

Spannung und Anspruch. Schopenhauer und Beckmann im Vergleich

von Dominik Busch (Zürich)

1. Einleitung

Wir verdanken Günther Baum und Dieter Birnbacher die Veröffentlichung einer Sammlung von Aufsätzen, die auf ein Desiderat der Forschung reagieren: die Frage nach der Wirkung von Schopenhauers Philosophie auf die bildende Kunst.¹ So treten denn die meisten der Autoren dieses Bandes an gegen die von Baum konstatierte „spärliche Resonanz in der Schopenhauer-Forschung“² im Hinblick auf die obige Frage.

Günther Baum, Otto Pöggeler und Robert Zimmer kommen in ihren Ausführungen zum Einfluss Schopenhauers auf das Werk des Malers Max Beckmann (1884–1950) zu sprechen. Die Frage nach dem Einfluss des Denkers auf den deutschen Maler ist nahe liegend; denn zum einen lagen die Gedanken Schopenhauers in Beckmanns künstlerischem Umfeld in der Luft, und zum anderen – und dies wiegt sicherlich schwerer – belegen die Tagebücher des Künstlers ab dem Jahre 1903 eine intensive Auseinandersetzung mit Schopenhauer (und auch Nietzsche).³

Der vorliegende Aufsatz hat nicht den Anspruch, zu klären, welche tatsächlichen Beeinflussungen von Schopenhauers Philosophie sich in Beckmanns Werken nachweisen lassen. Um diese Aufgabe zu meistern, müsste womöglich erst geklärt werden, nach welchen Kriterien eine solche Identifikation – die Identifikation von etwas Gedachtem mit etwas Gemaltem – vorgenommen werden soll. Anstatt die Begriffe des Philosophen in einem vereinfachenden Sinne mit Figuren oder Dingen auf den Leinwänden des Malers zu identifizieren, soll im Folgenden etwas anderes versucht werden: Durch die Skizze einer Interpretation von Schopenhauers System wird – in einem ersten Schritt – zu zeigen versucht, dass sich in dieser Philosophie zwei einander entgegen gesetzte Strategien ausmachen lassen. Durch einen Vergleich zweier Werke Max Beckmanns wird – in einem zweiten Schritt – der Frage nachgegangen, ob sich in diesen beiden Ge-

1 *Schopenhauer und die Künste*. Hrsg. von Dieter Birnbacher und Günther Baum. Göttingen 2005.

2 Baum, Günther: *Imagination, Ich und Wille: Zur Rezeption Arthur Schopenhauers in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. In: *Schopenhauer und die Künste*, a. a. O..

3 Beckmann, Max: *Frühe Tagebücher. 1903/04. 1912/13*. Hrsg. von Doris Schmidt. München 1985.

mälden ein strukturanaloges Problem aufzeigen lässt. Die folgenden Überlegungen verdanken den Arbeiten von Baum, Pöggeler und Zimmer entscheidende Anregungen.

2.1 Schopenhauer einseitig

Leider ist die Philosophie Arthur Schopenhauers (1788–1860) für einen nicht geringen Teil der aktuellen philosophischen Forschung zur Fußnote geworden. Von Ausnahmen abgesehen, gerät seine Philosophie nur selten eigens in den Blick. Wird Schopenhauers Philosophie thematisiert, dann sehr oft im Hinblick auf Vorgänger, Zeitgenossen oder Nachfolger, d. h. als Beispiel einer auf Missverständnissen beruhenden Kritik der Kantischen Philosophie⁴, oder als eigenwillige Variante eines transzendentalphilosophischen Systems im Quervergleich mit den an theoretischer Selbstdurchdringung wohl unerreichten Elaboraten des Deutschen Idealismus (Fichte, Schelling, Hegel), oder als Vorspiel zu späteren Entwicklungen (Nietzsche, Freud).⁵

Möglicherweise ist dies mit ein Grund, weshalb noch immer einseitige Etikettierungen im Umlauf sind, die weder einer Lektüre seiner Texte standhalten, noch eine kritische Auseinandersetzung mit den Chancen und Grenzen dieser Philosophie vorbereiten. Einseitige Interpretationen von philosophischen Systemen sind wohl auch dann nicht legitim, wenn – wie im Falle Schopenhauers – ihre Urheber in Selbstauskünften einseitigen Interpretationen Vorschub geleistet haben. Vier Beispiele möglicher Etikettierungen sollen im Folgenden kurz umrissen und problematisiert werden.

Erstens: In einer berühmt gewordenen Vorlesung von 1917 spricht Sigmund Freud von den drei Kränkungen, welche den Stolz und das Selbstbewusstsein der neuzeitlichen Menschheit ereilt haben sollen: *Erstens* die (vor allem) von Kopernikus eröffnete Einsicht in die Tatsache, dass die Erde nicht der Mittelpunkt des Universums ist (kosmologische Kränkung), *zweitens* die (vor allem) durch Darwin eingeleitete Erkenntnis, dass der Mensch dem Tierreich entstammt, und nicht von Gott geschaffen wurde (biologische Kränkung), und *drittens* die (vor allem) von Freud selbst initiierte ernüchternde Einsicht in den Umstand, dass das Ich nicht Herr im eigenen Haus ist (psychologische Kränkung).⁶ Sämtliche

4 In jüngster Zeit etwa: Rubeis, Giovanni: *Der Wille als Ding an sich? Schopenhauers Kantinterpretation und ihre Irrtümer*. Hamburg 2007.

5 In dieser Hinsicht ist die Arbeit von Matthias Kofler sehr aufschlussreich. Vgl.: Kofler, Matthias: Formen des Unbewußten bei Schopenhauer in ihrer Beziehung zur philosophischen Tradition. In: Die Entdeckung des Unbewußten. Schopenhauers Bedeutung für das moderne Bild des Menschen. Hrsg. von Matthias Kofler, Dieter Birnbacher und Günther Baum (= Jb. 86, 2005), 37–69.

6 Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 18. Vorlesung (1917). In: *Studienausgabe*, Bd. I. Hrsg. von A. Mitscherlich u. a. Frankfurt am Main 1970, 283 f.

drei Kränkungen lassen sich in Schopenhauers Werk nachweisen.⁷ Aus diesem Grunde ist es nicht verwunderlich, dass der hier verhandelte Philosoph neben Geistern wie Darwin, Freud und Nietzsche als einer der Kronzeugen in einem geistesgeschichtlichen Prozess der *Depotenzierung der Vernunft* gilt. Formulierungen, der Wille sei bei Schopenhauer primär, die intellektuellen Vermögen jedoch sekundär, finden sich sowohl in Schopenhauers Werk,⁸ wie auch in der philosophischen Forschung bis auf den heutigen Tag. Das Problem ist nur: Diese These lässt sich nicht mit der gesamten Philosophie Schopenhauers vereinbaren. In Schopenhauers Werk finden sich sowohl Belege für eine Depotenzierung der Vernunft (etwa innerhalb seiner Willensmetaphysik), wie sich auch Belege für eine Potenzierung (etwa innerhalb seiner Ästhetik) finden lassen. Schopenhauer ist ein Kronzeuge in einem Prozess der Depotenzierung der Vernunft, doch in seinen Texten lassen sich eben auch gegenläufige Tendenzen aufweisen. Hier schiene es mir ratsam, nicht voreilig für eine Seite Partei zu ergreifen; stattdessen erschiene es mir sinnvoller, die Spannung von Potenzierung und Depotenzierung so klar wie möglich herauszuarbeiten. Und das heißt auch: Es gilt zu zeigen, dass einige der Unterschiede, welche man zwischen der Position Schopenhauers und konkurrierenden Positionen auszumachen glaubt, bereits *innerhalb* von Schopenhauers Philosophie merklich sind.

