oil on firm paper, laid on cardboard
and canvas. 1902.
Göpel 7*

*Signed and dated lower right within the image
Beckmann 1902 and monogrammed MB.
Inscribed in pencil on the original backboard:
Karla L. zum Andenken an Amrum von M Beckmann*

190 x 318 mm

Provenance

*From the collection of Beckmann's niece, Karla Lüdecke
Galerie Neven du Mont, Munich
Private collection Rudolf Meuschel, Herrsching, since 1948*

The two pictures here at the beginning belong to one of the few plein-air paintings in Beckmann's oeuvre, discernible in the individual grains of fine sand on the paint surface. The first picture was created on or in front of the North Frisian island of Amrum and given as a present to the niece Karla Lüdecke, a daughter of Max Beckmann's sister, Margarethe.

Here, the small format lends the painter's brush a support. Everything shown in the picture is quickly and succinctly defined. The boat hull follows the line of the beach, which is taken up by the profile of the land in the distance, and finally transferred to the banks of clouds. Figures do not exist. The rope laid out to secure the barge is cut by the frame. The colors are sparsely applied in brown and blue-gray, with a few highlights in white.



Sonnenuntergang, Violett und Gelb

Sunset, violet and yellow

Öl auf festem Papier, auf Karton und
Leinwand aufgezogen. 1902.
Göpel 5

Rechts unten signiert und datiert *Beckmann 1902* und
mit einem zusätzlichen verschlungenen Monogramm
bezeichnet. Auf der alten Rückwand mit Feder bezeichnet:
Karla Lüdecke zum Andenken an Amrum von M. Beckmann 1902.

190 x 320 mm

Provenienz

Ehemals im Besitz von Beckmanns Nichte Karla Lüdecke
Galerie Neven du Mont, München
Sammlung Rudolf Meuschel, Herrsching, seit 1948

Ausstellungen

Max Beckmann. Die frühen Bilder, Kunsthalle Bielefeld, 1982,
Kat.-Nr. 4, S. 53 (Abbildung).

Naturstudie wie das vorhergehende Bildchen, aber bei leise
gesteigerter Dramatik jenem gegenüber. Die Wolkenbänke er-
scheinen diesmal düster. Durch eine breite Lücke oben bricht
eine Lichtbahn, deren Abglanz, gemischt mit dem Licht des
Horizontes, die Wasserfläche vorn zurückwirft. Gedämpfte
Zutaten: das Segelboot in Verkürzung, ankernd, und einige
Hausformen in der Ferne neben zwei Windmühlen. Der etwas
gewagteren Darstellung entsprechend sind hier die beiden
Signaturzeilen durch ein ungewöhnliches Monogramm in
Druckschrift ergänzt.

Unter den Meeresbildern Beckmanns kommt dieses am
nächsten der bekannten Tagebucheintragung von 1903: „Nun,
los Himmel, donnre doch, blitze doch. Lass mich mehr sehen
von deinen wundervollen Schönheiten... Da, na ja, ich danke dir
für das fahle Leuchten, aber mehr, stärker, du siehst, dass ich
warte. Ich warte auf den Riss von oben in der grauen Decke,
durch welchen ich hindurchsehen kann in die Unendlichkeit.“
[Zitiert nach Friedhelm Wilhelm Fischer: Max Beckmann.
Symbol und Weltbild. Grundriss zu einer Deutung des Gesamt-
werkes, München 1972, S. 101]. (e)

*Oil on firm paper, laid on cardboard
and canvas. 1902.
Göpel 5*

*Signed and dated lower right within the image
Beckmann 1902 and with an additional, intricate monogram.
Inscribed in ink on the original backboard: Karla Lüdecke zum
Andenken an Amrum von M. Beckmann 1902.*

190 x 320 mm

Provenance

*From the collection of Beckmann's niece, Karla Lüdecke
Galerie Neven du Mont, Munich
Private collection Rudolf Meuschel, Herrsching, since 1948*

Exhibitions

*Max Beckmann. Die frühen Bilder, Kunsthalle Bielefeld, 1982,
Cat.-No. 4, p. 53 (illustrated).*

*A nature study, like the preceding small painting, but, in com-
parison, with a subtly increased dramatic effect. The banks of
clouds now appear gloomy. A band of light breaks through a
wide gap above, with the surface of the water in the foreground
reflecting it, mingled with the light of the horizon. What we
see are muted components: the anchored sail boat, foreshor-
tened, and a few houses in the distance next to two windmills.
Corresponding with the somewhat more daring rendition, the
two signature lines are supplemented by an unusual monogram
in block letters.*

*Among Beckmann's sea pictures, this one comes closest to
what he stated in the familiar diary entry from 1903: "Now,
come on sky, start thundering, start flashing lightning. Let me
see more of your wonderful beauties... There, oh well, thank you
for the wan glow, but more, stronger, you see that I'm waiting.
I'm waiting for the crack from above in the gray cover through
which I can peer to eternity." [Cited in Friedhelm Wilhelm Fischer:
Max Beckmann. Symbol und Weltbild. Grundriss zu einer Deu-
tung des Gesamtwerkes, Munich 1972, p. 101].*



Kleines Selbstbildnis

Small Self-Portrait

Kaltnadel. 1913.
Hofmaier 62 II Ba (von b)

Rechts unten mit Bleistift signiert und datiert
Beckmann 12.

Das atmosphärische, skizzenhafte Blatt, noch unter dem Einfluss des Impressionismus im Jahr von Beckmanns erster großer Einzelausstellung im Kunstsalon Cassirer entstanden, in einem brillanten, differenzierten Druck auf chamoisfarbenem *JW Zanders* Bütten.

Nach Reduzierung der Platte, im ersten Zustand sind lediglich zwei Exemplare bekannt geworden. Hofmaier führt Drucke auf Bütten und Velin auf und vermutet eine Gesamtauflage von etwa 50 Exemplaren.

148 x 118 mm (442 x 360 mm)

Drypoint. 1913.
Hofmaier 62 II Ba (of b)

Signed and dated in pencil lower right Beckmann 12.

A brilliant impression of this atmospheric, sketchy sheet, still created under the influence of Impressionism in the year of Beckmann's first major solo exhibition at Kunstsalon Cassirer, on chamois-colored JW Zanders laid paper.

After the reduction of the plate, only two impressions have become known in the initial state. Hofmaier lists prints on laid and wove paper, and assumes a total edition of approximately 50 impressions.

148 x 118 mm (442 x 360 mm)



Selbstbildnis mit Griffel

Self-Portrait with Stylus

Kaltnadel. Wohl 1916.
Hofmaier 105 I/II (von II B b)

Mit Bleistift rechts unten signiert und datiert *Beckmann 17*, links unten betitelt *Selbstportrait 1917* und bezeichnet (*Handdruck*). Bei Hofmaier nicht verzeichneter Druckzustand. Die Kinnlinie schon korrigiert wie von Hofmaier für den 2. Zustand gewünscht, die Kiefer- und Daumenpartie jedoch noch im 1. Zustand. Hofmaier erwähnt lediglich einen Probeabzug mit Bleistiftergänzungen für den 1. Zustand und hat unser Exemplar, eine Zwischenstufe zum finalen Zustand, nicht gekannt.

Brillanter Druck mit größtmöglichem Grat auf dem von Beckmann für Probedrucke so bevorzugten, trockenen *Van Gelder Zonen* Bütten. Der zweite Zustand wurde 1919 als Blatt 19 der Folge *Gesichter* im Verlag der Marées Gesellschaft, R. Piper Co. herausgegeben.

Rückseitig mit dem Sammlerstempel *Paul Sachs* (Lugt 2113) und mit dem grünen Stempel *Graphisches Kabinett München*, und einem weiteren Stempel.

298 x 234 mm (567 x 401 mm)

Drypoint. Circa 1916.
Hofmaier 105 I/II (of II B b)

Signed and dated in pencil lower right Beckmann 17, titled lower left Selbstportrait 1917 and inscribed (Handdruck). A brilliant impression of an unrecorded intermediary state between Hofmaier I and II. With the correction of the chin, as described for the second state, but before the alterations of jaw and thumb. Hofmaier records only one impression with pencil additions for the first state.

Printed on a sheet of dry, structured chamois laid paper watermarked Van Gelder Zonen, the characteristic paper Beckmann preferably used for proof impressions, with full margins. In the second state the print was published in 1919 as plate 19 of the portfolio Gesichter, Verlag der Marées Gesellschaft, R. Piper Co.

With collector's stamp Paul Sachs (Lugt 2113), Graphisches Kabinett München-stamp and another unidentified stamp on verso.

298 x 234 mm (567 x 401 mm)



Talk/Speaking 1917 (Zurich)

Andersen 17

Selbstbildnis mit Griffel

Self-Portrait with Stylus

Kaltnadel. Wohl 1916.
Hofmaier 105 II B b

Rechts unten mit Bleistift signiert *Beckmann*. Erschienen als Blatt 19 der Folge *Gesichter* im Verlag der Marées-Gesellschaft, R. Piper & Co., München 1919. Mit dem Trockenstempel in der linken unteren Ecke. Eines von 60 Exemplaren auf Bütten (neben 40 auf Japan). Prachtvoller Druck mit feinem Plattenton.

296 x 235 mm (450 x 370 mm)

Gleich nach Ende des Krieges plante Beckmann die Veröffentlichung zweier Graphikmappen für die Marées-Gesellschaft, eine mit älteren Blättern und eine umfangreichere mit neueren Arbeiten unter dem Titel *Welttheater*. Sie erschienen dann, durch Reinhard Pipers Anregung, zusammengefasst in einer Mappe mit dem vieldeutigen Titel *Gesichter*. Das letzte Blatt der Folge, *Selbstbildnis mit Griffel*, zeigt den Künstler bekenntnishaft bei der Arbeit, in stolzer Haltung, ernst und aufmerksam.

„...die Graphik wird mich wohl als ein sehr guter Freund nicht mehr verlassen“¹, schreibt er schon Anfang 1917 an Reinhard Piper, als er berichtet, dass er seit dem Krieg schon vierzig Radierungen angefertigt habe.

Drypoint. Circa 1916.
Hofmaier 105 II B b

Signed in pencil lower right Beckmann. Plate 19 from Gesichter, a series of 19 drypoints published by Verlag der Marées-Gesellschaft, R. Piper & Co., Munich 1919, with the blindstamp in the lower left corner. From the edition of 60 impressions on chamois laid paper (plus 40 on Japan). A brilliant impression with fine platetone.

