

HAMBURGER
KUNSTHALLE



Max Beckmann

Die Stilleben

herausgegeben von
Karin Schick und Hubertus Gaßner

PRESTEL
München · London · New York

6	Vorwort
8	Dank
	Karin Schick
11	Die Dinge außer uns
	Zu einigen Objekten in Beckmanns Stilleben
	Uwe M. Schneede
26	»Komplexeste Malerei mit klaren Blickpunkten«
	Die Erneuerung einer Gattung
	Anna Heinze
35	Die »Metaphysik des Stofflichen«
	Ikonografie und Inhalte von Max Beckmanns Stilleben
	Bärbel Küster
46	Die Sichtbarkeit der Dinge
	Max Beckmann und das französische Stilleben der Moderne
	Christiane Zeiller
57	Die Magie des Sichtbaren
	Stilleben in Max Beckmanns zeichnerischem Werk
	Simon Kelly
66	»Ein wunderbarer Mensch und Lehrer«
	Max Beckmann als Dozent und die Bedeutung des Stillebens
78	Frühe Stilleben
86	Stilleben mit Tisch und Interieur
112	Stilleben als Architektur
132	Stilleben mit Landschaft
144	Stilleben mit Figur
156	Stilleben als Labor
166	Späte Stilleben
	Heike Schreiber
175	Stilleben mit Fischen
	Ein Entstehungsprozess
186	Biografie
194	Ausgewählte Literatur
197	Autoren

Heike Schreiber

Stilleben mit Fischen

Ein Entstehungsprozess



Landschaft im Süden mit frutti di mare (Stilleben mit Fischen)

Amsterdam, 1944, nicht signiert¹

Ölfarben auf textilem Bildträger, 45 x 85 cm

Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-2822, Wvz.-Nr.: Göpel, G 665²

Max Beckmanns Gemälde *Landschaft im Süden mit frutti di mare* (*Stilleben mit Fischen*) in der Hamburger Kunsthalle ist in authentischem, gut erhaltenem Zustand; es musste bislang weder konservatorisch noch restauratorisch behandelt werden. Eine kürzlich durchgeführte Untersuchung mittels Infrarotreflektografie zeigte, dass das im Beckmann-Saal der Kunsthalle ausgestellte, eher zurückhaltende Bild eine mit bloßem Auge nicht sichtbare Besonderheit aufweist. Diese ist Anlass, Beckmanns künstlerisches Vorgehen und seine Arbeitsweise in den Blick zu nehmen.

Darstellung und Komposition

Der Betrachter sieht von einem leicht erhöhten Standort auf einen Tisch. Dessen Fläche nimmt zwar fast den gesamten Bildraum ein, wirkt aber noch zu klein für den Tintenfisch und den Teller, auf dem zwei Zitronen, ein kleiner und ein schwerer, großer Fisch liegen. Auf den ersten Blick irritierend und auch bei längerer Betrachtung befremdlich bleibend, ragt in der Bildmitte, leicht aus der Mittelachse herausgerückt, ein Teil von der Schwanzflosse des großen Fisches auf. Auf der rechten Bildseite, oberhalb eines schwarzen Bogens und einer Häuserreihe, segelt ein Boot in einer Bucht, etwas weiter entfernt befindet sich ein Landstreifen mit einem kegelförmigen Berg, dessen Spitze gekappt scheint. An einer erhöhten Horizontlinie treffen sich Meer und Himmel.

Beckmann hat die Komposition gut durchdacht. Es lassen sich zahlreiche waagerechte, senkrechte und diagonale Linien ziehen, die Bezüge verdeutlichen.³ Konzentration und wesentliche Spannung liegen in einem Dreieck: Es erstreckt sich von links, parallel zum unteren Bildrand, entlang des unteren Tellerrandes zur rechten Tischkante, dann senkrecht hoch zum oberen Bildrand und zurück nach unten links (Abb. 1, a). Die gerade, links angeschnittene gekappte Spitze des Berges, die obere Kante der Schwanzflosse und die obere Kopfbegrenzung des großen Fisches berühren diese Diagonale. Die durch die Formen des Berges, der aufragenden Schwanzflosse, der aufrechten Zitrone und des Geländers gehenden Senkrechten verleihen ihr Rhythmus (Abb. 1, b). Unterstützt wird die Diagonale durch zwei liegende S-Schwünge – einen lang gestreckten Schwung bilden der rechte obere Tintenfischarm und das Halbrund des Tellers, einen kürzer wirkenden