Zweitens: Schopenhauer wird bisweilen als *Irrationalist* bezeichnet; dies nicht, weil er in seiner Arbeit als Denker nicht sorgfältig und begründend vorgeht, sondern weil er die, genau genommen, nicht mehr durch Begründung einzuholende These von der Irrationalität des Urprinzips Wille formuliert. Die Reichweite der Rationalität gilt es genau zu bestimmen – was jenseits dieser Grenzen liegt, soll angeblich keiner rationalen Thematisierung mehr zugänglich sein. Die These, der Wille bei Schopenhauer sei irrational, hört man häufig. Auch hier finden sich zweifellos Stellen als Beleg. Für ein präziseres Verständnis von Schopenhauers System hilft uns diese These jedoch nur bedingt weiter. Die grundlegende Frage einmal beiseite gesetzt, wie sinnvoll es ist, das eine Glied einer begrifflichen Differenz, deren innere Strukturgesetze kaum restlos geklärt sind, durch das Glied einer alternativen begrifflichen Differenz, dessen innere Strukturgesetze genauso wenig geklärt sind, zu erläutern, so ist diese These schon deswegen fragwürdig, weil sich in Schopenhauers Werk mannigfaltige Versuche finden, den Willen sprachlich zu thematisieren. Der Wille unterliegt nicht an allen Stellen einer Art Bildnisverbot im Sinne einer negativen Theologie, sondern es finden sich in Schopenhauers Werk verschiedene Versuche, durch sprachliche

7 Dies zeigt z. B. Volker Spierling in: *Materialien zu Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung“*. Hrsg. von Volker Spierling. Frankfurt am Main 1984, 14 f.

8 Am dichtesten wohl im Kapitel 19 des 2. Bandes von *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Vgl.: W II, 259 ff. (Lö Kap. 19). [Schopenhauer wird im Folgenden nach der Ausgabe von Wolfgang Frhr. von Löhneysen zitiert (Lö).]

Thematisierung die Beziehung zwischen dem menschlichen Subjekt und dem Willen in den Blick zu bekommen. Weitaus fruchtbarer als eine vermeintlich endgültige Zuordnung des Begriffs *Wille* in eine der beiden Schubladen *rational* oder *irrational* ist die Frage, *warum* sich in Schopenhauers Werk Belege für beide Zuordnungen aufweisen lassen. Ein Beispiel: Das 3. Buch seines Hauptwerks *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Schopenhauers Ästhetik) ist im Kern nichts anderes als der Versuch, in einen möglichst unmittelbaren Rapport mit dem Willen zu treten, ohne an ihm leiden zu müssen. Betrachtet man Schopenhauers Erkenntnistheorie als ein Hauptportal, dann öffnet sich innerhalb seiner Ästhetik eine Hintertür. Die Produkte der Kunst sind in Schopenhauers System die reinsten Abbilder des Willens. Und unter den Produkten der Kunst ist die Musik wiederum das reinste Abbild des Willens. Bedenkt man den Umstand, welches unglaublich hohe Maß an Struktur und Ordnung sich innerhalb der Musik findet, so lässt sich schwer vorstellen, wie dieses Paradebeispiel an innerer Geordnetheit das unmittelbarste Abbild des Irrationalen sein soll. Mit der Zuschreibung des Prädikats *irrational* hinsichtlich des Willens bei Schopenhauer scheint mir im Hinblick auf eine tiefer gehende sachliche und kritische Auseinandersetzung mit den Chancen und Grenzen dieser Philosophie nicht viel gewonnen.⁹

Drittens: Schopenhauers Philosophie gilt gemeinhin als *Willensmonismus*.¹⁰ Diese Bezeichnung erscheint mir für das System Schopenhauers nur bedingt hilfreich: *Zum einen* weist Schopenhauer immer wieder darauf hin, dass der Wille im Widerstreit mit sich selbst liegt. Der Wille ist uneins mit sich, somit keine einheitliche Entität, keine ursprüngliche Fülle, sondern eine Differenz. *Zum anderen* ist er nicht nur uneins mit sich selbst, sondern verlangt ab einem bestimmten Punkt innerhalb eines Prozesses nach dem Anderen seiner selbst. Schopenhauer nennt dieses Andere *Vorstellung*. Der Wille soll also verstanden werden als ein Geschehen, welches sich auf das Andere seiner selbst hin entwickelt. Eigentlich ist alles Wille, doch gibt es neben diesem Eigentlichen einen Prozess der „Veruneigentlichung“. Da Schopenhauers *Wille* somit eine Entität ist, die sowohl in sich selbst uneins ist, als auch ein Anderes seiner selbst aufweist, könnte uns das Etikett *Willensmonismus* in der sachlichen und kritischen Auseinandersetzung eher auf falsche Fährten verweisen, als dass es unseren ana-

9 Auch die häufigen Bezugnahmen auf das Konzept der Platonischen Idee lassen sich wohl nur schwer mit Irrationalität verbinden. W I, 195 ff. (Lö § 25).

10 Vielleicht wird die Rede vom Willensmonismus auch deswegen verwendet, um die Differenz zwischen Schopenhauer und Schelling besser hervortreten zu lassen? Schopenhauer soll ja Schellings Freiheitsschrift studiert haben. Gleichwohl hielt er es nicht für nötig, Schellings Unterscheidung zwischen Universalwille und Partikularwille zu rezipieren. Zu diesem entscheidenden Unterschied im Ansatz der beiden Denker vgl.: Berg, Robert J.: *Objektiver Idealismus und Voluntarismus in der Metaphysik Schellings und Schopenhauers*. Würzburg 2004. – Sowie: Barbaric, Damir: Wille und Zeit bei Schopenhauer und Schelling. In: *Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling)*. Hrsg. von Lore Hühn. Würzburg 2006.

lytischen Blick schärft. Was Monismus in Bezug auf eine Entität, die sich einerseits im Widerstreit mit sich selbst befindet, und sich andererseits in ihren Repräsentationen veräußert, heißen soll, verlangt, so schiene mir, nach sorgfältigen Explikationen.

Schließlich viertens: Seit einigen Jahren wird in der philosophischen Forschung die Thematik der Gefühlsethik rege diskutiert. Nicht selten findet die praktische Philosophie Kants als Paradigma einer rein rational verfassten Ethik Verwendung, von der es sich im Sinne einer Negativ-Folie abzustoßen gilt. Auf der Suche nach historischen Gewährsmännern glaubt man nicht selten in der so genannten Mitleids-Ethik Schopenhauers einen Vorläufer einer Gefühlsethik gefunden zu haben. Auch hier scheint mir Vorsicht geboten; denn *zum einen* handelt es sich bei Schopenhauer dem Versuche nach nicht um eine normative, sondern um eine deskriptive Ethik. Nicht wird beabsichtigt, im voraus Regeln aufzustellen oder Kriterien zu formulieren, unter deren Anleitung Akteure vermeiden, vom Pfad der Tugend abzukommen, sondern es geht darum zu beschreiben, unter welchen Bedingungen unsere Intuition uns sagt, dass eine erfolgte Handlung moralisch gut gewesen ist.¹¹ *Zum anderen* hat das Mitleid in Schopenhauers Ethik nicht den Charakter einer überreichen Ressource, gleichsam einer Plotinschen Überfülle, sondern ist allerhöchstens eine sparsam – und oftmals eine eher virtuell – tröpfelnde Quelle:

Denn *obwohl Grundsätze* und abstrakte Erkenntnis *überhaupt keineswegs* die Urquelle oder erste Grundlage der Moralität sind; so sind sie *doch* zu einem moralischen Lebenswandel *unentbehrlich* als das Behältnis, das Reservoir, in welchem die aus der Quelle aller Moralität, als welche nicht in jedem Augenblicke fließt, entsprungene Gesinnung aufbewahrt wird, um, wenn der Fall der Anwendung kommt, durch Ableitungskanäle dahin zu fließen.¹² (Hervorhebung D. B.)

