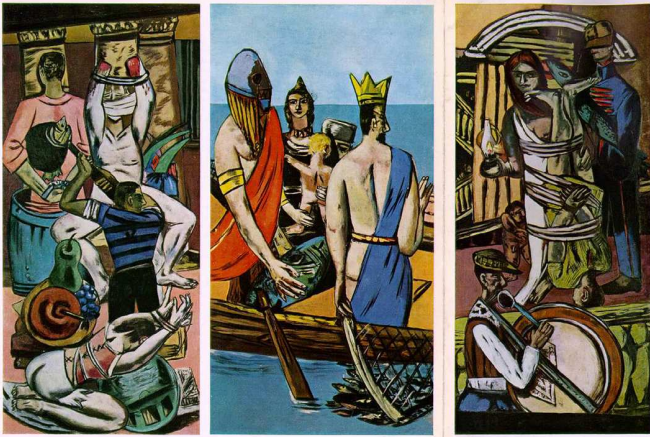


EEN ZOEKTOCHT IN BALLINGSCHAP

Vier doeken van MAX BECKMANN als Wagneriaanse biografie

door David Vergauwen



MAX BECKMANN . Het vertrek

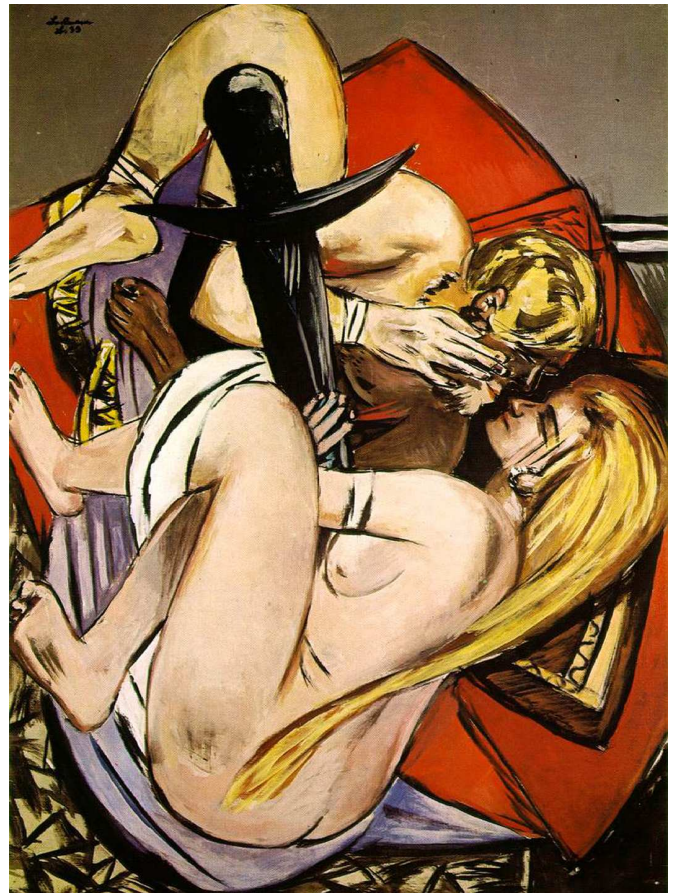
In 1937 verliet Max Beckmann als een van de laatste Berlijnse avant-garde kunstenaars zijn vaderland. Het vooruitzicht te moeten leven in een Duitsland waarin men zijn kunst 'ontaard' zou noemen, was voor hem voldoende reden om betere oorden op te zoeken. Helaas heeft hij die nooit echt gevonden. Beckmann hield te veel van zijn vaderland en zou in het buitenland nooit kunnen aarden. Ook niet in zijn eerste toevluchtsoord, Nederland, waar zijn schoonzus woonde – Beckmanns vrouw had namelijk een zus die met een Nederlandse organist gehuwd was. Op het moment dat Beckmann in Amsterdam arriveert, zit in een van zijn koffers een exemplaar van Wagners *Mein Leben*.

Beckmann leest deze biografie en besluit dat hij een en ander met deze meest Duitse aller kunstenaars gemeen heeft. Eerst en vooral deelden ze dezelfde Heimat. Net als Wagner, was Beckmann een geboren Saks, uit Leipzig. Beckmann en Wagner vochten voor hun geliefde Duitsland, zagen het militaire geweld voor hun ogen afspelen en beiden werden uiteindelijk bannelingen. Het was dit laatste dat Beckmann zo trof bij het lezen van *Mein Leben*, want op 17 september 1948 schrijft hij in zijn dagboek, met een duidelijke verwijzing naar de levenswandel van Wagner: "Ondanks het feit dat ik mezelf nooit op de barricades heb gegooid, lijkt me een verbanning van tien tot vijftien jaar een wezenlijk onderdeel te zijn in de ontwikkeling van ieder genie."