Schwung der linke und der untere Arm des Tintenfischs. Formal wie farblich steigert sich der Aufbau der Komposition von der oberen Dreiecksspitze nach links unten, und so konzentriert sich der Betrachter auf die Fülle im Vordergrund. Ein weiteres, kleineres Dreieck verläuft über den Rücken des kleinen und die obere Kopfbegrenzung des großen Fisches. Der Ruhepunkt des Bildes liegt in der Rundung des Tellers (Abb. 1, c).

Bildaufbau und Maltechnik

Max Beckmann verwendete immer Gewebe als Bildträger für seine Gemälde, meist in Leinwandbindung. Die Bindungsart des relativ feinen Gewebes beim *Stilleben mit Fischen* ist dagegen eine Körperbindung und ungewöhnlich für den Künstler. Ihre Struktur ist am diagonal verlaufenden Grat auch noch durch die Malerei hindurch gut erkennbar und hat deutlichen Anteil am Oberflächencharakter des Bildes.

Überwiegend nutzte Beckmann industriell, in weißem Farbton vorgrundete Leinwände und spannte diese mit Nägeln auf handelsübliche Keilrahmen. So ist bemerkenswert, dass für das *Stilleben mit Fischen* die Leinwand erst in aufgespanntem Zustand von Hand mit dem Pinsel grundiert wurde. Die weiße Grundierungsschicht ist so dünnflüssig aufgetragen, dass sie die Leinwandstruktur nur leicht bedeckt und stellenweise durch das Gewebe nach hinten durchgeschlagen ist. Mathilde Beckmann, die zweite Frau des Künstlers, berichtete 1952 Toni Roth, dem Herausgeber der Neuauflage von Max Doerners Publikation *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*: »Max Beckmann malte auf Halbkreidegrund. Er malte gerne auf weißem Grund.«⁴ Wie die Struktur der Leinwand ist auch die weiße, matte Grundierung von Anfang an in den Malprozess miteinbezogen. Partiiell bleibt sie sichtbar, wie beispielsweise innerhalb des Berges oder zwischen den Aufbauten des Segelbootes und im Bereich der Zitronen – farblich jedoch nicht zu verwechseln mit der manchmal darüberliegenden, später aufgetragenen deutlich weißeren Ölfarbe (Abb. 2).

Wie seine Tagebucheinträge dokumentieren, arbeitete Beckmann über einen längeren Zeitraum wiederholt und parallel zu anderen Gemälden am *Stilleben mit Fischen*, von ihm selbst meist