Diese systemimmanente Ressourcenknappheit des Mitleids bringt eine wesentliche Limitierung mit sich, die nach Kompensation verlangt; ein kompensatorisches Element sind die so genannten „festen Grundsätze“. Diese sind jedoch gerade keine Emotionen. Das bedeutet: Selbst innerhalb von Schopenhauers angeblicher Gefühlsethik kommt man nicht allzu weit, wenn man sich auf Gefühle allein beschränkt. „Grundsätze“ und „abstrakte Erkenntnis“ wohnen im Herzen von Schopenhauers (angeblicher) Gefühlsethik; sie sind, so der Text, für einen moralischen Lebenswandel unentbehrlich.¹³

11 In neuerer Zeit hat Dieter Birnbacher sehr schön gezeigt, an welchen Stellen es Schopenhauer innerhalb seiner Ethik nicht schafft, einen rein deskriptiven Gestus durchzuhalten: Birnbacher, Dieter: Nahmoral und Fernmoral. In: *Die Ethik Arthur Schopenhauers [...]*, a. a. O.

12 Schopenhauer, Arthur: *Preisschrift über die Grundlage der Moral*. In: *Kleinere Schriften. Sämtliche Werke*. Bd. III, 746 ff. (Lö § 17).

13 Das Schwanken zwischen Entbehrlichkeit („Störung“) und Unentbehrlichkeit („Beihülfe“) des Sekundären – welches „ganz anderer Natur“, und gleichwohl ein „Abbild“ sein soll – findet sich

2.2 Spannung statt Einseitigkeit

Anstelle eines Versuchs, die bereits erwähnten Spannungen aufzulösen, möchte ich in aller Kürze eine schematische Interpretation des angezeigten Problemkomplexes vorschlagen:¹⁴ Trifft Schopenhauer eine Unterscheidung, so unterscheidet er A von B. Innerhalb seiner Texte, in denen er versucht, sein System darzustellen, finden sich zwei einander entgegen gesetzte und sich gegenseitig unterminierende philosophische Strategien. Es lässt sich – in freihändiger und vorläufiger Nomenklatur – eine *identielle Strategie* von einer *differentiellen Strategie* unterscheiden. Im Zuge der differentiellen Strategie wird zu zeigen versucht, dass das Bedingungsgefüge von A und B in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander besteht; d. h. es gilt: A nicht ohne B und B nicht ohne A. Im Zuge der identischen Strategie wird hingegen zu zeigen versucht, dass entweder A von B unabhängig ist, oder dass B von A unabhängig ist, d. h. es gilt: entweder A ohne B oder B ohne A. Die identische Strategie taucht in zwei verschiedenen Spielformen auf: Im ersten Falle (A ohne B) handelt es sich um die *archaische Strategie*, im zweiten Falle (B ohne A) um die *sekundäre Strategie*.

Im Zuge der *archaischen Strategie* wird zu zeigen versucht, dass ein vorgängiges Urprinzip vollkommen und ohne Mangel gewesen ist, und dass die Genese eines abgeleiteten Prinzips nicht nötig gewesen wäre. Wann immer diese letzte Behauptung unterminiert wird, betritt die bereits erwähnte differentielle Strategie die Bühne.

Im Zuge der *sekundären Strategie* soll einsichtig gemacht werden, dass das abgeleitete Prinzip die Wirksamkeit des archaischen Prinzips vollständig suspendieren kann. Wann immer Gründe ins Feld geführt werden, die Zweifel an diesem Szenario nähren, hat abermals die differentielle Strategie das Wort.

Obwohl auf den ersten Blick sehr verschieden, so scheint mir, dass die archaische und die sekundäre Strategie letztlich auf das Gleiche hinauslaufen: Sie zielen darauf ab, dass der eine der beiden Opponenten des unterschiedenen Bedingungsgefüges den anderen ab einem bestimmten Punkt innerhalb einer begriff-

auch in jenen Stellen, an denen Schopenhauer zu beschreiben versucht, weshalb die Welt als Vorstellung „aus“ der Welt als Wille zu entstehen hatte: „Der Wille, der bis hieher im Dunkeln höchst sicher und unfehlbar seinen Trieb verfolgte, hat sich auf dieser Stufe ein Licht angezündet, als ein Mittel, welches notwendig wurde zur Aufhebung des Nachteils, der aus dem Gedränge und der komplizierten Beschaffenheit seiner Erscheinungen eben den vollendetsten erwachsen würde. Die bisherige unfehlbare Sicherheit und Gesetzmäßigkeit, mit welcher er in der unorganischen und bloß vegetativen Natur wirkte, beruhte darauf, dass er allein in seinem ursprünglichen Wesen blinder Drang, Wille, tätig war, ohne *Beihilfe*, aber auch ohne *Störung* von einer zweiten, ganz andern Welt als Vorstellung, welche zwar nur das *Abbild* seines eigenen Wesens, aber doch *ganz anderer Natur* ist und jetzt eingreift in den Zusammenhang seiner Erscheinungen. Dadurch hört nunmehr die unfehlbare Sicherheit derselben auf.“ (Hervorhebung D. B.) W I, 223 (Lö § 27).

¹⁴ Die knappe Interpretation hat eher den Charakter einer Skizze für ein Forschungsvorhaben. Das tatsächliche Belegen durch Zitate bliebe einer weit umfangreicheren Arbeit vorbehalten.

lichen Bewegung einverleibt und vernichtet; die Differenz wird auf Identität reduziert. Sowohl die archaische Strategie für sich alleine genommen, wie auch die sekundäre Strategie singular betrachtet, sind beide einseitig. Man kann Schopenhauers Texte einer solchen einseitigen Lektüre unterziehen; seine Texte scheinen mir jedoch nicht nach einer solchen eindimensionalen Lesart zu verlangen.