296 x 235 mm (450 x 370 mm)

Immediately after the end of the war, Beckmann planned the publication of two print portfolios for the Marées-Gesellschaft, one with older prints and a more comprehensive one with more recent works titled Welttheater [World Theater]. They were then published, prompted by Reinhard Piper, together in a portfolio bearing the ambiguous title Gesichter [Faces]. The last print of the sequence, Selbstbildnis mit Griffel [Self-Portrait with Stylus], depicts the artist at work in a confessional manner, with a proud stance, serious and attentive.

"...print-making, as a very good friend, will most likely never leave me"¹, he already wrote to Reinhard Piper in early 1917, when he stated that he had already made more than forty etchings since the war.

¹ Max Beckmann. Briefe, Band I: 1899–1925, hg. von Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese unter Mitarb. von Barbara Golz, München, Zürich 1993, S. 160.

¹ Max Beckmann. Briefe, Band I: 1899–1925, ed. by Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede and Stephan von Wiese in cooperation with Barbara Golz, Munich, Zurich 1993, p. 160.



Malepartus

Malepartus

Lithographie. 1919.
Hofmaier 146 B

Rechts unten mit Bleistift signiert Beckmann, in der Mitte betitelt - *Malepartus* - und links numeriert 37/75. Blatt 8 der Folge *Die Hölle / Großes Spektakel / in 10 Blättern* (und einem Selbstporträt auf dem Umschlag), erschienen bei I.B. Neumann, Berlin 1919. Hofmaier verzeichnet neben dieser Auflage noch vier Probedrucke. Auf dem vollen Bogen Simili-Japan.

672 x 418 mm (852 x 610 mm)

Die Darstellung gehört zu der vielleicht ambitioniertesten graphischen Folge Beckmanns - „Die Hölle“. Der Titel des vorliegenden achten Blattes wird als der Name einer Frankfurter Nachtbar erklärt und geht ursprünglich auf eine niederdeutsche Fabel von Reineke Fuchs zurück. Zwischen dem ersten Blatt, „Nachhauseweg“ und dem zehnten, „Die Familie“, entfaltet Beckmann ein Kaleidoskop eines gesellschaftlichen *meltdown*. Die in beiden enthaltenen Selbstporträts betonen Beckmanns Betroffenheit als Ausgangspunkt. In zwei monumentalen Querformaten „Das Martyrium“ (Blatt 3) und „Die Nacht“ (Blatt 6), vollziehen sich die Kataklysmen - das Drama eines politischen Mordes auf offener Straße, wie das des überfallartigen Einbruchs der Orgie eines Gewaltverbrechens, dem eine Familie zu Hause zum Opfer fällt. Christian Lenz hat nachgewiesen, wie Beckmann im „Martyrium“ einerseits die Ermordung Rosa Luxemburgs am 15. Januar 1919 verarbeitet, andererseits zugleich der Tradition christlicher Bilder gesellschaftlichen Unrechts und Grausamkeit aus Passion und Märtyrerberichten eine verschärfte Gegenwärtigkeit verleiht. Beckmanns Protest ist nicht politisch, er entspringt seiner Fähigkeit mitzuleiden. Die Szenen der Folge wechseln zwischen Straßen und Räumen einer Großstadt, meist zur Nachtzeit. Bedrängende Enge lädt die Spannungen auf. Scharfkantig ist alles zerschnitten, trifft spitz aufeinander, jeden Moment bereit zur Explosion. In einem Sog scheinen die Räume ineinander zu stürzen - der Ort ist zur Hölle geworden. „Malepartus“ - in der Fabel der Bau eines verschlagenen Fuchses - zeigt die hektische Wiederholung eines zur Lebensgier entleerten Verlangens. Aggressiv wirken die Bewegungen der Tänzer. Der Hitze, den Lichtern und dem Lärm der Band steht in der Folge als Antwort „Der Hunger“ (Blatt 4) gegenüber - ein in der Kälte sich sammelndes Schweigen unter fahl verdämmerndem Licht, aus Not, Kargheit und Armut.

Lithograph. 1919.
Hofmaier 146 B

Signed in pencil lower right Beckmann, titled - Malepartus - in the middle and numbered 37/75 lower left. Plate 8 from Die Hölle [Hell/Great Spectacle/in 10 sheets] (with a self-portrait on the cover), a series of 11 lithographs published by Verlag I.B. Neumann, Berlin 1919. Aside from the only edition of 75, Hofmaier records four trial proofs. On simili Japan, with full margins.

672 x 418 mm (852 x 610 mm)

„Malepartus“ belongs to Beckmann's perhaps most ambitious print series-“Die Hölle [Hell]” and is explained as the name of a Frankfurt night club. It originally goes back to the Low German fable of Reynard the Fox. Between the first image, “Nachhauseweg [The Way Home],” and the tenth, “Die Familie [The Family],” Beckmann unfolds a kaleidoscope of a social meltdown. The two self-portraits included stress the personal involvement of the artist. Two monumental horizontal formats, “Das Martyrium [Martyrdom]” and “Die Nacht [Night]”, depict the cataclysms of the drama surrounding a political murder in the middle of the street and the orgy of a crime of blood inflicted on a defenseless family in their home. Christian Lenz has proven how Beckmann in “Das Martyrium,” on the one hand, takes up and comes to terms with the murder of Rosa Luxemburg on January 15, 1919, and on the other, also lends the Christian images of social injustice and cruelty drawn from the Passion of Christ and the accounts of the martyrs a pointed, secular relevance to the present in the depiction of a contemporary event. Beckmann's protest is going beyond the political, based on humanity capable of compassion. The scenes of the series alternate between the streets and spaces of a big city, the dark of night almost always prevails. Confinement charges the tensions shown in the pictures. Everything is cut up in sharp edges, antagonistically encountering each other in a pointed way, thin rupture lines run through the image, the whole is ready to explode any moment, the spaces seem to collapse into each other in a vertiginous maelstrom-this place has become hell. “Malepartus”-the name of the den of the predatory, cunning fox-shows the hectic repetition of a desire reduced to a meaningless lust for life. The dancers' movements appear aggressive. The heat, the lights, and the sound of the band is then answered by “Der Hunger [Hunger]”-a silence emerging in the coldness in wan twilight from woe, scantiness and poverty.



-Makgandib-

Lustmann

1917

Selbstportrait mit Katze und Lampe

Self-Portrait with Cat and Lamp

Lithographie. 1920.
Hofmaier 162 B c

Rechts unten mit Bleistift signiert *Beckmann*. Eines von 20 unnummerierten Exemplaren auf Bütten. Daneben nennt Hofmaier 20 nummerierte Exemplare ebenfalls auf Bütten und vermutet weitere 10 Abzüge auf Simili-Japan. Darüber hinaus kennt er 6 Probedrucke auf Bütten bzw. Simili-Japan.

Das seltene Blatt in einem prachtvollen, differenzierten Druck auf vollrandigem Bütten mit Wasserzeichen *ORIGINAL HAND LINEN P&H*.

473 x 327 mm (601 x 465 mm)

Eine der 17 Druckgraphiken Beckmanns, die im Verlag Karl Lang erschienen sind. Auch Graphik von Gramatté, Heckel, Kokoschka, Meidner und Schmidt-Rottluff wurde seit 1919 bei Lang verlegt. Als Lang in den späten 1920er Jahren das Geschäft aufgab und aus Deutschland wegging, verblieben die Restauflagen der sich schlecht verkaufenden Blätter bei seiner Frau und späteren Witwe, deren Haus im 2. Weltkrieg durch Bomben zerstört wurde. Das erklärt die Seltenheit der im Verlag Karl Lang publizierten graphischen Blätter.

Die Graphik zeigt neben dem Selbstbildnis des Künstlers auch seinen Freund Ugi Battenberg und dessen Katze. Beckmann und Battenberg hatten sich 1902 in Frankfurt kennen gelernt, beide verband eine lebenslange Freundschaft.

Die auf den ersten Blick harmlose Genreszene offenbart bei näherer Betrachtung eine vieldeutige Symbolik. Vielleicht ist die Beckmann fixierende Katze der Battenbergs, Pumm, eine Anspielung auf die delikate „Ménage à trois“ im Hause Battenberg. Fridel Battenberg, von Beckmann oft liebevoll Pummi genannt, scheint nicht anwesend zu sein. Der schlafende Ugi im Hintergrund jedenfalls bekommt von der Szenerie nichts mit. Er bildet den Kontrast zum „sehenden“ Künstler, der rauchend und von einer Petroleumlampe zusätzlich erleuchtet, kontemplativ, aber mit weit offenen Augen, auf nichts Bestimmtes zu blicken scheint.

*Lithograph. 1920.
Hofmaier 162 B c*

Signed in pencil lower right Beckmann. One of 20 unnumbered impressions on laid paper. Hofmaier mentions further 20 numbered impressions on laid paper and 10 impressions on simili Japan. Furthermore he knows six proof impressions either on laid paper or on simili Japan.