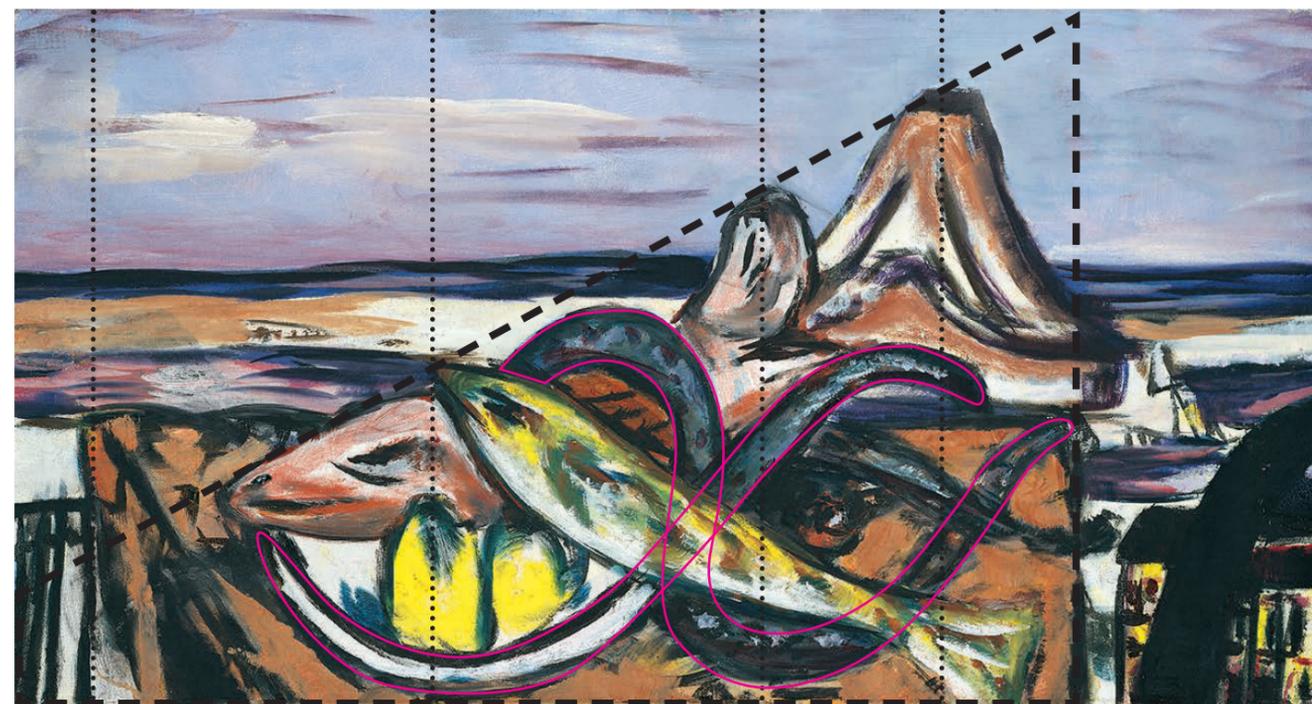


Abb. 1
Konzentration und Spannung der Komposition liegen in einem Dreieck (Einzeichnungen der Autorin).

a: — — — — — b: c: —————



Abb. 2
Die weiße Grundierung wird in den Malprozess miteinbezogen; in diesen Bereichen ist auch die Struktur der Leinwand gut erkennbar. Später partiell aufgetragene weiße Malerei erkennt man am Pinselduktus.

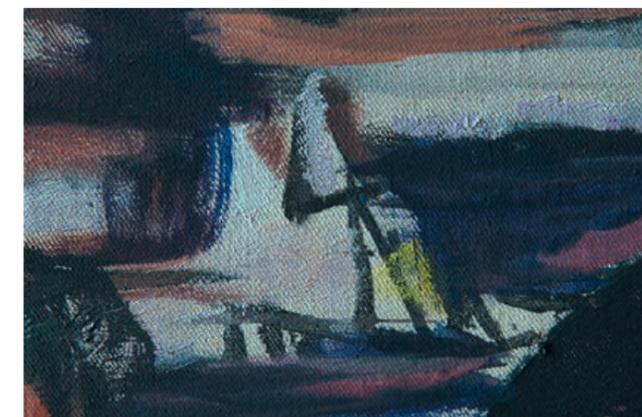


Abb. 3
Erste, mit schwarzen Pinselstrichen angelegte Konturen bleiben Bestandteil der Malerei.

»Südseefische« genannt. Er entwickelte Komposition und Malerei stetig weiter, überarbeitete und veränderte sein Werk — der Entstehungsprozess ist in manchen Bildpartien kompliziert und kaum nachvollziehbar. In Beckmanns Aufzeichnungen findet man folgende Passagen, die sich offensichtlich auf das Stilleben beziehen:

»Montag, 24. November 1943.

Etwas an den südlichen Fischen. Endlich fertig, und noch gefeilt an älteren Bildern.«

»Samstag, 27. November 1943.

An den »Fischen« — und die »Reise« angefangen.«

»Sonntag, 19. Dezember 1943.