Am Beispiel der für Schopenhauer wichtigen Unterscheidung von Wille und Vorstellung (A/B) soll das abstrakt Vorgetragene kurz konkretisiert werden: Um den Anforderungen der identischen Strategie Genüge zu leisten, muss Schopenhauer in irgendeiner Form die Unabhängigkeit eines der beiden Prinzipien erweisen. Wird versucht, die Unabhängigkeit des ursprünglichen Prinzips (Wille) gegenüber dem abgeleiteten Prinzip (Vorstellung) aufzuzeigen, so haben wir es mit der archaischen Strategie zu tun. Im Fahrwasser der archaischen Strategie wird nicht selten von der fragwürdigen Semantik des Wörtchens „eigentlich“ Gebrauch gemacht; denn eigentlich ist alles Wille. Da eigentlich alles Wille ist, ist eigentlich alles dasselbe, eigentlich alles mit allem identisch. Die Einebnung von Differenzen gehört somit notwendig zum Handwerk der archaischen Strategie. Im Zuge der archaischen Strategie tendiert Schopenhauer dazu, Unterschiede zu marginalisieren. Im Gegenzug werden Gemeinsamkeiten hervorgehoben und stark gemacht. Weil beispielsweise das Urprinzip alles Seienden der Wille ist, dieser also sowohl im Tier, wie auch im Menschen wirksam ist, gibt es im Wesentlichen keinen Unterschied zwischen Tier und Mensch. Dieses Verbindende wird in der archaischen Sichtweise derart stark gemacht, dass die *differentia specifica* (hier: die Vernunft) beinahe zu einer vernachlässigbaren Größe degradiert wird. Da eigentlich alles Wille ist, wiegen Gemeinsamkeiten schwer, Unterschiede fallen dagegen kaum ins Gewicht. Die archaische Strategie ist somit – ich beziehe mich damit auf die Ausführungen auf Freuds Rede von den Kränkungen des neuzeitlichen Menschen zurück – Wasser auf die Mühlen einer wie auch immer gearteten Depotenzierung der Vernunft. Die archaische Strategie richtet sich immer gegen den – angeblichen – Stolz des aufgeklärten, vernünftigen Subjekts. Mit Blick auf den Menschen zeigt sich innerhalb von Schopenhauers Anthropologie „der Wille als das Urkräftige, gegen welches der Intellekt nichts vermag.“¹⁵ Dieses Abhängigkeitsverhältnis, so wird im Zuge der archaischen Strategie behauptet, ist nicht umkehrbar: „Versucht man das Verhältnis umzukehren und den Willen als Werkzeug des Intellekts zu betrachten; so ist es, als machte man den Schmied zum Werkzeug des Hammers.“¹⁶ Es herrscht auf jeden Fall „das Primat des Willens“, dieser hat die „Oberherrschaft“ über den Intellekt; „offenbar ist hier der Herr der Wille, der Diener der Intellekt“¹⁷. Viel zu oft

15 W I, 293 (Lö § 39).

16 W I, 195 ff. (Lö § 25).

17 W II, 268 f. (Lö Kap. 19).

wurde und wird Schopenhauer auf diese argumentative Stoßrichtung reduziert.¹⁸ Dies ist nicht falsch, aber unvollständig – denn: Im Zuge der sekundären Strategie will uns Schopenhauer von der Möglichkeit der Unabhängigkeit des abgeleiteten Prinzips vom archaischen Prinzip (die Verneinung des Willens) überzeugen. Obwohl eigentlich alles Wille ist, kann es dennoch soweit kommen, dass die Wirksamkeit des Willens suspendiert wird. Die für die archaische Strategie erwähnte Nivellierung von Differenzen wird hier in ihr Gegenteil verkehrt. Im Rahmen unseres Beispiels hieße das: Der Abstand zwischen Tier und Mensch erscheint auf einmal sehr groß; der Mensch ist etwas völlig anderes als ein Tier. Das eine hat mit dem anderen so gut wie nichts zu tun. Nahezu unüberbrückbare Abgründe eröffnen sich zwischen dem, was unterschieden wurde. Die *differentia specifica* (hier erneut: die Vernunft) wird hervorgehoben und stark gemacht, und es scheint schwer sich vorzustellen, was den Menschen mit seinen behaarten Vorgängern verbinden soll. War Vernunft zuvor eine vernachlässigbare Größe, so macht sie hier nun einen Unterschied. Unterschiede wiegen schwer, Gemeinsamkeiten fallen dagegen kaum ins Gewicht. Innerhalb der sekundären Strategie kann das abgeleitete Prinzip die Wirksamkeit des primären Prinzips suspendieren. Dieser systemimmanente „Sklavenaufstand“ ist in Schopenhauers Metaphysik immer möglich. Der gebotenen Kürze wegen seien hier lediglich zwei Stellen zitiert. Das Genie, in der archaischen Sichtweise ein Mensch, der eigentlich auch nur ein Tier ist, hat nämlich im Rahmen der sekundären Sichtweise die Fähigkeit, etwas zu tun, wozu ein Tier nie und nimmer in der Lage wäre:

Demnach ist Genialität die Fähigkeit, [...] sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntnis, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens daist, diesem Dienste zu entziehen; d. h. sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke ganz aus den Augen zu lassen [...], um als rein erkennendes Subjekt, klares Weltauge, übrigzubleiben [...].¹⁹

War im Zuge der archaischen Strategie der Primat des Willens eine klare Sache, so gibt es offenbar den Fall einer Perversion dieses Verhältnisses. Der Fall einer

18 Es wäre die Aufgabe einer größeren Arbeit, anhand textlicher Belege den Beweis anzutreten, dass das hier mit Blick auf die begriffliche Differenz von Wille und Vorstellung Gesagte auch auf weitere begriffliche Unterscheidungen in Schopenhauers Philosophie zutrifft. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien als Beispiele genannt: Anschauung/Reflexion, Sensibilität/Verstand, Verstand/Vernunft, Pflanze/Tier, Tier/Mensch, Frau/Mann, gewöhnlicher Mensch/Genius, Spähen/Kontemplation, Ursache/Reiz, Reiz/Motiv, Mitleid/moralische Grundsätze, Menschenliebe/Gerechtigkeit, Neues Testament/Altes Testament, Gewalt/List, Erdolchen/Vergiften, Baukunst/Gartenkunst, Unterredung/Brief. Begriffspaare können zu Begriffs-Ketten erweitert werden (z. B. Pflanze/Tier/Mensch oder Ursache/Reiz/Motiv).

19 W I, 266 (Lö § 36).

Verkehrung, bei dem das Primäre seinen Primat verliert, weil das Sekundäre dessen Stelle einnimmt, bleibt stets möglich:

Jenes beim Menschen nun also eintretende, relative Überwiegen des erkennenden Bewusstseins über das begehrende, mithin des sekundären Teiles über den primären kann in einzelnen, abnorm begünstigten Individuen so weit gehen, daß in den Zeitpunkten der höchsten Steigerung der sekundäre oder erkennende Teil des Bewusstseins sich vom wollenden ganz ablöst und für sich selbst in freie, d. h. vom Willen nicht angeregte, also ihm nicht mehr dienende Tätigkeit gerät, wodurch er rein objektiv und zum klaren Spiegel der Welt wird [...].²⁰

Die beiden genannten Strategien lassen sich auch in rhetorischer Hinsicht in Schopenhauers Texten aufweisen: Der archaische Schopenhauer lacht mit hämischer Schadenfreude über diejenigen philosophischen Positionen, in welchen – wie er behauptet – die Macht des Urprinzips *Wille* unterschätzt oder gar geleugnet wird, dagegen die Wirkkraft unserer geistigen Kapazitäten überschätzt wird.²¹ Im Zuge dieser Strategie gefällt sich Schopenhauer auf rhetorischer Ebene in der Rolle der thrakischen Magd und bricht in schallendes Gelächter aus, wenn er zu sehen glaubt, wie die gelehrten Pedanten dieser Welt vor lauter Sternen den Brunnen vor den eigenen Füßen nicht sehen. Man müsste hier unter anderem auf die strukturelle Anordnung seiner Theorie des Komischen, auf die immer wieder auftauchende (und sehr ambivalente) Thematik der Schadenfreude, den Ausfällen gegenüber bestimmten philosophischen Positionen (vor allem Kant, Fichte, Schelling und Hegel; Stichworte: „Windbeutelerei“, „Wolkenkuckucksheim“), sowie auf die Typologie des theoretischen Pedanten (Stichwort: „der Gelehrte“) zu sprechen kommen. So ließe sich zeigen, dass das Lachen innerhalb von Schopenhauers System die Funktion eines Fürsprechers der archaischen (und damit die Funktion eines Widersachers der sekundären Strategie) besitzt. In aller Kürze: Das Lachen hat immer schon gewusst, dass der Wille alles und der Intellekt nichts vermag.