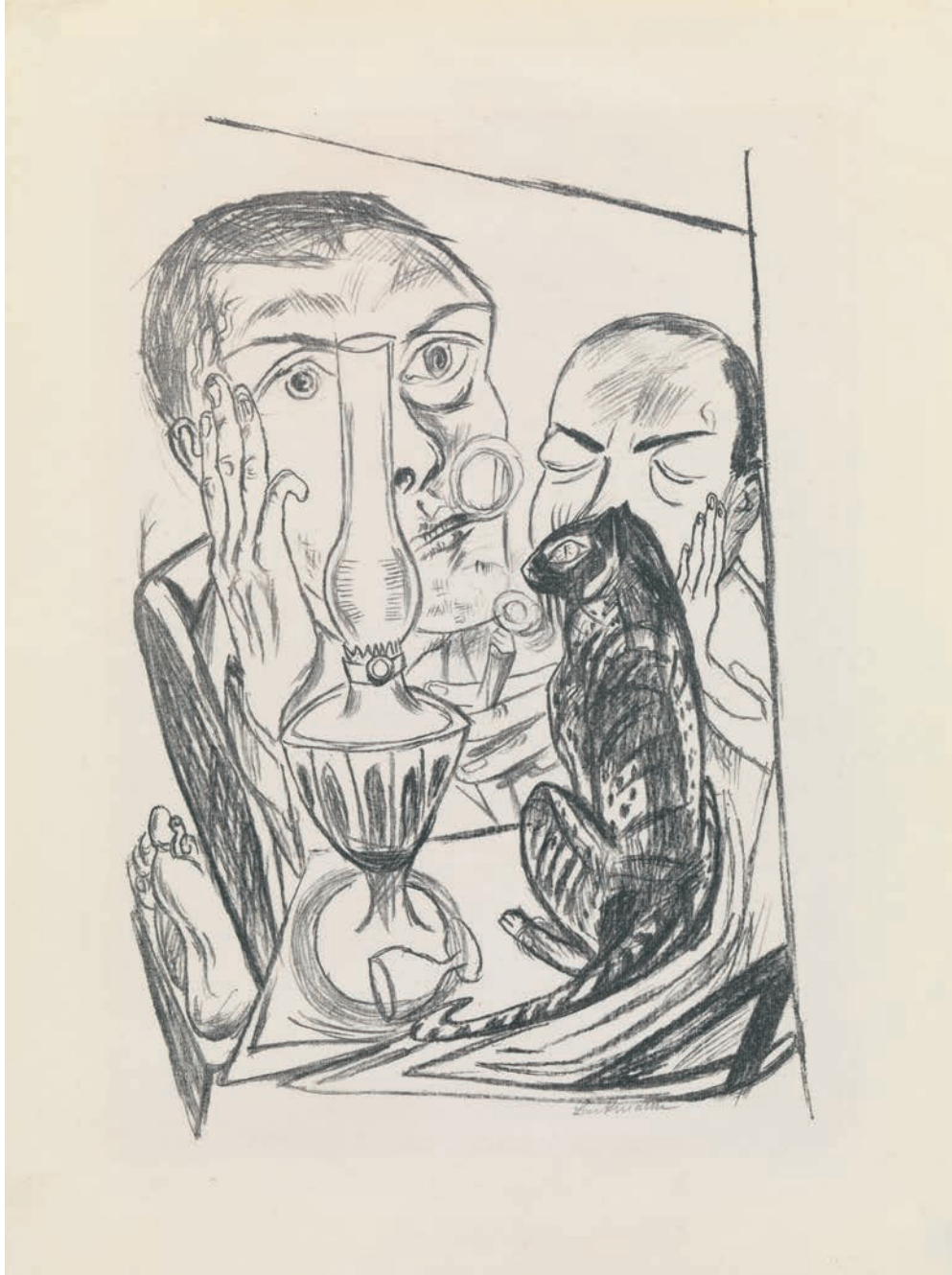
A fine impression of this rare lithograph on laid paper watermarked ORIGINAL HAND LINEN P&H, with full margins.

473 x 327 mm (601 x 465 mm)

One of a total of 17 Beckmann prints that were published by the Verlag Karl Lang. Lang had also published prints by Gramatté, Heckel, Kokoschka, Meidner, and Schmidt-Rottluff since 1919. When Lang gave up the business in the late 1920s and left Germany, the unsold parts of the editions remained with his wife and later his widow, whose house was destroyed by bombs during the World War II. This explains the rarity of the prints published by the Verlag Karl Lang.

In addition to the self-portrait of the artist, the print also depicts his friend Ugi Battenberg and his cat. Beckmann and Battenberg got to know each other in Frankfurt in 1902 and entered into a lifelong friendship.

Harmless upon first sight, the genre scene reveals an ambiguous symbolism when taking a closer look. Perhaps the cat of the Battenbergs fixating Beckmann alludes to the risqué "ménage à trois" in the Battenberg house. Fridel Battenberg, often lovingly called Pummi by Beckmann, doesn't seem to be present. At any rate, Ugi sleeping in the background doesn't notice anything of the scenery. He forms the contrast to the "seeing" artist who, smoking and additionally illuminated by a kerosene lamp, seems to be gazing, contemplatively but with wide open eyes, at nothing in particular.



Selbstportrait

Self-Portrait

Holzchnitt. 1922.
Hofmaier 226 III B

Mit Bleistift rechts unten signiert *Beckmann*. Prachtvoller, tiefschwarzer Druck, auf hauchdünnem gelblichen Japanbüten mit dem vollen Rand. Hofmaier verzeichnet Exemplare auf hellrosa und cremefarbenem Papier.

220 x 155 mm (544 x 430/434 mm)

Beckmann beschäftigte sich nur sporadisch mit dem Holzchnitt. Von 375 Arbeiten seines gesamten druckgraphischen Oeuvres bilden die Holzschnitte mit gerade einmal 18 die kleinste Gruppe. Das einzige Selbstporträt in dieser Technik indes hat der Künstler hoch geschätzt. „Ich bin sehr in Form. War noch nie so auf dem Damm mit meinen Nerven und so leistungsfähig. – Das ‚billige‘ Selbstporträt ist sehr in Arbeit und wird ein's meiner besten Arbeiten. Ich komme immer noch vorwärts.“¹, schreibt er am 7. Februar 1922 an Piper.

Woodcut. 1922.
Hofmaier 226 III B

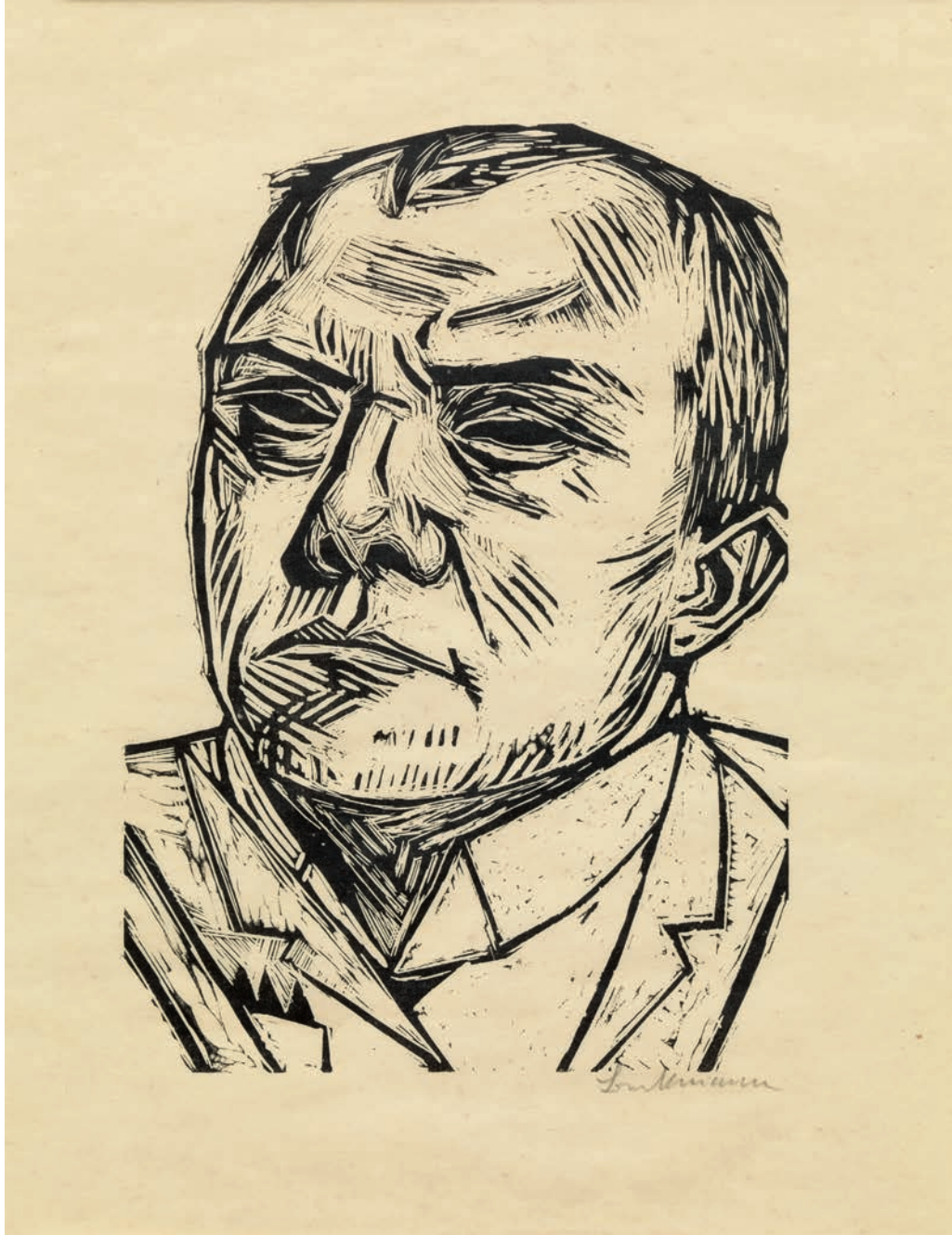
Signed in pencil lower right Beckmann. Brilliant, strong impression on tissue-thin, yellow laid Japan with full margins. Hofmaier only mentions impressions on light pink and cream-colored Japan paper.

220 x 155 mm (544 x 430/434 mm)

Beckmann only sporadically dealt with woodcuts. Of the 375 works comprising his total oeuvre of prints, woodcuts form the smallest group with just 18. The only self-portrait carried out employing this technique was held in high esteem by the artist. "I'm in very good shape. I've never been so up and going with my nerves and so productive. – The 'cheap' self-portrait is coming along well and it will be one of my best works. I am still making progress,"¹ he wrote to Piper on February 7, 1922.

¹ Max Beckmann. Briefe, Band I: 1899-1925, hg. von Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese unter Mitarb. von Barbara Golz, München, Zürich 1993, S. 211.

¹ Max Beckmann. Briefe, Band I: 1899-1925, ed. by Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede and Stephan von Wiese in cooperation with Barbara Golz, Munich, Zurich 1993, p. 211.



Große Brücke (Eiserner Steg)

Large Bridge (Iron Bridge)

Kaltnadel. 1922.
Hofmaier 243 B

Rechts unten mit Bleistift signiert *Beckmann*. Eines der Hauptblätter des Künstlers in einem brillanten, stark gratigen Abzug mit gleichmäßigem Plattenton, auf schwerem Velin. Aus der einzigen Auflage von wahrscheinlich 50 Exemplaren (daneben nennt Hofmaier nur 2 Probedrucke).