Weiter an Südseefischen gearbeitet.«

»Montag, 17. Januar 1944.

Fest an den »Südseefischen«, wird vielleicht was.«

»Sonntag, 30. Januar 1944.

Etwas am »Südseefischen« — sehr nervös und in ewiger

Erwartung von irgendwas —«

»Mittwoch, 26. Juli, 1944.

Heftig gearbeitet an ... Vulkan und Tintenfisch.«

»Donnerstag, 3. August 1944.

Noch den kleinen »Vulkan« fabriziert, recht hübsch glaube ich, und Entwürfe noch aus Cap Martin.«⁵

Beckmann legte gern eine flächige farbige, graue oder schwarze Untermalung an, um die Farbwirkung und Intensität der darüberliegenden Malerei zu beeinflussen.⁶ Bei *Stilleben mit Fischen* verzichtete er auf diese Zwischenschicht. Spuren eines Koordinatensystems oder eine Skizzierung mit Stift oder Kreide sind nicht oder nicht mehr auszumachen. Mit Pinsel und schwarzer, manchmal stark verdünnter Ölfarbe malte Beckmann Formenanlagen direkt auf die weiße Grundierung. Manche dieser ersten skizzierenden Pinselstriche bleiben als Form und Konturierung Bestandteil der Malerei, hier besonders gut erkennbar bei den Aufbauten des Segelbootes (Abb. 3). Stellenweise sieht das Schwarz verwischt und blass aus, wie abgerieben, was durch einen möglichen Einsatz von, so Mathilde Beckmann, »Farbentfernern« und »Tuch« im weiteren Arbeitsprozess zu erklären wäre.⁷

Auch zum Materialgebrauch ihres Mannes äußerte sie sich: »Max Beckmann benutzte [...] für seine auf Leinwand gemalten Bilder nur Pinsel und Palette, Ölfarbe und Terpentin [...] Immer hatte er mehrere Paletten gleichzeitig in Gebrauch; eine ausschließlich für Schwarz und die anderen für die übrigen Farben.«⁸

Auf Basis des Augenscheins, der zitierten Aussagen und der vom Doerner Institut München⁹ angestellten ausführlichen maltechnischen Beobachtungen und Untersuchungen zahlreicher Gemälde Beckmanns kann davon ausgegangen werden, dass der Künstler industriell hergestellte, klassische Tubenölfarben verwendete.¹⁰

Gleich zu Beginn seiner Arbeit positionierte Beckmann den kegelförmigen Berg auf der Bildfläche, ebenso die Zitronen, dann das Segelschiff und in groben Zügen den kleinen Fisch — keine anderen Formen sind so frühzeitig und eindeutig entschieden worden wie diese. Der Himmel um den Berg entstand in lasierender Malweise, bevor Beckmann ihn mit jeweils dünnen Farbaufträgen verdichtete. Der schmale Meeresstreifen am Horizont wurde in waagrecht gezogenen, breiten schwarzen und ultramarinblauen Pinselstrichen angelegt.

Links im Bild, von der Tischfläche ausgehend bis fast an den Meeresstreifen, scheint eine dunkle Form durch die Malerei hindurch. Beckmann war es offenbar nicht wichtig, diesen ersten Kompositionsansatz bei der anschließenden Überarbeitung vollständig verschwinden zu lassen; er malte lediglich eine sehr dünne ockerfarbene Schicht darüber. Der Farbauftrag zwischen dieser und der Tischkante ist dagegen dichter, eine Wellenlinie markiert deutlich die Grenze zur jetzigen Tischfläche.