Vijf jaar eerder, bij de machtsgreep van extreemrechts in 1933, had Beckmann ook al een vlucht uit Duitsland overwogen. Dit valt onder meer af te lezen uit een triptiek met als titel "Het vertrek" die hij rond die periode maakte. Het middenpaneel beeldt een boot af met daarin een familie. Aan de linkerkant is er een blonde krijger te zien met een vreemde helm. Hij straalt kracht uit in de positieve zin van het woord; hij staat voor bescherming en geborgenheid. Rechts van hem zien we een vrouw. In haar armen houdt ze een kind. Het bijzon-

dere aan deze vrouw is dat zij de gelaatstreken van Beckmanns vrouw Quappi draagt, zodat het kind hun zontje moet zijn. Aan de rechterkant van dit paneel staat de koning die samen met de krijger naar rechts kijkt, naar het verleden. Met zijn rechterhand maakt hij een zegenend gebaar, alsof hij afscheid neemt van iets dat hem dierbaar is. Het is duidelijk dat Beckmann in 1933 al afscheid had genomen van het Duitsland dat hij kende.

De beeldtaal die Beckmann voor dit werk hanteert, is zonder meer archaisch. De zware contourlijnen, de eenvoudige kleurcontrasten tussen geel, blauw en rood geven de figuren een krachtig voorkomen. Bovendien zijn ze getooid met archaische kleren en sierraden, zodat hun verschijning herinnert aan de oude Germaanse volkeren of de Vikingen. Beckmann plaatst dit vertrek duidelijk in een mythische tijd, een heroïsch tijdperk van helden, krijgers en koningen. Deze voorliefde voor de mythologie van de oude volkeren is een ander element dat Beckmann met Wagner gemeen had.



MAX BECKMANN. Broer en zus

Gezien zijn eigen fascinatie met mythologie, is het dan ook niet te verwonderen dat Beckmann vroeg of laat bij Wagner inspiratie vond voor zijn eigen schilderkunst. In 1933 al schilderde hij een doek met als titel *broer en zus*. Opnieuw zien we een archaisch koppel, duidelijk geaccentueerd door een zwaar cloisonnisme. Hun lichamen zijn nogal vreemd gepositioneerd, alsof beide figuren in bed liggen en van bovenuit in beeld gebracht worden, alsof de toeschouwer boven het bed zweeft. Op die manier komt Beckmann tot een bijzonder symmetrische compositie: zo loopt de rechterbovenarm van de man evenwijdig met de linkerbovenarm van de vrouw, het rechteronderbeen van de man evenwijdig met het linkeronderbeen van de vrouw en lijkt het linkerdijbeen van de vrouw door te lopen in het rechterdijbeen van de man. Het beddengoed lijkt het koppel in een soort cocon te houden en op een geborgen manier van de buitenwereld af te scheiden.

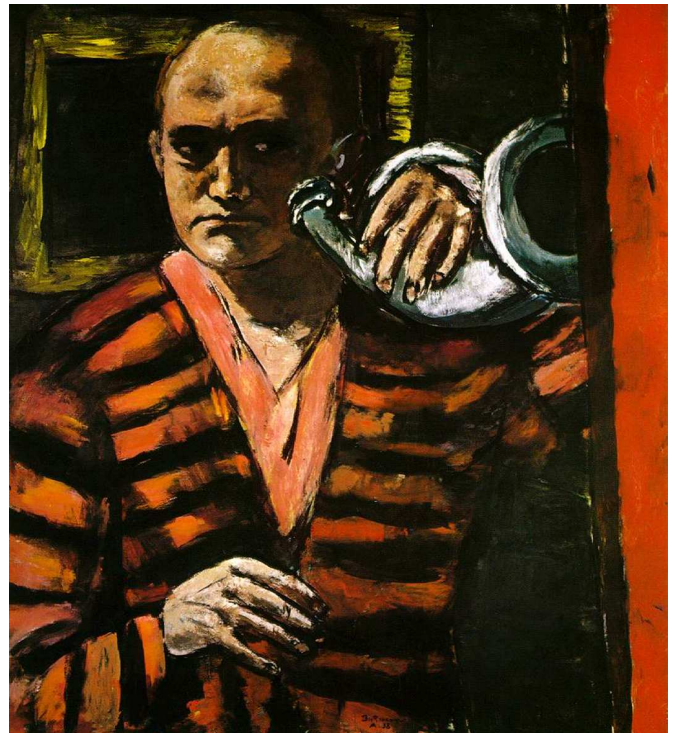
In dit werk worden man en vrouw op een krachtige manier als elkaars evenwichtige tegenpool afgeschilderd. Zij zijn broer en zus en negeren de morele code van hun maatschappij door hun liefde aan elkaar te bekennen. Zij zijn verenigde tegengestelden. Hun gezichten zijn naar elkaar toe gericht en hun lippen komen dicht bij elkaar, maar zullen elkaar niet raken. De aantrekkingskracht is groot. In hun midden ligt een gigantisch zwaard dat door Beckmann allicht als fallussymbool bedoeld werd. De aanwezigheid van het vreemde dier tussen het zwaard en de beide lichamen laat zich minder makkelijk verklaren. Toch bevinden we ons opnieuw in diezelfde mythische tijd als voorheen, bij *Het vertrek*. Opnieuw zien we dezelfde archaische sierraden aan de polsen en de enkels van de minnaars. De aanwezigheid van het zwaard en de unieke versieringen van het beddengoed lijken dit te bevestigen.