426 x 258 mm (533 x 380 mm)

Der „Eiserne Steg“ verbindet den alten Stadtkern Frankfurts mit Sachsenhausen, dem Viertel, in dem Beckmann lebte. In zwei weiteren radierten Frankfurt-Ansichten hat der Künstler die Brücke integriert (Hofmaier 119 und 287), in unserer – wohl imposantesten – Darstellung Beckmann'scher „Landschafts“-Graphik spielt sie die Hauptrolle. Ihre Eisenkonstruktion, aus der Vogelperspektive gesehen, schiebt sich diagonal in die Bildtiefe und zerteilt den Vorder- und Mittelgrund. Beckmann hat die Brücke wohl täglich gesehen oder überschritten und dem Wahrzeichen der Stadt mit diesem „Porträt“ gleichsam ein Denkmal in übersteigerter Monumentalität gesetzt.



Drypoint. 1922.
Hofmaier 243 B

Signed in pencil lower right *Beckmann*. One of the artist's major prints. A brilliant impression, with rich burr and well-balanced platetone, on heavy wove paper. From the only edition of presumably 50 impressions (Hofmaier mentions only 2 proof impressions).

426 x 258 mm (533 x 380 mm)

The „Eiserne Steg“ connects the old city center of Frankfurt with Sachsenhausen, the district in which Beckmann lived. The artist integrated the bridge in two further etched views of Frankfurt (Hofmaier 119 and 287), it plays the main role in our – probably most impressive – depiction of Beckmann's "landscape" prints. Its iron construction seen from a bird's-eye view protrudes diagonally into the depth of the picture, dividing the foreground and middle ground. Beckmann probably saw or walked over the bridge everyday, and with this "portrait" he set an excessively monumental memorial to the city's landmark.



Kleine Stadtansicht. 1917.
Kaltnadel / Drypoint
Hofmaier 119
Galerie Kornfeld, Bern

Stadtansicht mit Eisernem Steg. 1923.
Kaltnadel / Drypoint
Hofmaier 287
Kunsthalle Bremen



Kasbek

Kasbek

Kaltnadel. 1923.
Hofmaier 281 B b

Rechts unten mit Bleistift signiert *Beckmann*, links numeriert 5/30. Prachtvoller Druck mit samtigem Grat, auf *BSB*-Bütten.

493 x 213 mm (656 x 357 mm)

„Wie eine Seuche fraß sich eine hemmungslose Vergnügungssucht in den kranken Körper der Gesellschaft. Tanzlokale, ‚Dielen‘ genannt, (...) schossen überall hervor. Nachtlokale überboten sich in bislang unerlaubten Schaustellungen. (...) Die Kaufkraft der Mark sank von Woche zu Woche, von Tag zu Tag, bald von Stunde zu Stunde. (...) Das dämonische Spiel der deutschen Inflation hatte begonnen, das alle bürgerlichen Tugenden verhöhnnte und entwertete.“¹

Kasbek ist der Name eines hohen Berges im georgischen Teil des Kaukasus und zu Beckmanns Zeit trug diesen Namen ein Nachtclub, von russischen Emigranten geleitet und auch bevorzugt von ihnen besucht. Ein Ziehharmonikaspieler mit verbundenen Augen bringt einer Frau ein Ständchen. Es ist Beckmanns damalige Freundin Naila, eigentlich Hildegard Melms. Bis auf einen auffälligen exotischen Hut ist sie eher sparsam bekleidet. Ihre erotische Ausstrahlung wird noch unterstrichen von einer schwarzen Katze, die zwischen ihren Beinen hockt, bei Beckmann häufig ein Symbol des Triebhaften. Die Stilisierung ihres asiatischen Aussehens durch schräg stehende schlitzförmige Augen, hat Beckmann an Bildnissen Cranachs bewundert. „Der intensivste Eindruck war aber wohl ein wunderbares Porträt von Cranach. Ein Mann mit schräg stehenden Augen, Bart und Pelz gegen eine leere Wand.“², schreibt Beckmann am 17. April 1915 über einen Besuch im Museum in Brüssel. 1925 wurde der Maler von Minna Beckmann-Tube geschieden und heiratete Mathilde „Quappi“ Beckmann. Die Liaison mit Naila – ein gutes Dutzend Mal in Gemälden und Graphiken porträtiert –, war Quappi bekannt und wurde in dieser Zeit von Beckmann wohl beendet.

¹ Rudolf M. Heilbrunn: Erinnerungen an das Frankfurt Max Beckmanns, in: Klaus Gallwitz (Hg.), *Max Beckmann in Frankfurt*, Frankfurt am Main 1984.

² Max Beckmann. Briefe, Band I: 1899–1925, hg. von Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese unter Mitarb. von Barbara Golz, München, Zürich 1993, S. 117.

Drypoint. 1923.
Hofmaier 281 B b

Signed in pencil lower right Beckmann and numbered lower left 5/30. A brilliant, velvety impression, on laid paper with watermark BSB.

493 x 213 mm (656 x 357 mm)

“Like a plague, uninhibited addiction to pleasure ate its way into the sick body of society. Dance halls, called ‘Dielen’, (...) popped up everywhere. Nightclubs outdid each other with hitherto forbidden performances. (...) The mark’s purchasing power decreased from week to week, from day to day, soon from hour to hour. (...) The demonic game of German inflation had begun, deriding and debasing all civil virtues.”¹

Kasbek is the name of a high mountain in the Georgian part of the Caucasus, and during Beckmann’s time a nightclub run and preferably frequented by Russian émigrés bore that name. A blindfolded accordion player serenades a woman. It is Beckmann’s then-girlfriend, Naila, actually Hildegard Melms. Except for a conspicuous, exotic hat, she is rather sparsely dressed. Her erotic charisma is emphasized by a black cat squatting between her legs, for Beckmann often a symbol of libido. The stylization of her Asian appearance through slanted slit eyes is something Beckmann admired in Cranach’s portraits. “Yet the most intense impression was probably made by a wonderful Cranach portrait. A man with slanted eyes, a beard and a fur against an empty wall,”² Beckmann wrote on April 17, 1915 about a museum visit in Brussels. In 1925 the painter divorced Minna Beckmann-Tube and married Mathilde “Quappi” Beckmann. Quappi was aware of the liaison with Naila—portrayed more than a dozen times in paintings and prints—and Beckmann most likely ended it during this time.

¹ Rudolf M. Heilbrunn: Erinnerungen an das Frankfurt Max Beckmanns, in: Klaus Gallwitz (Ed.), *Max Beckmann in Frankfurt*, Frankfurt am Main 1984.

² Max Beckmann. Briefe, Band I: 1899–1925, ed. by Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede and Stephan von Wiese in cooperation with Barbara Golz, Munich, Zurich 1993, p. 117.



5/20

L. K. Kasbek

Kriechende *Creeping Woman*

Öl auf Leinwand. 1929/1930.

Max Beckmann-Liste, Paris 1929
Franke R 278 (1930)
Göpel 317 (1930)

Auf der Rückseite handschriftlich von Mathilde "Quappi"
Beckmann bestätigt: *This painting was done by my husband
Max Beckmann. Mathilde Q. Beckmann June 15, 1971*

380 x 540 mm

Provenienz

Atelier Max Beckmann
Heinrich Fromm (München und London, † 1959)
Galerie Günther Franke, München 1969
Galerie Marbach, Bern
Privatsammlung, New York, erworben 1969 von Günther Franke

Ausstellungen

Günther Franke, München, 3. - 27. Juli 1930, Kat.-Nr. 3
Max Beckmann, Kunsthalle Basel, 3. - 31. August 1930, Kat.-Nr. 89
(erste umfangreiche Einzelausstellung Beckmanns außerhalb
Deutschlands)
Max Beckmann, Kunsthalle Zürich, 6. September - 5. Oktober 1930,
Kat.-Nr. 74 (im Katalog der Ausstellung gab es Preisangaben, das Bild
war für 4.200 Fr verkäuflich)
Preußische Akademie der Künste, Berlin, April - Mai 1931, Kat.-Nr. 36

Oil on canvas. 1929/1930.

*Max Beckmann list, Paris 1929
Franke R 278 (1930)
Göpel 317 (1930)*

*With a hand-written confirmation by Mathilde „Quappi“ Beck-
mann on the verso : This painting was done by my husband
Max Beckmann. Mathilde Q. Beckmann June 15, 1971*

380 x 540 mm

Provenance

*Studio Max Beckmann
Heinrich Fromm (Munich and London, † 1959)
Galerie Günther Franke, Munich 1969
Galerie Marbach, Bern
Private collection, New York, since 1969, purchased from Günther Franke*

Exhibitions

*Günther Franke, Munich, July 3-27, 1930, Cat.-No. 3
Max Beckmann, Kunsthalle Basel, August 3-31, 1930, Cat.-No. 89
(Beckmann's first major solo exhibition outside of Germany)
Max Beckmann, Kunsthalle Zürich, September 6-October 5, 1930,
Cat.-No. 74 (accompanied by a price list; the painting was for sale at
4.200 Swiss Francs)
Preußische Akademie der Künste, Berlin, April-May 1931, Cat.-No. 36*

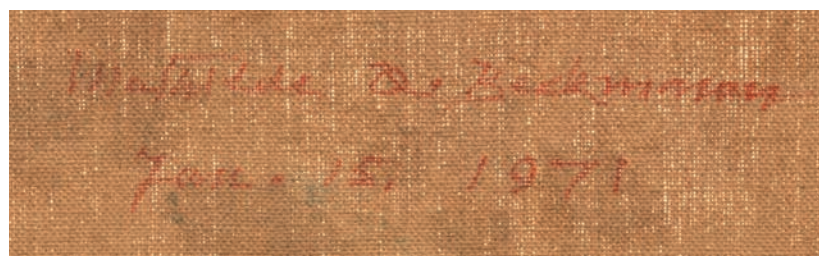


Der vom Künstler nicht nur in diesem Fall gewählte Bildtitel – vergleiche *Kriechende Frau* (aus *Tag und Traum*, 1946, Hofmaier 361), gilt im Grunde einem Motiv hoher erotischer Aufladung. Nicht ein Kriechen ist, wie auch immer gemeint, zur Darstellung gebracht, sondern eine ausgesprochene Position der Verführung. So jedenfalls erscheint es beim Blick auf Bilder wie *Odysseus und Sirene* (1933, Beckmann/Gohr/Hollein Nr.61) und *Jupiter und Jokaste* (sic! – 1946, Beckmann/Gohr/Hollein Nr. 122).