Dem sekundären Schopenhauer dagegen bleibt das Lachen buchstäblich im Halse stecken: Im Zuge der sekundären Strategie wird in erschreckenden Bildern die verheerende Kraft des Urprinzips *Wille* dargestellt. Der Spaß hat hier ein Ende. Die Gesamtheit des Seienden leidet seit je her an sich selbst. Die Welt zeigt uns ein von Schmerzen verzerrtes Antlitz. Leiden ist omnipräsent. Wurde die Welt der Vorstellung aus der Warte der archaischen Sichtweise zuvor unter

²⁰ W II, 265 (Lö Kap. 19).

²¹ Wer die These der archaischen Strategie leugnet, ist für Schopenhauer entweder ein *Heuchler* oder ein *Eunuch*. Hinter dieser boshafte Alternative zwischen Scheinheiligkeit und Unfruchtbarkeit verbirgt sich weit mehr als nur ein theoretischer Affekt. Zum einen führt sie ins Zentrum der einen Seite von Schopenhauers Philosophie; zum anderen zeigt sie die große Spannung zwischen der einen und der anderen Seite auf – betrachtet man einmal die auffallende Ähnlichkeit, die zwischen dem (überhöhten) *Asketen* und dem (herabgewürdigten) *Eunuchen* besteht.

anderem der Lächerlichkeit preisgegeben, so erscheint sie angesichts der unannehmbaren Heillosigkeit des Willens nun als einzig möglicher Ausweg. Der Fatalismus weicht dem Mitleid. Der Hohn weicht der Hoffnung – der Hoffnung, dass die leidvolle Wirksamkeit des Willens suspendiert werden kann.

Die vier verschiedenen Stufen der Suspendierung sind unterschiedliche Strategien der *Entlastung* vom Willen. *Erstens*: Die Erinnerung, bei der wir uns vergangene Objekte „schön reden“, weil wir ausschließlich sie uns vergegenwärtigen, das dazugehörige subjektive Wollen aber aus der zeitlichen Distanz heraus seine real-aktuelle Wirksamkeit verliert. Das Nicht-Jetzt des Vergangenen entlastet von der Gegenwart des Willens. *Zweitens*: Innerhalb der Ästhetik erhält der Kunstgenuss die Stellung einer Entlastung vom Willen; wer sich in der kontemplativen Betrachtung von Kunstwerken verliert, suspendiert zumindest für die Dauer dieser Kontemplation die Wirksamkeit des Willens. *Drittens*: Innerhalb der Ethik bewirkt das Mitleid eine Milderung der negativen Auswirkungen des Willens. Die Höherbewertung des anderen vor dem Wohl und Wehe des eigenen Selbst, dämpft und mildert die Kraft des Urprinzips Wille. *Schließlich Viertens*: In der Figur des Heiligen oder Asketen glaubt Schopenhauer die höchste mögliche Form der Suspendierung des Willens gefunden zu haben. Askese ist somit die wirkungsmächtigste Strategie der Willens-Entlastung.²²

Einseitige Thesen über Schopenhauers Philosophie erscheinen mir problematisch. Die These etwa, Schopenhauer behaupte, dass zwischen Mensch und Tier kein wesentlicher Unterschied bestehe, ist nicht falsch, da sich ohne weiteres Stellen (und Anekdoten) zitieren lassen, die dies bestätigen. Dem Ganzen seiner Philosophie ist auf diese Weise jedoch nicht beizukommen, weil man sich das Problem einhandelt, all die vielen Textstellen nicht erklären zu können, in denen der Abstand zwischen Tier und Mensch als nahezu unüberwindbar groß dargestellt wird. Lediglich um den Preis einer gewaltigen hermeneutischen Verdrängungsleistung lässt sich dieses Werk auf einseitige Thesen reduzieren. Schopenhauers Philosophie ist nicht so sehr eine Position, sie ist ein System von internen Spannungen und oftmals konkurrierenden argumentativen und rhetorischen Strategien; sie ist – und damit möchte ich zum zweiten Teil dieses Essays überleiten – ein Welt-Bild, das aus einem Zugleich des Unvereinbaren besteht.

3.1 Die einseitige Welt-Sicht in Beckmanns „Die Nacht“

Dass persönlicher Leidensdruck die Kreativität eines Künstlers fördere, mag ein Klischee sein – das Leben des deutschen Malers Max Beckmann eignet sich jedoch nicht besonders gut, um dieses angebliche Klischee zu widerlegen. Zwei

22 Den Hinweis auf die Wichtigkeit unterschiedlicher Stufen der Entlastung vom Willen verdanke ich Lore Hühns prägnanter Schopenhauer-Einführung: Hühn, Lore: Schopenhauer, Arthur. In: *Metzler Philosophen Lexikon*. 2., aktualisierte und erw. Aufl. – Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.

große Krisen, um nicht zu sagen Katastrophen, haben Beckmanns Biografen stets hervorgehoben: die Erfahrung des Ersten Weltkriegs und das zermürbende Amsterdamer Exil in den Zeiten der Nazi-Herrschaft. Während des Ersten Weltkriegs, Beckmann leistet Sanitätsdienst, ist er den Folgen der Kampfhandlungen als Beobachter unmittelbar ausgesetzt. In einer seltsamen Mischung aus existenzieller Betroffenheit und sachlichem Sarkasmus beschreibt er seiner ersten Frau Minna in seinen Frontbriefen die schweren Verletzungen der verwundeten Soldaten und den allgegenwärtigen Verwesungsgestank.²³ Im Zuge einer zeichnerischen und malerischen Verarbeitung dieser erschütternden Eindrücke, einem künstlerischen Verwinden dieser Wunden, findet er jedoch mehr und mehr zu einer eigenen kreativen Identität. Beckmanns Spätimpressionismus weicht dem hart konturierten und kantigen Stil, der in der Folgezeit zu seinem Markenzeichen werden sollte.

Als einer der Höhepunkte entsteht im Gefolge dieser neuen künstlerischen Handschrift eines seiner berühmtesten Ölgemälde: *Die Nacht* (1918/19). In einem beklemmend engen Raum mit verzerrter Perspektive spielt sich eine Folterszene ab. Auf den ersten Blick sieht es so aus als wären drei Mörder mitten in der Nacht in eine bürgerliche Dachstube eingedrungen und über ihre Bewohner her gefallen, um sie brachial zu malträtieren. Ein Mann, vielleicht der Familienvater, wird von einem der Eindringlinge an einem Dachbalken gelyncht, während ihm ein zweiter Folterknecht Arme und Beine verdreht. Im Vordergrund harrt eine Frau, möglicherweise die Mutter der Familie, mit gefesselten Händen und entblößtem Hintern in obszöner Stellung ihrer Vergewaltigung. Rechts im Hintergrund erkennt man lediglich zwei nackte Füße, die nach oben zeigen; anscheinend wurde jemand mit dem Kopf nach unten gefesselt. Objekte, die man leicht mit dem Idyll einer bürgerlichen Familie in Verbindung bringt, sind im Zuge des nächtlichen Überfalls im wahrsten Sinne des Wortes unter den Tisch gefallen: eine Katze versteckt sich unter dem Holztisch, daneben liegen ein Grammophon und ein Teller, während eine Kerze umgekippt und erloschen ist. Offensichtlich wurde das häusliche Mahl der Familie von den sadistischen Folterknechten wie von einem Sturm von der Tafel gefegt.