Vor allem der Übergang zum Tisch und auch die Tischfläche selbst bleiben in ihrem Entstehungsprozess rätselhaft: In wildem Durcheinander liegen auf punktuell aufblitzenden, leuchtenden Orangetönen weitere zahlreiche, kaum zuzuordnende schwarze Pinselstriche, die erst nach Abschluss der endgültigen Komposition mit einem darüber aufgetragenen, stumpfen rotbraunen Ocker farblich zurückgenommen wurden. Dabei wird die typische Malweise Beckmanns deutlich: Er verwendete für diesen Bildbereich keine reinen Farben, sondern mischte die Farbtöne auf seiner Palette mit mehr oder weniger Weiß oder Schwarz, um

zahlreiche Farb- und Helldunkelabstufungen zu erreichen.¹¹ Mit dem Borstenpinsel nahm er dann von der einmal hell, einmal dunkel ausgemischten Farbe und setzte sie mit meist kurzen Pinselstrichen in alle Richtungen — fließend, dann gestupft, in dünnerem, dann wieder dickerem Farbauftrag, matt neben glänzend. »Er benutzte Pinsel von verschiedener Größe — manche neun bis dreizehn Zentimeter, andere sechs Zentimeter breit, manche schmäler«, berichtet Mathilde Beckmann (Abb. 4).¹²

In direktem Zusammenhang mit dieser unruhigen Malerei steht die Suche nach Form und Farbe des Tintenfischs. Mehrere Farbaufträge in unterschiedlichen Farbmischungen, an manchen Stellen abgewischt und wieder übermalt, liegen neben- und übereinander. Am unteren Bildrand erkennt man mittig zwischen dem Teller und dem Arm des Tintenfischs die schwarzen Linien für eine frühere, andere Ausrichtung eines Armes. Aus einiger Entfernung betrachtet, sind Tintenfisch und Tischfläche malerisch stark verdichtet und durch die schwarze Konturierung auf ihre wesentlichen Merkmale hin vereinfacht. Besonders die Formen der wenigen, schlangenartigen Tintenfischarme werden durch die schwarze Konturierung nachdrücklich begrenzt.

Mehrmals überarbeitete Beckmann auch den großen Fisch, vor allem den mittleren Abschnitt seines Rückens, der sich im Schatten zwischen dem kleinen Fisch und dem linken Tintenfischarm befindet. Diese kleine, aber wichtige Fläche scheint farblich mehr zum Tisch oder zum schräg rechts darunterliegenden Kopf oder Auge des Tintenfischs zu gehören, ist aber aus Gründen des farblichen Gleichgewichts konsequent eigenständig. Der obere Teil der Schwanzflosse liegt auf der Malschicht von Meeressaum und Himmel und schafft die Verbindung vom Bildvordergrund zum Bildhintergrund.

Die Formen der Häuser rechts und den angeschnittenen Bogen im Vordergrund hat Beckmann früh mit schwarzer Farbe angelegt, später werden die Häuser durch wenige gelbe und krapplackrote Farbflecken räumlicher, bevor weitere schwarze Pinselstriche sie erneut waagrecht und senkrecht betonen. Bogen und Dach des linken Hauses hat der Künstler in der letzten Arbeitsphase noch einmal tiefschwarz nachgezogen.

Schwarze Pinselstriche spielten bei Beckmann während aller Arbeitsphasen eine entscheidende Rolle — sie skizzieren, suchen, beschließen und stehen damit gleichberechtigt neben der Form, während die Farbe für Beckmann nachgeordnet war.¹³ Ihre Struktur und Intensität sind unterschiedlich, der schwarze Farbauftrag kann lasierend oder kompakter sein, nachgezogenes Schwarz betont ein Schwarz darunter, wie am oberen Tellerrand zu sehen ist. Die schwarzen Linien sind meist mit reiner Tubenfarbe gemalt, werden aber häufig durch flüchtig darübergezogene Mischöne oder durch Vermischung mit darunterliegender, noch feuchter Farbe in ihrer ursprünglichen Direktheit gemildert oder von benachbart aufgetragener Farbe beschnitten. Durch das Verdünnen mit Terpentin erscheint das Schwarz nahezu immer matt. Zum Schluss, besonders gut im Streiflicht zu sehen, hat Beckmann noch einmal einzelne tiefschwarze, sehr matte Pinselstriche gesetzt — auf das Wasser, das Auge des kleinen Fisches, die Arme des Tintenfischs.