Von dem Bild bleibt in Erinnerung das tief eingegrabene Rückgrat, ähnlich der großen Muschel, die auf Stilleben des Künstlers zu finden ist. Die Frau tritt in unmerklicher Verhüllung auf, gleichsam als eine *Hemdfrau*, wie der ungewöhnliche Titel eines Gemäldes von 1949 lautet (Göpel 787). Der Ton des Kleides ist ähnlich dem Inkarnat gewählt, wie es in starken Volumen bei Schulter, Arm und Oberschenkel hervortritt.

The picture title chosen by the artist, not only in this case—cf. Kriechende Frau (from Tag und Traum, 1946, Hofmaier 361) – basically applies to an erotically highly charged motif. Crawling, no matter how it may be meant, is depicted here as the rendition of a downright seductive posture. At least that's how it appears when looking at pictures such as Odysseus und Sirene (1933, Beckmann/Gohr/Hollein No. 61) and Jupiter und Jokaste (sic! – 1946, Beckmann/Gohr/Hollein No. 122).

What clings to one's mind, is the deep groove of the backbone, resembling the large clams that can be found in the artist's still lifes. The woman appears imperceptibly veiled, like a Hemdfrau [Shirt Woman], as it were, the unusual title of a painting from 1949 (Göpel 787). The tone of the dress is similar to the flesh tint as it is shown in strong volumes at shoulder, arm and thigh. Especially the beautiful braid at the leg stresses the difference. Next to it, the edges of the blanket (or do they belong to a



Kriechende Frau. 1946.
Aquarellierte Lithographie /
Lithograph, watercolor
Hofmaier 361
Sprengel Museum Hannover



hervortritt. Besonders die schöne Borte am Bein betont den Unterschied. Daneben zeigen die Ränder der Bettdecke (oder sind es Teile eines zweiten Gewandes?) einen eigenwilligen Schmuck durch geschwungene dunkle Bänder. Vom Kopf der Frau ist außer dem Ohr und der Masse des roten Haupthaars nichts zu erkennen, wie auch von Händen und Füßen nicht. Ihre Individualität erscheint dadurch gelöscht, was übrigens auch von der nächsten verwandten Darstellung, der gefesselten Frau auf dem linken Teilstück des Triptychons *Abfahrt* (entstanden 1932/1933, Göpel 412) zu sagen ist. Ein letztes Motiv bewusster Verhüllung bietet der schwarze Vorhang, von dem man annehmen muss, dass der Betrachter ihn erst zur Seite schieben musste, um der Frau in ihrer vom Rausch erfüllten Darstellung ansichtig zu werden. (e)

¹ Ein Stoff mit ähnlicher Musterung ist in der Literatur als „Hermelinschal“ bezeichnet worden, der Schmuck ist gelegentlich auch bei Radierungen zu finden, etwa bei dem bekannten Blatt „Der Vorhang hebt sich“ von 1923 (Hofmaier 285).

*second garment?) reveal a peculiar ornament created by curved, dark bands. Only the ear and the mass of red hair can be seen of the woman's head. Her hands and feet are not visible, either. Thus, her individuality appears to be erased, something which can also be said of the closely related depiction of a shackled woman on the left part of the triptych, *Abfahrt* (created 1932/1933, Göpel 412). Another motif of deliberate veiling is the black curtain, of which one must assume that the viewer has to first push it aside, before being able to cast his eyes on the inebriated depiction of the woman.*

¹ A fabric with a similar pattern has been called “Hermelinschal” [ermine shawl] in literature; the ornament can occasionally be found in etchings as well, for example, in the well-known sheet, “Der Vorhang hebt sich” [The Curtain Rises], from 1923 (Hofmaier 285).

Holzfäller

Woodcutter

Aquarell über Bleistift. 1933.
Beckmann/Gohr/Hollein 58.

Rechts unten signiert und datiert *Beckmann 33*.

500 x 650 mm

Provenienz

Galerie Günther Franke (1934)
Dr. Hildebrand Gurlitt (1953)
Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia
Kornfeld & Klipstein, Auktion 180, 23.6.1982, Lot 15, Tafel 72
Alice Adam, Chicago
Fred Ebb, New York (1982–2004)
Privatsammlung, New York

Ausstellungen

Deutsche Kunst – Meisterwerke des 20. Jahrhunderts,
Kunstmuseum Luzern 1953, Kat.-Nr. 243, S.49
Max Beckmann – Zeichnungen und Aquarelle,
Staatliche Graphische Sammlung, München 1954
Max Beckmann – Die Aquarelle und Pastelle,
Schirn Kunsthalle Frankfurt, 3. März – 28. Mai 2006, Kat.-Nr. 58
Guggenheim Museum Bilbao, 26.6. – 17.9.2006

Literatur

Erhard Göpel: Der Zeichner Max Beckmann, in: *Kunstchronik*, 7.Jg.,
1954, Heft 4, S. 91–93.
Doris Schmidt (Hg.): *Briefe an Günther Franke – Porträt eines
deutschen Kunsthändlers*, Köln 1970, S. 81 (Anm. 13).
Max Beckmann. *Briefe*, Band II: 1925–1937, hg. von Klaus Gallwitz,
Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese unter Mitarb. von Barbara
Golz, München, Zürich 1994, S. 435/436.
Ebd., Nr. 623, S.240: Max Beckmann an Günther Franke, Berlin,
3. Februar 1934: "(...) Stellen Sie immer wieder gelegentlich aus:
(...) das Aquarell Holzfäller (...)".

Watercolor over pencil. 1933.
Beckmann/Gohr/Hollein 58

Signed and dated lower right Beckmann 33.

500 x 650 mm

Provenance

Galerie Günther Franke (1934)
Dr. Hildebrand Gurlitt (1953)
Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia
Kornfeld & Klipstein, auction 180, 23.06.1982, Lot 15, plate 72
Alice Adam, Chicago
Fred Ebb, New York (1982–2004)
Private collection, New York

Exhibitions

Deutsche Kunst – Meisterwerke des 20. Jahrhunderts,
Kunstmuseum Luzern 1953, Cat.-No. 243, p. 49
Max Beckmann – Zeichnungen und Aquarelle,
Staatliche Graphische Sammlung, Munich 1954
Max Beckmann – Die Aquarelle und Pastelle,
Schirn Kunsthalle Frankfurt, March 3 – May 28, 2006, Cat.-No. 58
Guggenheim Museum Bilbao, June 26 – September 17, 2006

Literature

Erhard Göpel: *Der Zeichner Max Beckmann*, in: *Kunstchronik*, vol. 7, 1954,
issue 4, p. 91-93.
Doris Schmidt (Ed.): *Briefe an Günther Franke – Porträt eines deutschen
Kunsthändlers*, Cologne 1970, p. 81 (annotation 13).
Max Beckmann. *Briefe*, Band II: 1925–1937, ed. by Klaus Gallwitz, Uwe
M. Schneede and Stephan von Wiese in cooperation with Barbara Golz,
Munich, Zurich 1994, p. 435/436.
Ibid., No. 623, p. 240: Max Beckmann to Günther Franke, Berlin, February
3, 1934: "(...) Stellen Sie immer wieder gelegentlich aus: (...) das Aquarell
Holzfäller (...)".





Waldlandschaft mit Holzfäller. 1927.
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Centre Pompidou, Paris

Über die Unbequemlichkeit des Aquarellierens wäre manches festzuhalten. Es gehorcht einem anderen Zeitmaß als das Ölbild. Alle Figur in ihm wirkt wie gestellt. Der Arbeitsschritt vom Entwurf zur Ausführung – wie hier zu merken bei den Schuhen und am Hosenpaar – ist gering. Es gibt bei diesem Blatt keinen Horizont, dafür den durchgehenden Fond, der wie ein Goldgrund Figur und Gegenstände umfängt. Auf ihn musste alle Farbigkeit in wunderbarer Weise abgestimmt werden.

Zwischen drei Baumstümpfen hat ein junger Mann mit blauschwarzem Haar, rotem Hemd, grauen Hosen und beigefarbenen Schuhen Platz gefunden. Sein weißgefleckter Hund leistet ihm Gesellschaft. Trotz der Andeutung der Axt am Rande des Bildes würde man keinen Holzfäller in dieser Darstellung vermuten. Die Augen des Mannes sind geschlossen, die Wange ist in die rechte Hand gestützt, die linke Hand ist leicht in der Handwurzel gedreht auf den linken Oberschenkel gelegt. Ein unwillkürliches Innehalten ist dargestellt. Die Deutung des Bildes ist zu Ende, bevor sie noch beginnen kann.

Der Begriff *Holzfällen* hat in späterer Zeit durch das abgründige Buch des Schriftstellers Thomas Bernhards eine besondere Bedeutung erhalten. Ein Schauspieler bekennt darin mit den Worten „Wald, Hochwald, Holzfällen“ seine Sehnsucht nach einem Leben in der Natur, weit entfernt von der Gesellschaft, die ihn am Abend seines Auftritts zutiefst angewidert hat.¹ Ein ähnlicher Konflikt könnte die Arbeit von Beckmann angeregt haben. (e)

A lot could be said about the inconvenience of working with watercolors. It is subjected to a different tempo than painting with oil. All figures in it appear as if they were posed. The step from sketching to carrying out—as can be noticed here in regard to shoes and pants—is short. This sheet does not depict a horizon, but instead a continuous background embracing the figure and the objects like a golden ground, with all coloring wonderfully tuned to it.

A young man with bluish-black hair, wearing a red shirt, gray pants, and beige shoes finds a seat between three tree stumps. His white-spotted dog keeps him company. Despite the indication of an ax at the edge of the picture, one wouldn't presume a woodcutter to be rendered in this way. His eyes are closed, his cheek resting in his right hand, the left hand slightly bent at the wrist and lying on his left thigh. What we see is a depiction of an involuntary pause. The interpretation of the image comes to an end before it can even begin.

In later times, the term Holzfällen [woodcutting] attained a special meaning because of Thomas Bernhard's abysmal book. With the words "forest, high forest, woodcutting," an actor in the novel concedes his longing for a life in nature, far away from a society that on the evening of his performance nauseated him.¹ A similar conflict may have inspired Beckmann's work.