Auf den zweiten Blick ist man sich über den Hergang der Geschehnisse jedoch ebenso im Unklaren, wie über die Verteilung der Rollen: Ist der finstere Geselle mit der Proletariermütze im rechten oberen Bildrand, dessen an Lenin erinnernde Gesichtszüge Beckmann nach einem Fresko des 15. Jahrhunderts im Campo Santo von Pisa modelliert haben soll,²⁴ einer der Folterknechte, oder

23 Beckmann, Max: Feldpostbriefe aus dem Westen von Max Beckmann. Zusammengestellt von Minna Beckmann-Tube. In: *Kunst und Künstler* 13 (1914/15).

24 Lenz, Christian: *Max Beckmann und Italien*. Frankfurt am Main 1976. – Nach Mitteilung Günther Frankes befand sich noch um 1923 als einziger Wandschmuck ein Foto dieses Freskos in Max Beckmanns Frankfurter Atelier.

beschützt er vielmehr das blonde Kind, das sich Hilfe suchend an seinem Mantel festhält? Blickt das Kind mitleidig auf den drangsalierten Familienvater oder hat es am Ende gar seine Eltern verraten? Steht im Gesicht der rothaarigen Frau im Hintergrund das Entsetzen über die Tat des Henkers, oder liest man in ihren kalten Zügen eine Spur von sadistischer Lust? Ist sie somit Mittäterin, oder selbst ein Opfer der Gewalt? Und sieht der Pfeife rauchende Folterknecht im grünen Pullunder in der Mitte des Bildes, der dem Familienvater die Hand verdreht, mit seinem bandagierten Kopf nicht selbst aus wie ein braver Bürger, der zuvor Schläge einstecken musste? Ist der Folterer ein Gefolterter?

Die Grenze zwischen Opfer und Täter wird undeutlich. Die Verhältnisse, in denen die Figuren zu einander stehen, lassen sich für uns als Betrachter nicht restlos klären. Beckmanns Figuren entbehren jedoch einer individuellen Konkretion; das Gemälde ist weitaus mehr als die Dokumentation eines singulären Falles. Die grelle Kolorierung, die verzerrte Perspektive und die Drastik und Dichte der Szenerie überführen das Bild auf die Ebene einer allgemeinen Aussage. Bei aller Unklarheit bleibt eine Sache klar: Beckmanns Gemälde (aus dem Umkreis der Litho-Mappe *Die Hölle*) zeigt uns die Welt als einen finsternen Ort des Schreckens. Wo man hinblickt, sieht man Gewalt und Schmerz; die Gesichter sind von Sadismus entstellt oder von Schmerzen verzerrt. Die Menschen quälen sich gegenseitig, einige von ihnen erscheinen als Opfer und Täter zugleich. Die Welt ist eine Folterkammer, erfüllt von den Schreien der Gemarterten.

Bereits in der Einleitung wurde davor gewarnt, in einem einfachen Sinne Konzepte des Philosophen mit Bildern des Malers kurz zu schließen. In diesem Sinne werde ich nicht behaupten, dass Beckmanns Bild *Die Nacht* gleichsam die durch Lektüre angeregte Illustration von Schopenhauers Pessimismus sei. Ist es nicht viel wahrscheinlicher, dass die gemalte Szene stärker durch die Schrecken der damaligen Zeit, denn durch die Schopenhauer-Lektüre angeregt worden ist? Wie dem auch sei, der vorliegende Essay kann und will diese Fragen nicht klären.

Beckmanns *Die Nacht* soll nicht in vereinfachendem Sinne als Illustration von Schopenhauers Pessimismus interpretiert werden. Gleichwohl bestehen auffallende Übereinstimmungen zwischen diesem Werk des Malers und derjenigen Sichtweise und Haltung, die wir im Hinblick auf die Texte Schopenhauers als *archaische Strategie* identifiziert haben. Entscheidend ist, dass das Gemälde, wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird, von derselben Einseitigkeit der Sichtweise beherrscht ist. Es zeigt nicht Tag und Nacht, sondern nur letzteres. Beckmanns Bild hat eher den Charakter einer These als den einer Spannung. Die drastische Szenerie ist eindimensional und lässt uns als Betrachter ohne Hoffnung zurück. Das zerstörte Fenster im Hintergrund ist kein Ausweg ins Helle, sondern ein finsterner Schlund, durch den man durch eigene, oder durch fremde Hand zu Tode kommen kann. Die brennende Kerze im Vordergrund ist weniger eine Spenderin von Licht, denn ein potenzielles Folterinstrument in der Nähe

der gefesselten Frau. Von blinden Trieben beherrscht, leidet die Welt – ohne Aussicht auf eine Veränderung dieser Zustände – an sich selbst. Wäre Beckmann, was glücklicherweise nicht der Fall ist, nach der Fertigstellung dieses Bildes verstorben, wir würden ihn heute wohl viel stärker mit den Etiketten der Neuen Sachlichkeit und des Expressionismus in Verbindung bringen, und ihn in einem Atemzug mit George Grosz nennen. Doch Beckmann lebte weiter; und im Zuge einer Reaktion auf eine zweite Lebenskrise erreichte er eine neue Form des Ausdrucks, oder in seinen eigenen Worten „eine elegante Beherrschung des Metaphysischen“²⁵, mit der er, wie ich im Folgenden zeigen möchte, den eindimensionalen Pessimismus von *Die Nacht* hinter – und wie mir scheint: weit unter – sich ließ.

3.2 Die Spannung des Weltbildes: Beckmanns Triptychon Abfahrt

Die 20er Jahre standen für Max Beckmann unter dem Zeichen wachsenden künstlerischen Ansehens und privaten Glücks. Anfang 1932, Beckmann unterrichtet noch in Frankfurt am Main an der Kunstschule des Städel-Museums, beginnt er mit der Arbeit an einem neuen Bild, einem Triptychon. Mit der Machtergreifung der Nazis beginnt das tragische Kapitel der Ächtung Beckmanns in Deutschland. Im Januar 1933, das neue Werk ist noch nicht fertig, siedelt der Maler vom kleinen, überschaubaren Frankfurt in die anonyme Unübersichtlichkeit Berlins über, da ungestörtes Arbeiten für ihn absolute Priorität hat. An seinem neuen Arbeitsort gelingt es ihm, sein vielleicht bekanntestes Werk zu vollenden. Das monumentale Triptychon trägt den Namen *Abfahrt* (*Departure*).