Nur selten verwendete Beckmann in *Stilleben mit Fischen* so reine Farben (Lokalfarben) wie das Gelb der Zitronen, das direkt auf der Grundierung liegt. Spuren unterschiedlich reiner Blau- und Violetttöne sowie Krapplack und Orange blitzen nur ab und an auf. Es überwiegen gebrochene Töne, das heißt, die Farben werden während des Malprozesses dünn übereinandergelegt, oder sie werden auf der Palette gemischt beziehungsweise mit Weiß oder Schwarz abgetönt.

Beckmann arbeitete gern mit Kontrasten, wie bei diesem Bild gut nachvollziehbar ist: Reine Farben stehen neben gemischten,¹⁴ dicke Farbaufträge neben dünnflüssigen, mit dem Borstenpinsel platzierte impulsive Farbaufträge neben ruhigen, lasierenden Pinselstrichen, matte Farbflächen neben glänzenden. Dass dem Künstler Glanzunterschiede wichtig waren und er seine Gemälde deswegen in den letzten Jahrzehnten niemals firnisste, bestätigt Mathilde Beckmann: »Er lehnte Firnis oder einen anderen Schlußlack ausdrücklich ab [...]«¹⁵

Bei genauer Bildbetrachtung fällt ein diffuser Farbauftrag rund um den Berg auf. Wie die Infrarotreflektografie sichtbar macht, verdeckt er vollständig einen früheren Entwurf Beckmanns: Abgesehen von einer sehr klaren Linienführung innerhalb der



Abb. 4
Lasierende Malweise liegt neben kräftigem Farbauftrag. Der mit wenig Weiß ausgemischte rotbraune Farbton ist in vielen Abstufungen im Bildvordergrund platziert.

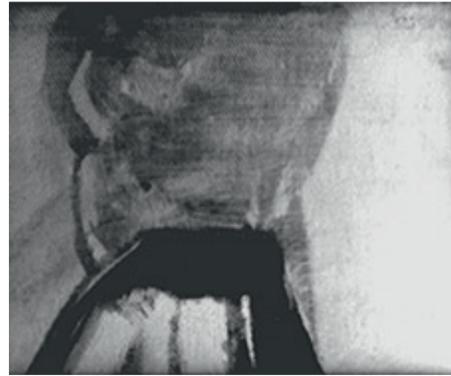


Abb. 5
Die Infrarotreflektografie zeigt unter der Überarbeitung einen früheren Entwurf Beckmanns.