¹ Thomas Bernhard: *Holzfällen*. Eine Erregung, Frankfurt am Main 1984.

¹ Thomas Bernhard: *Holzfällen*. Eine Erregung, Frankfurt am Main 1984.

Atelier Studio

Aquarell. 1934.
Beckmann/Gohr/Hollein 74

Signiert, bezeichnet und datiert oben links
Beckmann B. (erlin) 34

584 x 464 mm

Provenienz

Sammlung Dr. Hanns und Maria Swarzenski,
Berlin (ca. 1934)
Maria Arnolds-Swarzenski, New York
Leonard Hutton Galleries, New York, 1972
Allan Frumkin, New York und Chicago
Privatsammlung, New York

Ausstellungen

German Expressionists, Leonard Hutton Galleries, New York 1972/73,
Kat.-Nr. 4, S.16, Farbtaf. 40
Max Beckmann – Aquarelle und Zeichnungen 1903 bis 1950, Kunsthalle
Bielefeld, Kunsthalle Tübingen, Städtische Galerie im Städelschen Kunst-
institut, Frankfurt am Main 1977/78, Kat.-Nr. 146, S.59, Farbtaf. 3
Max Beckmann – Retrospektive, Haus der Kunst München,
Nationalgalerie Berlin 1984, Kat.-Nr. 182, S.359, Farbabb.
Max Beckmann – Retrospective, The St. Louis Art Museum,
Los Angeles County Museum of Art 1984/85, Kat.-Nr. 182, S. 359,
Farbabb.
New York collects – Drawings and Watercolors 1900–1950,
The Pierpont Morgan Library, New York 1999, Kat.-Nr. 64, S.158/159,
Farbabb.
Max Beckmann, Die Aquarelle und Pastelle, Werkverzeichnis der
farbigen Arbeiten auf Papier, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Guggenheim
Museum Bilbao, Kat.-Nr. 74, S. 184/185, Farbabb., und Farbabb. als
Frontispiz

Watercolor. 1934.
Beckmann/Gohr/Hollein 74

Signed, inscribed and dated upper left
Beckmann B. (erlin) 34

584 x 464 mm

Provenance

Collection Dr. Hanns and Maria Swarzenski,
Berlin (circa 1934)
Maria Arnolds-Swarzenski, New York
Leonard Hutton Galleries, New York, 1972
Allan Frumkin, New York and Chicago
Private collection, New York

Exhibitions

German Expressionists, Leonard Hutton Galleries, New York 1972/73,
Cat.-No. 4, p.16, color illustration 40
Max Beckmann – Aquarelle und Zeichnungen 1903 bis 1950, Kunsthalle
Bielefeld, Kunsthalle Tübingen, Städtische Galerie im Städelschen Kunst-
institut, Frankfurt am Main 1977/78, Cat.-No. 146, p.59, color illustration 3
Max Beckmann – Retrospektive, Haus der Kunst München,
Nationalgalerie Berlin 1984, Cat.-No. 182, p.359, color illustration
Max Beckmann – Retrospective, The St. Louis Art Museum, Los Angeles
County Museum of Art 1984/85, Cat.-No. 182, p. 359, color illustration
New York collects – Drawings and Watercolors 1900 – 1950,
The Pierpont Morgan Library, New York 1999, Cat.-No. 64, p.158/159,
color illustration
Max Beckmann, Die Aquarelle und Pastelle, Werkverzeichnis der
farbigen Arbeiten auf Papier, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Guggenheim
Museum Bilbao 2006, Cat.-No. 74, p. 184/185, color illustration and color
illustration as frontispiece

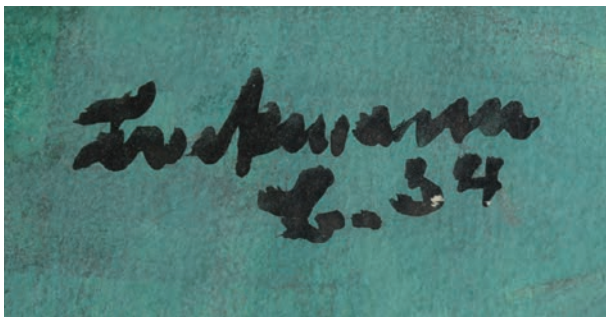


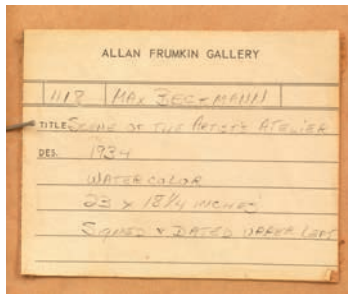
Der Ort besteht aus der Zimmerecke neben einer geöffneten Tür, gefüllt mit drei oder vier Keilrahmen. Davor steht ein Stuhl aus geschnitztem Holz, mit rosa Sitz. Über die Lehne ist ein graues Tuch geworfen, das unten aufgefangen wird vom braunen Papierkorb. Auf den Armlehnen abgestellt ist ein Brett mit allem Zubehör, das zur Aquarellarbeit gebraucht wird. Zwei hohe Trinkgläser enthalten Pinsel und das bereits durch den Gebrauch gelb gefärbte Wasser. Daneben ein kugelförmiges blaues Gefäß, davor zwei aufgeklappte Aquarelltuschkästen, zwei Messer wohl und verstreute Papiere. Vorn eine Tischplatte mit aufgeschlagenem Buch.

Es scheint nicht, dass an dem Brett gearbeitet werden konnte. Das gelbe Glas wäre in Gefahr, umgestoßen zu werden. Das Durcheinander der Gegenstände ist Ergebnis einer Arbeitsunterbrechung, noch würde das Licht ausreichen, die Arbeit wieder aufzunehmen bei hell beleuchteten Wänden und kräftigem Spiel der Schlagschatten. Der Umzug auf die Tischplatte wäre zu erwarten...

The setting consists in a corner of a room next to an open door, with three or four stretchers next to it. A pink-seated chair made of carved wood is standing up front, a gray cloth cast over the back of the chair and resting on a brown wastepaper basket below. Placed on the armrests is a board with everything needed for doing watercolors. Two high drinking glasses with brushes and water already turned yellow from being used. Next to it, a spherical blue receptacle, and up front two opened boxes of watercolors, what seem to be two knives, and dispersed sheets of paper. In the foreground, a tabletop with an open book.

It doesn't seem as if one would be able to work on the board, for the yellow glass could easily tip over. The muddle of objects is the result of a break. The lighting would suffice to keep on working, with brightly illuminated walls and the powerful play of hard shadows. One could expect a move from the board to the tabletop...





Viel deutet darauf hin, dass Beckmann nach seinem Rückzug aus Frankfurt sich in der Berliner Wohnung fürs erste aufs Aquarellieren einrichtete. Der Stuhl allein dürfte die Ortsangabe B(erlin) bestätigen, da er offenbar früher bereits zum Berliner Porträt von Beckmanns Schwiegermutter im Jahre 1919 gedient hat (Mannheim, Kunsthalle, Göpel 201). (e)

There are many indications that Beckmann, after moving back from Frankfurt, initially set up his Berlin apartment for doing watercolors. The chair alone could confirm that this was in Berlin, because it was apparently already used for the Berlin portrait of Beckmann's mother-in-law in 1919 (Mannheim, Kunsthalle, Göpel 201).

Vgl. Siegfried Gohr: Beckmanns Aquarelle und Pastelle, in: Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle. Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier, Köln 2006, S. 30 f.

Cf. Siegfried Gohr: Beckmanns Aquarelle und Pastelle, in: Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle. Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier, Cologne 2006, p. 30 f.

Wasserturm in Holland

Wasserturm in Holland

Öl auf Leinwand. Amsterdam 1942.
Göpel 617

Max Beckmann-Liste, Amsterdam 1942:
Wasserturm in Holland. Beendet 8. November.

Rechts unten mit Feder signiert und datiert *Beckmann A 43.*

700 x 900 mm

Provenienz

Direkt bei Max Beckmann von seinem Schüler Theo Garve am 1. August 1943 in Amsterdam erworben
Bis 2006 im Besitz von Gerda Garve
Privatbesitz

Ausstellungen

Max Beckmann. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1947
1947-49 Leihgabe im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main
Max Beckmann Gedächtnisausstellung, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1951
Max Beckmann zum Gedächtnis 1881-1950. Haus der Kunst, München, Schloß Charlottenburg Berlin, München 1951, Kat.-Nr. 145
Max Beckmann 1884-1950, Gedächtnisausstellung Werke aus 5 Jahrzehnten. Kunsthalle Bremen 1953, Kat.-Nr. 67
Max Beckmann. Kunstkabinett Bekker vom Rath, Frankfurt am Main 1955, Kat.-Nr. 12
Graphik. Freunde mainfränkischer Kunst und Geschichte Otto Richter Halle, Gemälde, Max Beckmann 1881-1950 Gedächtnisausstellung. Städtische Galerie Würzburg, Falkenhaus, Würzburg 1956, Kat.-Nr. 26
Galerie Wilhelm Grosshenning Düsseldorf, Lagerliste 1958, Düsseldorf 1958
Galerie Dr. Rainer Horstmann, Lagerkatalog 1965, Düsseldorf 1965

Literatur

Erhard Göpel (Hg.): Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950, München, Wien 1979:
S. 50: Mittwoch, 29. Juli 1942. *Zwei Landschaften »Wasserturm mit Meer« und »Frankfurter Bahnhof« angefangen.*
S. 55: Sonntag, 06. Dezember 1942. *Dünenlandschaft mit Wasserturm fertig gemacht.*
S. 64: Sonntag, 30. Mai 1943. (...) *3 Briefe: an Lilly, Garve und Minna geschrieben.*
S. 67: Sonntag, 1. August 1943. *Äußerst heiß. Garvé war da - na ja, »Wasserturm« verkauft. (...)*
S. 67: Montag, 2. August 1943. (...) *Garvé holte Bild ab und ließ »den Meister« grüßen. (...)*

Oil on canvas. Amsterdam 1942.
Göpel 617

Max Beckmann list, Amsterdam 1942: Wasserturm in Holland. Beendet 8. November.

Signed and dated in pen and ink lower right Beckmann A 43.