Über Beckmanns Entscheidung, ein Triptychon zu malen, eine dreiteilige Bildart, die vor allem im Mittelalter für Altarbilder Verwendung fand, ist viel diskutiert worden.²⁶ Günther Baum verweist in diesem Zusammenhang auf eine neuartige Ausdeutung des im Bild erscheinenden Raumes hin, in der die Simultaneität des Ungleichzeitigen möglich wird, so dass „Personen aus völlig verschiedenen Epochen miteinander konfrontiert werden.“²⁷ Auch Robert Zimmer sieht in der dreigliedrigen Bildform aus dem religiösen Kontext die Möglichkeit einer „Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen“, und schreibt dazu: „Die Struktur des Triptychons bot eine ideale Möglichkeit der gleichzeitigen Darstellung ,zweier

25 Beckmann, Max: *Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950*. Hrsg. von Rudolf Pillep. München 1990, 39.

26 Damit soll nicht suggeriert werden, Max Beckmanns Wahl für diese Bildform sei in jener Zeit von großer Originalität gewesen. Auch andere Maler verwendeten diese Form; man denke etwa an Otto Dix' berühmtes Triptychon *Großstadt* von 1927/28.

27 Baum, Günther: *Imagination, Ich und Wille: Zur Rezeption Arthur Schopenhauers in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. In: *Schopenhauer und die Künste*, a. a. O..

Welten‘, d. h. gegensätzlicher Weltsichten, in denen das sichtbar wurde, was er [Beckmann, D. B.] in einem Vortrag von 1938 als ‚Brücke zum Unsichtbaren‘ bezeichnete.“²⁸

Die drei Bildteile sind alle in der Höhe gleich groß (215,5 cm), in der Breite jedoch misst das Mittelbild 115 cm, während die beiden Seitentafeln lediglich 99,5 cm breit sind. Das Mittelbild scheint somit zum einen durch seine zentrale Stellung, zum andern durch seine größere Breite vor den beiden flankierenden Tafeln ausgezeichnet zu sein. Auf der anderen Seite aber sind die Tafelbilder in ihren Darstellungen stark verwandt. Bedenkt man diese Doppelung, so lässt sich ihre Gewichtung innerhalb der Dreier-Anordnung sicherlich nicht auf eine bloß vor- oder beiläufige Rolle reduzieren. Weder lässt sich zwischen dem Mittelbild und den beiden Seitentafeln ein einfaches Gleichheitszeichen setzen, noch besteht zwischen ihnen eine klare Hierarchie. Zimmers Kritik an Reinhard Spielers These, in Beckmanns Triptychen realisiere sich ein dialektisches Denken im Sinne des Hegelschen Dreischrittes von These, Antithese und Synthese, ist zuzustimmen. In *Abfahrt* lässt sich auf jeden Fall keine sinnvolle Identifizierung dieser drei Stufen mit den drei Bildteilen vornehmen.²⁹ Das in blauen Tönen gehaltene Mittelbild ist nicht die Synthese aus den beiden Tafelbildern. In Beckmanns Triptychon werden Spannungen nicht aufgehoben, sondern vielmehr ausgehalten.

Auf den Seitentafeln finden sich einige auffällige „Echos“ auf das bereits besprochene Bild *Die Nacht*. Während die gefesselte und halb entkleidete Mutter der Familie aus dem früheren Werk ihr Pendant in der gefesselten Frau in Unterwäsche findet, spiegelt sich der gemarterte Familienvater mit dem gebrochenen Handgelenk von *Die Nacht* nun im Folteropfer mit den abgehackten Händen (beides auf der linken Seitentafel). Während im Einzelbild von 1918/19 am rechten Bildrand zwei nackte Füße darauf schließen lassen, dass man einen Menschen verkehrt herum angebunden hat, wird im Triptychon nun diese Art der Folter zur Gänze gezeigt; und vielleicht ist gar der Trommler am unteren Bildrand des späteren Werks eine Referenz auf den düsteren Folterknecht mit der Proletariermütze (beides auf der rechten Seitentafel). Diese Bezugnahmen weisen auf die Verwandtschaft zwischen den beiden äußeren Bildtafeln und der düsteren und aussichtslosen Weltsicht der *Nacht* hin. Selbstverständlich hat sich auch diese Weltsicht seit dem früheren Werk gewandelt. Max Beckmanns Malweise erscheint noch weniger dokumentarisch als zuvor. Die Verwendung von

28 Zimmer, Robert: Zeitfahrt, Leidensfahrt, Erlösungsfahrt. Max Beckmanns *Abfahrt* als metaphysische Meditation im Geiste Schopenhauers. In: *Schopenhauer und die Künste*, a. a. O., 139. – Bei dem von Zimmer zitierten Vortrag handelt es sich um den Text „Über meine Malerei“; in: Beckmann, Max: *Die Realität der Träume in den Bildern*, a. a. O., 48.

29 Zimmers Kritik findet sich in: Ebd., 139. – Spielers These findet sich in: Spieler, Reinhard: *Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen*. Köln 1998, 49 f.

mythischen Wesen, wie etwa dem Fisch, oder die gleichsam an eine Theaterbühne gemahnende Inszenierung der einzelnen Szenen verstärken die Absicht einer malerischen „Hinwendung zur Transzendenz“³⁰. Im Sinne einer verschlüsselten Symbolik nähert sich der Maler einer Erfahrung, die das Ganze umfassen soll.

In diesem Zusammenhang ist eine Vergleichung der beiden Bildtitel aufschlussreich: *Die Nacht* (mit bestimmtem Artikel) liest sich eher im Sinne einer substantivischen Verdinglichung, während *Abfahrt* einen stärker verbalen Akzent setzt. *Abfahrt* (ohne bestimmten Artikel) liest sich als ein substantiviertes Verb, das auf einen Prozess verweist, dem eher der Charakter des Sehnsüchtigen, Erwartungsvollen, Hoffnungsfrohen und Unabgeschlossenen zukommt. Die Szenerie von *Die Nacht* erscheint im Sinne einer *conclusio*, sie enthält eine rabenschwarze Stellungnahme mit abschließendem Charakter. Das Triptychon *Abfahrt* hingegen ist – ohne, und dies erscheint mir wichtig, die Erfahrung von *Die Nacht* zu verleugnen – wesensmäßig offen. Das offene Fenster im hinteren Mittelteil der *Nacht* bietet keinen Ausweg aus der Welt des Leidens. Ganz anders jedoch der Mittelteil des Triptychons: das helle, offene Blau des Himmels spiegelt sich im ruhigen Blauton eines unaufgeregten Meeres; der Himmel ist wolkenlos und heiter. Die Szenerie verweist, ganz anders als die geschlossenen Räume der Seitentafeln (oder die enge Dachkammer von *Die Nacht*), ins Offene.

Über die Figuren ist viel gerätselt worden, so hat man unter anderem in der weiblichen Figur in der Mitte Beckmanns zweite Ehefrau Mathilde „Quappi“ Beckmann zu erkennen geglaubt, manche Interpreten vermuten gar im stark angeschnittenen Gesicht dahinter ein Selbstportrait des Künstlers. Noch Vieles bliebe im Hinblick auf das Bild zu besprechen.³¹ Ich werde jedoch an dieser Stelle die Auseinandersetzung mit Beckmanns *Abfahrt* nicht weiter vertiefen. Stattdessen möchte ich, im Rückgriff auf die gezeigte Spannung im Denken Schopenhauers, den Gang der Überlegungen mit einigen kurzen Bemerkungen beschließen.