Beckmann gaf dit doek bij het afwerken ervan een andere titel en doopte het aanvankelijk *Siegmund en Sieglinde*. Maar rond 1933 kaapte Hitler Wagner weg voor zijn eigen politiek-ideologische doeleinden en vond Beckmann deze titel niet langer passend. Hij besloot het gegeven minder specifiek te maken en doopte het *Broer en zus*. Toch blijft hij hier de bijslaap van Siegmund en Sieglinde af te beelden, waaruit later de held Siegfried zal geboren worden. Beckmann toont ons de fysieke liefde tussen beiden, een gebeuren dat men bij Wagner niet te zien krijgt.

De vrucht van deze liefde is te zien in een doek van Beckmann uit 1938, getiteld *zelfportret met hoorn*. De hoorn is opnieuw een instrument dat verwijst naar de heroïsche tijd van de oud-Duitse Volkeren, maar is tevens het instrument dat door Wagner werd geassocieerd met zijn voornaamste held, Siegfried. Beckmann lijkt zichzelf hier met Siegfried te vereenzelvigen. De figuur wordt op een mysterieuze manier afgebeeld, als een ziener of een profeet. Natuurlijk moet een groot kunstenaar per definitie een ziener en profeet zijn, maar Beckmann gebruikt bewust al zijn schilderkundig talent om een soort mystieke sfeer rond de door hem afgebeelde figuur te scheppen. Beckmann blaast niet op de hoorn, hoewel het mondstuk niet ver van zijn mond verwijderd is. Hij blaast niet, maar luistert. De hoorn heeft al geschald en

de kunstenaar lijkt de echo af te wachten. De spanning tussen de eigen handeling die net geweest is en het afwachten van het antwoord dat buiten hem gelegen is, scheidt in dit doek een soort spirituele gravitas die een hogere vorm van bewustzijn doet vermoeden.

Een dergelijk proces roept natuurlijk de herinnering op aan de tweede akte van *Siegfried*. Eerst zal de held met behulp van zijn hoorn de aandacht van Fafner trekken en nadien proberen te communiceren met het woudvogeltje. In beide gevallen beschouwt Wagner deze conversaties als noodzakelijke stappen in het leerproces van Siegfried. Vandaar dat we deze – soms wat vreemd aandoende - scènes in dit tweede bedrijf kunnen opvatten als een spirituele tocht van de held op zoek naar zijn diepere ik.



MAX BECKMANN. Zelfportret met hoorn

Dit is precies wat Beckmann doet doorheen zijn vele – 84 in het totaal! – zelfportretten. We voelen dat Beckmann niet wacht op een menselijk antwoord, maar op een fundamenteel antwoord vanuit zichzelf. Hij wacht in een prachtig afgebeelde stilte, de oren open, speurend naar een 'antwoord'. Zijn handen illustreren de spanning, de concentratie waarmee deze held wacht. 1938 is Beckmanns eerste jaar in ballingschap. Net als Siegfried werd hij naar een plaats geleid die het uiterste van zijn kunnen vereiste om de toekomst hoopvol tegemoet te kunnen treden. Net als Siegfried moest Beckmann leren met zichzelf om te gaan in relatie met de wijde buitenwereld.