700 x 900 mm

Provenance

Purchased directly from the artist by his student Theo Garve, August 1, 1943, in Amsterdam
With Theo Garve's widow Gerda, until 2006
Private collection

Exhibitions

Max Beckmann. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1947 1947-49 on loan at Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main
Max Beckmann Gedächtnisausstellung, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1951
Max Beckmann zum Gedächtnis 1881-1950. Haus der Kunst, Munich, Schloß Charlottenburg Berlin, Munich 1951, Cat.-No. 145
Max Beckmann 1884-1950, Gedächtnisausstellung Werke aus 5 Jahrzehnten. Kunsthalle Bremen 1953, Cat.-No. 67
Max Beckmann. Kunstkabinett Bekker vom Rath, Frankfurt am Main 1955, Cat.-No. 12
Graphik. Freunde mainfränkischer Kunst und Geschichte Otto Richter Halle, Gemälde, Max Beckmann 1881-1950 Gedächtnisausstellung. Städtische Galerie Würzburg, Falkenhaus, Würzburg 1956, Cat.-No. 26
Galerie Wilhelm Grosshenning Düsseldorf, Stock list 1958, Düsseldorf 1958
Galerie Dr. Rainer Horstmann, Stock catalog 1965, Düsseldorf 1965

Literature

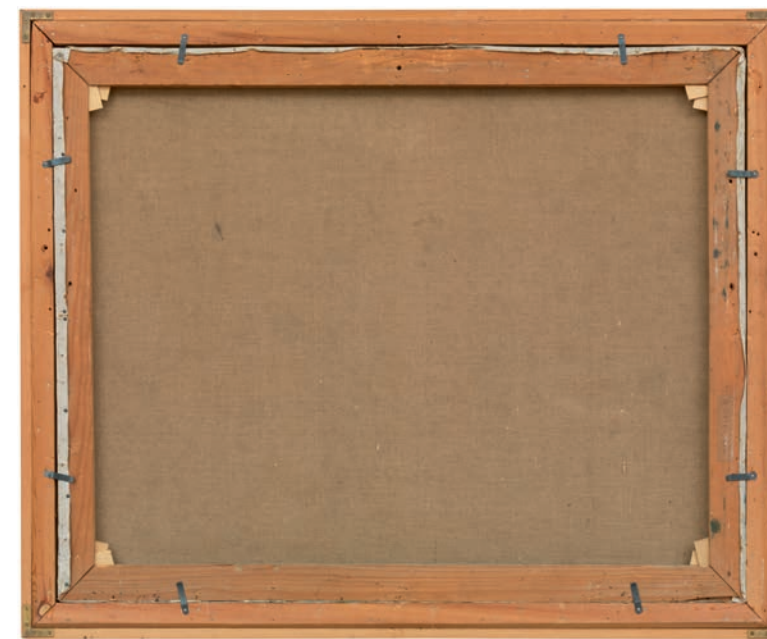
Erhard Göpel (Ed.): Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950, Munich, Vienna 1979:
p. 50: Wednesday, July 29, 1942. Zwei Landschaften »Wasserturm mit Meer« und »Frankfurter Bahnhof« angefangen.
p. 55: Sunday, December 6, 1942. Dünenlandschaft mit Wasserturm fertig gemacht.
p. 64: Sunday, May 30, 1943. (...) 3 Briefe: an Lilly, Garve und Minna geschrieben.
p. 67: Sunday, August 1, 1943. Äußerst heiß. Garvé war da - na ja, »Wasserturm« verkauft. (...)
p. 67: Monday, August 2, 1943. (...) - Garvé holte Bild ab und ließ »den Meister« grüßen. (...)





Ein braunes Monument mit Zinnenkranz bestimmt die höchst eindrucksvolle Landschaft. Es ist der Überlieferung nach der Wasserturm bei Overveen an der Bahnlinie nach Zandvoort in Holland. Abendstimmung. In Turm und Nachbarhaus sind Lichter angegangen. Streiflicht von links steht auf der Mauer, während die Sonne als große Scheibe in der Mitte des Bildes untergeht. Tief unten führt der Bogen einer Straße durch die Landschaft. Der schräge Stand der starken Alleebäume deutet an, dass vom Meer her ständig Wind kommt. Die Wiesenflächen unter den dunklen Stämmen leuchten auf. In der Tiefe geht das Grün in bräunliches Dünenland über, in halber Entfernung gliedert ein grauer Zaun (vielleicht das Schotterbett der Bahn?) den Landstrich. Der Belag der Straße hat etwa die Tönung des Himmels, der allerdings von breiten violetten Wolkenbändern besetzt ist, an deren Unterseiten das Rot der untergehenden Sonne erscheint. Zwei winzige Radfahrer. Die Türme der Bäume am Straßenrand bekommen

A brown crenellated monument prevails over a highly impressive landscape. It is said that this is the water tower near Overveen along the railroad line to Zandvoort in Holland. Evening ambience; lights have gone on in the tower and the neighboring houses. A streak of light from the left hits the wall, while the sun, depicted as a large disc, sets in the middle of the picture. A road curves through the landscape down below. The oblique position of the strong alley trees indicates that a constant wind is blowing from the sea. The grassland under the dark tree trunks is illuminated. In the background, the green turns into the brownish tone of a dune landscape, and at a half-distance a gray fence (perhaps the roadbed of the railway) structures the swath of land. The road surface is almost of the same color as the sky, which is permeated, however, by broad violet bands of clouds, whose bottom sides reflect the red of the setting sun. Two tiny cyclists. In the foreground, the towering trees along the roadside are accompanied by the dark branches of a tree at

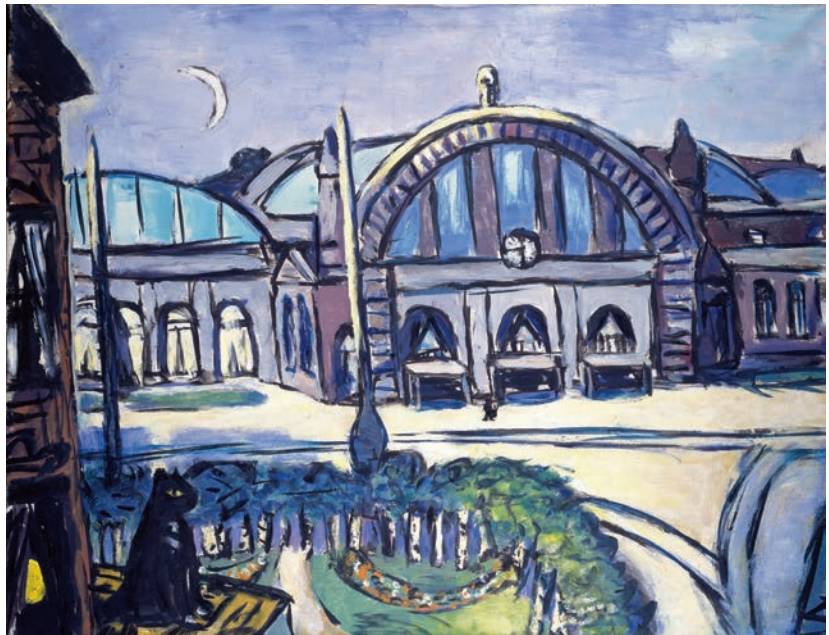


Gesellschaft durch die dunklen Zweige eines Baumes am Rand und durch die großartige Konstruktion eines hölzernen Winkels mit der nach rechts anschließenden Diagonale eines Vorhangs. Diesem Gewicht aus Fensterelementen verdankt das Bild seine außerordentliche Strenge. Bei abstürzendem Vordergrund lebt der Mittelgrund von der Entfaltung vielfältig aufeinander bezogener Formen. Was die schlichten Meereslandschaften des jungen Malers versprochen, ist in einem solchen Gemälde gereift und in Erfüllung gegangen.

Nicht bestätigter Überlieferung nach gehört diese Landschaft als Gegenstück zu der Darstellung des Frankfurter Hauptbahnhofes (Göpel 609), der im gleichen Jahr 1942 aus der Erinnerung in Amsterdam gemalt worden ist und sich seit 1957 im Stadtgeschichtlichen Museum in Frankfurt am Main befindet. (e)

the edge, along with the magnificent construction of a wooden angle, to which the diagonal of a curtain adjoins to the right. The picture owes its extraordinary stringency to the weight of these window elements. While the foreground slopes downward, the middle ground thrives on the unfolding of various interrelated forms. What the simple sea landscapes of the young artist once promised, has matured here and found its fulfillment.

According to confirmed historical sources, this landscape is the counterpart of the depiction of Frankfurt's main station (Göpel 609), which was painted the same year, 1942, from memory in Amsterdam, and has been hanging in the Stadtgeschichtliche Museum in Frankfurt am Main since 1957.



Frankfurter Hauptbahnhof, 1942.
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Göpel 609
Städel Museum, Frankfurt am Main

Mann mit Leiter

Man with Ladder

Öl auf Leinwand. 1945.
Max Beckmann-Liste, Amsterdam 1945
Göpel 698

Rechts unten signiert, bezeichnet und datiert *Beckmann A*(msterdam) 1945.

950 x 550 mm

Provenienz

Buchholz Gallery, Curt Valentin, # 8494
Atelier Max Beckmann (Nachlaß)
Catherine Viviano Gallery, New York, 1972
Privatsammlung, New York, erworben 1972 von Viviano Gallery

Ausstellungen

Catherine Viviano Gallery, New York, 1.-26. November 1955, Kat.-Nr. 11
Catherine Viviano Gallery, New York, 9.-27. Januar 1962, Kat.-Nr. 13, Abb.
Catherine Viviano Gallery, New York, 15. Dezember 1964 – 30. Januar 1965, Kat.-Nr. 3
Nassau County Museum of Fine Art, Roslyn, New York, 21. Oktober 1984 – 13. Januar 1985

Literatur

Erhard Göpel (Hg.): Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950, München, Wien 1979:
S. 125: 3. Juli 1945. "Männchen mit Leiter" fertig gemacht.
Hundemüde [...]
S. 128: 29. Juli 1945. *Hundemüde, noch mal 5 Stunden: „Ochsenfest“* (fast fertig) „Im Park“ (fertig) „Mann mit Leiter“ (fertig)

Anmerkungen

Göpel, S. 417–418:
Mündliche Mitteilung von Helmuth Lütjens, Amsterdam 1970: „Nach dem Einrücken der alliierten Streitkräfte beherrschten kanadische Matrosen das Stadtbild, waren übermächtig in der Atmosphäre der Stadt. Sie waren die erwarteten Befreier, daher erscheinen sie rechts im Bild so groß. In Amsterdam spielen die *Glazen-Wascher* (Firmen, die das Fensterputzen übernehmen) eine große Rolle. Auch heute sieht man die Autos überall vor den Häusern stehen. Gleich nach der Befreiung gab es diese Firmen nicht. Auf dem Bild sieht man einen Herrn, der indigniert die Leiter trägt, weil es selbst seine Fenster putzen muss“.