30 Ebd., 139.

31 Mit Blick auf die rätselhafte Figur des Bellboy auf der rechten Seitentafel schiene mir etwa die (kunsthistorische, nicht philosophische) Frage interessant, ob Beckmann Franz Kafkas Romanfragment *Amerika* (auch: *Der Verschollene*) gekannt hat. Kafkas Freund und Herausgeber Max Brod hat den unvollendeten Roman 1927 unter dem Titel *Amerika* veröffentlicht. Bedenkt man, dass es in diesem Roman um die Erfahrung eines jungen europäischen Auswanderers geht, der mit dem Schiff in die neue Welt gelangt, und, nach vielen Wirren, eine Anstellung als uniformierter Liftboy in einem großen Hotel findet, so erschiene, auch auf dem Hintergrund von Beckmanns eigener Biografie, diese hermesartige Lakaien-Figur in Livrée, die (mit Ausnahme von *Perseus*) in allen Triptychen auftaucht, in neuem Licht.

4. Schluss

In einem ersten Schritt wurde auf die Problematik einseitiger Interpretationen der Schopenhauerschen Philosophie hingewiesen. Nur um den Preis einer großen hermeneutischen Verdrängungsleistung lässt sich dieser Text auf einseitige Thesen, Beispiele dafür wurden genannt, reduzieren. In einem zweiten Schritt wurde versucht, eine Interpretation zu skizzieren, die eine einseitige Lesart Schopenhauers durch eine spannungsreiche Synopse ersetzt. Schopenhauers Texte haben ihre eigene Komplexität. Die Spannung zwischen der archaischen Strategie auf der einen, und der sekundären Strategie auf der anderen Seite machen aus dieser Denkanstrengung eine Unternehmung, die sich mit einseitigen Thesen kaum einholen lässt.

Was auf eine philosophische (und das heißt hier: begriffliche) Art und Weise in Schopenhauers Denken am Werk ist, das scheint sich mir in der besprochenen Entwicklung Max Beckmanns zwischen dem Bild *Die Nacht* und dem epischen Triptychon *Abfahrt (Departure)* zu spiegeln. Beckmanns intensive und langjährige Schopenhauer-Lektüre soll dabei nicht so verstanden werden, dass sich der Maler gleichsam als Illustrator des so genannten Gedankenguts von Schopenhauer verstand. Das Reich der philosophischen Reflexion und die kreative Arbeit eines Malers sind nicht dasselbe, und „Einfluss“ ein Wort, über welches man sich lange und eingehend zu beraten hätte.

Eine Sache scheint sich mir aber sowohl im Denken Schopenhauers, wie innerhalb der besprochenen Bilder Beckmanns zu zeigen: Der Anspruch, Aussagen über die Gesamtheit des Seienden zu machen, scheint den Rahmen dessen, was wir unter Aussage verstehen, zu sprengen. Ebenso scheint für ein gemaltes „Welt-Bild“ (R. Spieler) mit metaphysischem Anspruch ein einfaches Bild allein nicht auszureichen. Wer sich auf das Ganze des Seienden einlässt, der darf sich nicht verwundern, wenn sich, anstelle einer einfachen These, komplexe Spannungen einstellen. In diesem Sinne ging es mir nicht darum, Beckmanns Triptychon *Abfahrt* als malerische Umsetzung der Schopenhauerschen Philosophie aufzuweisen; doch beide, Schopenhauer, wie auch Beckmann, sind im Rahmen ihrer Möglichkeiten und im Rahmen ihrer je verschiedenen Ausdrucks-Formen an ihre Grenzen gestoßen.

5. Literatur

5.1 Primärliteratur

5.1.1 Arthur Schopenhauer

Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Freiherr von Löhneysen. 5 Bände. Stuttgart/Frankfurt am Main. – Nachdruck 1986, Frankfurt am Main (Suhrkamp-Taschenbuch).

Der handschriftliche Nachlass. Herausgegeben von A. Hübscher. 5 Bände. Frankfurt am Main 1966 ff. – Nachdruck 1985 (Deutscher Taschenbuch Verlag).

Gesammelte Briefe. Herausgegeben von A. Hübscher. Bonn 1978.

5.1.2 Max Beckmann

Beckmann, Max: *Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950*. Hrsg. von Rudolf Pillep. München 1990.

Briefe. Bd. III. 1937–1950. München 1996.

Feldpostbriefe aus dem Westen von Max Beckmann. Zusammengestellt von Minna Beckmann-Tube. In: *Kunst und Künstler* 13 (1914/15).

5.2 Sekundärliteratur

5.2.1 Arthur Schopenhauer

Barbaric, Damir: Wille und Zeit bei Schopenhauer und Schelling. In: *Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling)*. Hrsg. von Lore Hühn. Würzburg 2006.

Berg, Robert J.: *Objektiver Idealismus und Voluntarismus in der Metaphysik Schellings und Schopenhauers*. Würzburg 2004.

Birnbacher, Dieter: Nahmoral und Fernmoral. Ein Dilemma für die Mitleidsethik. In: *Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling)*. Hrsg. von Lore Hühn. Würzburg 2006.

Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1917). In: *Studienausgabe*, Bd. I. A. Hrsg. von A. Mitscherlich u. a. Frankfurt am Main 1970.

Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse (1917). In: *Gesammelte Werke*, Bd. XII, London 1947.

Hühn, Lore: Schopenhauer, Arthur. In: *Metzler Philosophen Lexikon*. 2., aktualisierte und erw. Aufl. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.

Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006 (als Herausgeberin).

Koßler, Matthias: Formen des Unbewussten bei Schopenhauer in ihrer Beziehung zur philosophischen Tradition. In: *Die Entdeckung des Unbewußten. Schopenhauers Bedeutung für das moderne Bild des Menschen*. Hrsg. von Matthias Koßler, Dieter Birnbacher und Günther Baum (= *Jb.* 86, 2005).

Materialien zu Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung“. Hrsg. von Volker Spierling. Frankfurt am Main 1984.

Rubeis, Giovanni: *Der Wille als Ding an sich? Schopenhauers Kantinterpretation und ihre Irrtümer*. Hamburg 2007.

Schopenhauer und die Künste. Hrsg. von Dieter Birnbacher und Günther Baum. Göttingen 2005.

5.2.2 Max Beckmann

Baum, Günther: Imagination, Ich und Wille: Zur Rezeption Arthur Schopenhauers in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In: *Schopenhauer und die Künste*. Hrsg. von Dieter Birnbacher und Günther Baum. Göttingen 2005.

Erpel, Fritz: *Max Beckmann. Leben im Werk. Die Selbstbildnisse*. München 1985.

Lenz, Christian: *Max Beckmann und Italien*. Frankfurt am Main 1976.

Pöggeler, Otto: Die Rezeption Schopenhauers in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. In: *Schopenhauer und die Künste*. Hrsg. von Dieter Birnbacher und Günther Baum. Göttingen 2005.

Spieler, Reinhard: *Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen*. Köln 1998.

Max Beckmann. Der Weg zum Mythos. Köln 1994.

Zimmer, Robert: Zeitfahrt, Leidensfahrt, Erlösungsfahrt. Max Beckmanns *Abfahrt* als metaphysische Meditation im Geiste Schopenhauers. In: *Schopenhauer und die Künste*. Hrsg. von Dieter Birnbacher und Günther Baum. Göttingen 2005.



Max Beckmann: *Die Nacht*, 1918/19. Lithographie.
New York, The Museum of Modern Art.



Max Beckmann: *Abfahrt (Departure)*, 1932/33.
Öl auf Leinwand, 215,1 x 99,5 cm (Flügel), 215,5 x 115 cm (Mitteltafel).
New York, The Museum of Modern Art.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010