Op die manier was Beckmanns ballingschap misschien wel heilzaam. Hij had immers het gevoel dat hij alleen was, dat niemand was zoals hij. Hij sprak over het "eiland van zijn ziel", waarbij de andere mensen op een continent leken te leven. Dit zelfde gevoel vinden we

ook bij Siegfried, in de eerste akte. Beckmanns leven werd erdoor gehinderd. Hij had moeite om met anderen om te gaan, om hen te begrijpen en raakte hierdoor danig gefrustreerd. Zo schreef hij op 17 januari 1947 in zijn dagboek: "Ik kan enkel praten met mensen die bewust of onbewust al een zelfde metafysische code respecteren, dan ikzelf". De ervaring in ballingschap te leven, veranderde deze gang van zaken. Beckmann werd gedwongen zijn eigen draken te doden en de taal van anderen te leren.

In zijn tweede ballingsjaar 1939, schildert Beckmann zijn *Krijger met vogelvrouw*. S. Wendy Beckett schrijft in haar boek *Beckmann and the self* dat het onderwerp van dit doek moet gezocht worden in een verwijzing naar de klassieke mythologie (p.90). Zij identificeert de krijger (terecht) als Beckmann, maar leest de thematiek mogelijk verkeerd. Volgens haar gaat het om een ontmoeting tussen Odysseus en de sirene. Toch roept de identificatie van Odysseus enkele vragen op. Het is waar dat Beckmann het in zijn dagboeken vaak over deze held heeft en dat hij zichzelf met deze figuur identificeerde staat buiten discussie. Toch heeft S. Wendy Beckett het volgens ons bij het verkeerde eind wanneer zij Beckmann in dit doek als Odysseus identificeert. Geen enkel symbool op het doek verwijst immers naar de Odyssee, want waar het klassieke symbool van de sluwe Odysseus een boog is, draagt deze krijger twee andere wapens, namelijk een zwaard en een speer, twee centrale symbolen uit Wagners *Ring des Nibelungen*.

Aangezien Beckmanns *Zelfportret met hoorn*, kan gelezen worden als een zelfportret van de kunstenaar als Siegfried, kan ook dit werk aanzien worden als een uitbeelding van deze zeer cruciale scène in het tweede bedrijf van deze opera. Opnieuw gaat het om Siegfrieds ontmoeting met het woudvogeltje. De held trekt de wijde wereld in en moet zijn krachten ontwikkelen en leren gebruiken. Dit gebeurt in Wagners *Ring* door de band met de natuur en het diepere ik te versterken. Deze behoefte heeft ook Beckmann tijdens zijn ballingschap.

Beckmanns emigratie leidde dus tot heel wat *soulsearching*. Hij laat zijn vaderland achter om in jarenlange ballingschap te leven, eerst in Nederland, nadien in Chicago. *Het vertrek* illustreert de moeilijkheid van deze beslissing. Gelukkig vindt hij steun in de literatuur van Wagner die ook zijn eigen kunstwerken beïnvloeden, zoals in *Broer en zus*. Uiteindelijk zal Beckmanns trouwheid met de werken van Wagner, leiden tot een identificatie met Siegfried die hem enige troost kan bieden bij zijn leven in ballingschap. Beckmann put er kracht uit en neemt zich voor om door zijn daden zijn lotsbestemming zo gunstig mogelijk te vervullen, net als Siegfried

Natuurlijk is voor deze hypothese geen echt bewijs te vinden. Beckmann onthield zich van verbale commentaar wanneer hij in de mogelijkheid was zich uit te drukken op een doek en bovendien hield hij ervan de mythologische aspecten van zijn werken in mysterie gehuld te laten. Wanneer hij *Siegmund en Sieglinde* een andere titel geeft, kiest hij voor het meer abstracte *Broer en zus*, om de thematiek op een ruimere manier aan bod

te laten komen. Hierdoor kan de toeschouwer zijn verbeelding de vrije loop laten, op zoek naar alle verborgen lagen binnen zijn creatieve poëzie. Enkel in het werk *Broer en zus* is de invloed van Wagner onbetwistbaar aanwezig. De drie andere werken staan uiteraard open voor andere interpretaties. En dat was uiteraard ook Beckmanns bedoeling. In dit artikel probeerden we aan te tonen dat we vanuit de persoonlijke achtergrond en de interesses van de kunstenaar, gerust kunnen uitgaan van een Wagneriaanse lezing van deze vier werken.



MAX BECKMANN. Krijger met vogelvrouw