Oil on canvas. 1945.
Max Beckmann list, Amsterdam 1945
Göpel 698

Signed, inscribed and dated lower right Beckmann A(msterdam) 1945.

950 x 550 mm

Provenance

Buchholz Gallery, Curt Valentin, # 8494
Studio Max Beckmann (estate)
Catherine Viviano Gallery, New York, 1972
Private collection, New York, purchased in 1972 from the Viviano Gallery

Exhibitions

Catherine Viviano Gallery, New York, November 1–26, 1955, Cat.-No. 11
Catherine Viviano Gallery, New York, January 9–27, 1962, Cat.-No. 13, Ill.
Catherine Viviano Gallery, New York, December 15, 1964 – January 30, 1965, Cat.-No. 3
Nassau County Museum of Fine Art, Roslyn, New York, October 21, 1984 – January 13, 1985

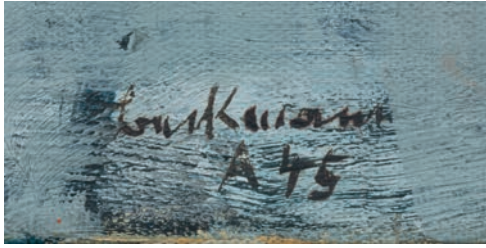
Literature

Erhard Göpel (Ed.): Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950, Munich, Vienna 1979
p. 125: July 3, 1945. "Männchen mit Leiter" fertig gemacht.
Hundemüde [...]
p. 128: July 29, 1945. Hundemüde, noch mal 5 Stunden: „Ochsenfest“ (fast fertig) „Im Park“ (fertig) „Mann mit Leiter“ (fertig)

Notes

Göpel, p. 417–418:
Oral information from Helmuth Lütjens, Amsterdam 1970: "After the allied forces moved in, Canadian seamen dominated the face of the city, they were overwhelming in the city's atmosphere. They were the awaited liberators, that is why they appear so big on the right side of the picture. In Amsterdam the "Glazen-Wascher" (companies who take care of cleaning windows) play a big role. Even today one sees their cars everywhere in front of houses. Immediately after the liberation, these companies did not exist. In the picture we see a gentleman indignantly carrying a ladder, because he has to clean his windows himself."





Was auf der Straße in Amsterdam passiert. Dabei soll die Jahreszahl 1945 beachtet werden. In einer Zeichnung vom 31. Dezember 1945 hält Beckmann eine Reihe von fünf Wartenden an einer Haltestelle fest. Darunter ist ein alter Mann mit einer Leiter, wie man sie zum Fensterputzen brauchte – es leuchtet nicht ein, wie dieser Mann zur Versammlung der Haltestelle kommt, gehört er überhaupt dazu?

Im Bild zu sehen ist ein alter Mann mit dichtem grauen Haar. Mit kurzen Schritten trägt er eine Leiter offenbar vom Tor des hellen Hauses fort. Ganz deutlich ist die Lage nicht, weil sein Körper die Kante des Gebäudes verdeckt. Behelfsweise ist die dunkle Fläche mit dem senkrechten Fensterstreifen in rötlichem Ton als eine Tür zu deuten zu der ein begehrter roter Pflasterstreifen führt (anders als der Ziegelsockel, der zur grauen Hauswand gehört). Einmal verdeckt das graue Männlein die zu vermutende Öffnung, ein andermal stört die

What is going on in the streets of Amsterdam? One should heed the date, 1945. In a drawing dated December 31, 1945, Beckmann captures five persons waiting at a stop, including an old man with a ladder used to clean windows—one does not really know why this man is at the stop. Does he even belong there?

The painting depicts an old man with thick gray hair. It appears as if he were carrying a ladder, with short steps, from the gate of the bright house. The situation is not quite clear, because his body covers the edge of the building. One could interpret the dark surface with the vertical reddish window stripes as a door leading to a walkable red pavement (as opposed to the brick foundation belonging to the gray house wall). At one point, the small gray man obscures the presumed opening, at another, the sequence of ladder rungs interferes with the view to the faces and exchange of gestures of the two large black or bluish-black men situated behind. The black-and-white collar and the face

Folge der Leitersprossen den Blick auf Gesicht und Gesten-
austausch der beiden großen schwarzen oder blauschwarzen
Männer dahinter. Nur wenig davon berührt sind der schwarz-
weiß gestreifte Kragen und das Gesicht des größeren der
beiden. Von dem anderen ist nicht viel mehr zu erkennen, als
dass er dem Leiterträger hinterher zu schreiten scheint.

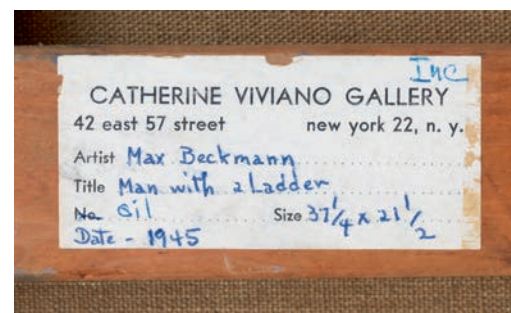
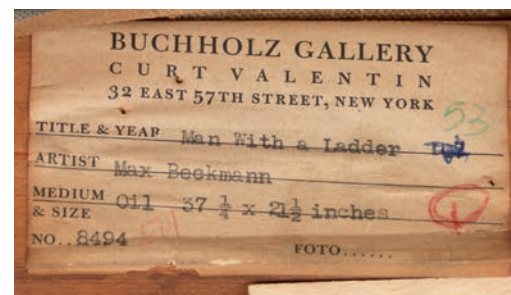
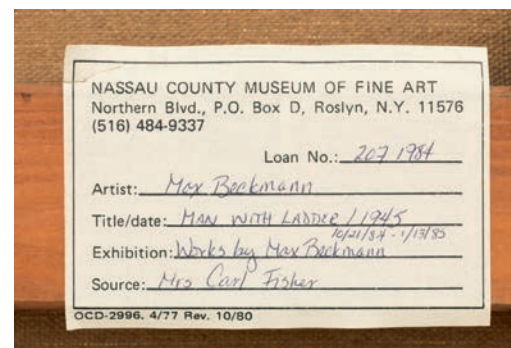
Die beiden Männer mit ihren hohen Uniformmützen gehören
der Überlieferung nach zu einer Gruppe kanadischer Matrosen,
die nach der Befreiung Amsterdams in die Stadt kamen,
seltsame Gäste für eine bestimmte Zeit. Wie merkwürdig ist
der Beschluss Beckmanns diese dunklen Riesengestalten
gegenüber dem kleinen Mann auf dem Bürgersteig ins Hin-
tertreffen zu bringen. Bei diesem Bild kann eigentlich nur die
Zersplitterung der Formenfelder den Künstler interessiert
haben. Die Farbflächen des Bildes bekommen damit eine
überraschende Selbständigkeit und ein Gegenstand wie
die Leiter, die eigenartigerweise bereits in einer frühen
Radierung, dem *Kampf Jakobs mit dem Engel* (Hofmaier 179)
eine Rolle gespielt hat, erlebt seine Auferstehung. (e)

Jakob ringt mit dem Engel. 1920.
Kaltnadel / Drypoint
Hofmaier 179
Städel Museum, Frankfurt am Main,
Graphische Sammlung



of the larger man is less affected by this, while all that can be
seen of the other is that he is apparently walking behind the
man carrying the ladder.

It is said that the two men with their high uniform caps belong-
ed to a group of Canadian seamen who came to Amsterdam
after it was liberated, strange guests for a certain period of
time. How odd that Beckmann decided to let these huge dark
figures fall behind the small man on the sidewalk. In regard
to this picture, he could actually only have been interested
in formal fields. Hence, the picture's color surfaces attain a
surprising autonomy, and an object such as the ladder, which
curiously enough already played a role in an earlier etching,
Kampf Jakobs mit dem Engel (Hofmaier179), experiences its
resurrection in this picture.



Bildnachweis

Bildnachweis

S. 26

© Galerie Kornfeld, Bern
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

S. 26

Kunsthalle Bremen- Der Kunstverein in Bremen
© Photo: Herr Lars Lohrisch
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

S. 33

Sprengel Museum Hannover
© Photo: Michael Herling/Aline Gwose
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

S. 36

Centre Pompidou Paris/Musée de l'Abbaye Sainte-Croix (Les Sables - d'Olonne)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

S. 45

Städel Museum, Frankfurt am Main
© Photo: U. Edelmann - Städel Museum - Artothek
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

S. 49

Städel Museum, Frankfurt am Main, Graphische Sammlung,
© Photo: U. Edelmann - Städel Museum - Artothek
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Literatur

Literature

Beckmann/Gohr/Hollein

Mayen Beckmann, Siegfried Gohr, Max Hollein (Hg): Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle. Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier, Frankfurt am Main 2006.

Göpel

Max Beckmann. Katalog der Gemälde, bearb. von Erhard Göpel und Barbara Göpel, Bd. I und II, Bern 1976.

Hofmaier

James Hofmaier: Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints, vol. 1 and 2, Gallery Kornfeld, Bern 1990.

Impressum

Imprint

© Kunsthandel Jörg Maaß, Berlin 2010

Texte von Werner Schade (e)

Katalogbearbeitung:
Sonja Kaiser, Kora Kleinert,
Jörg Maaß, Sabine Maaß

Übersetzungen:
Karl Hoffmann

Gestaltung & Satz: Stefanie Löhr

Reproduktionen: Jens Ziehe

Druck: Conrad GmbH, Berlin

Auflage: 1.500

J ö r g
M a a ß

K u n s t
h a n d e l

Kunsthandel Jörg Maaß
Rankestraße 24
10789 Berlin

T +49 (0)30 - 211 54 61
F +49 (0)30 - 218 11 97
M +49 (0)170 - 48 69 064
kontakt@kunsthandel-maass.de
www.kunsthandel-maass.de



J ö r g
M a a ß



K u n s t
h a n d e l