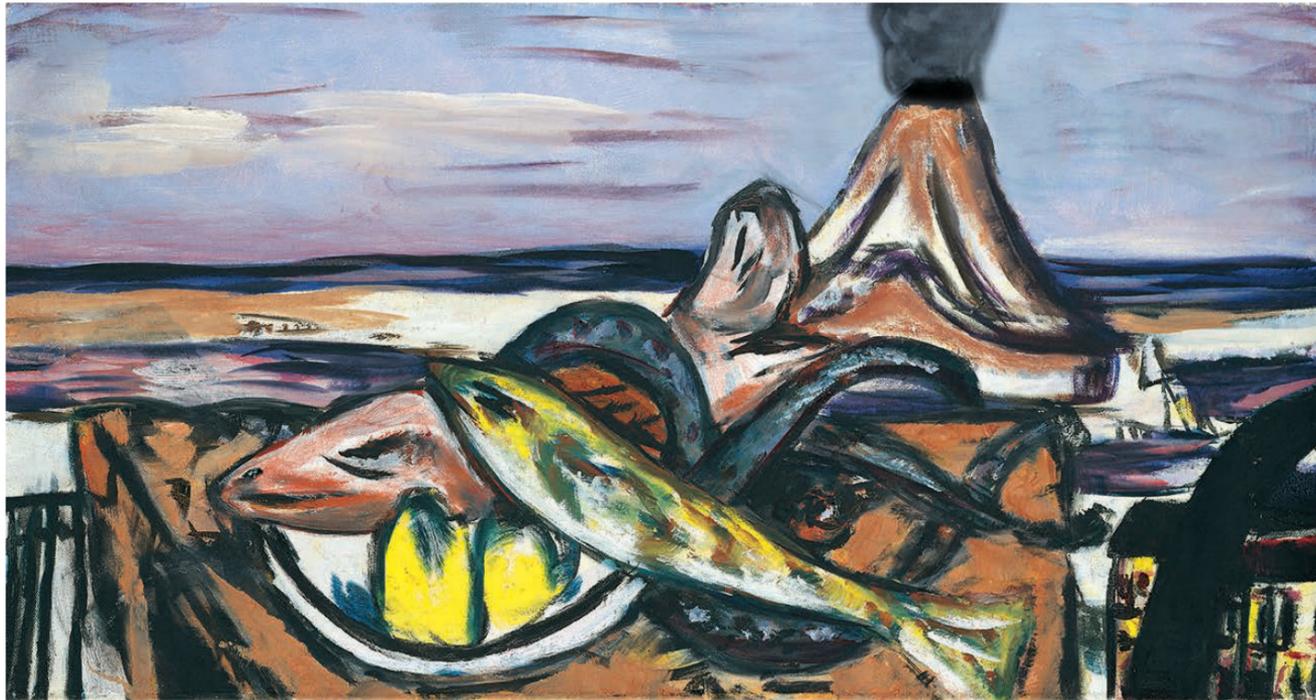


Abb. 6
Bildmontage: Gesamtaufnahme mit der Rauchwolke aus einer Infrarotreflektografie.

Erhebung, erkennt man noch eine aus dem Kegel aufsteigende Aschewolke (Abb. 5). Es handelt sich bei dem Berg demnach um die Darstellung eines aktiven Vulkans, möglicherweise des Vesuv am Golf von Neapel,¹⁶ der Beckmann von Aufenthalten am Mittelmeer vertraut war.¹⁷ Max Beckmann und seine Frau Mathilde bereisten 1925, kurz nach ihrer Hochzeit, die Westküste Italiens. Zurückgekehrt, malte Beckmann ab November 1925 bis März 1926 an dem Gemälde *Landschaft mit Vesuv* (S. 136).¹⁸ Dies ist die einzige Darstellung eines (aktiven) Vulkans beziehungsweise des Vesuv, die von ihm bekannt ist.

Max Beckmanns Situation in Amsterdam, 1943/44

In den Jahren 1937 bis 1947 lebte das Ehepaar Beckmann im Amsterdamer Exil. Mathilde Beckmann berichtet in ihren Erinnerungen: »Sein Leben lang hat es Max Beckmann ans Meer gezogen.«¹⁹ Und: »Auch die Umgebung von Amsterdam hatte es ihm angetan; in den ersten Kriegsjahren fuhren wir oft an die See. Von 1942 an waren Ausflüge an die Küste nicht mehr erlaubt.«²⁰ 1943/44 beschränkten Sperrstunden und Luftangriffe den Bewegungsradius, der Alltag wurde immer schwieriger und bedrohlicher. Der letzte Tagebucheintrag Beckmanns für das Jahr 1943 datiert vom 31. Dezember und endet mit den Sätzen: »Viel Sorge und nerveux für 1944. Dunkel ist das Leben — ist der Tod. Schluß 1943.«²¹

Es liegt nahe, dass Beckmann in *Stilleben mit Fischen* seinen Erinnerungen an glückliche Aufenthalte im Süden, seiner Sehnsucht nach einem selbstbestimmten Leben, aber auch dem Gefühl des Ausgeliefertseins Ausdruck gegeben hat: Der Bewegungsraum des Betrachters ist im Bildvordergrund durch eine Balustrade, den angeschnittenen Tisch und den gleichfalls angeschnittenen schwarzen Bogen begrenzt. Ein Blick in die Ferne fällt schwer, weil er durch die übergroße Schwanzflosse des mächtigen Fisches und den im Verhältnis dazu kleinen Vulkan, der eher im Bildmittelgrund als im Hintergrund steht, aufgehalten wird. Das Querformat, die toten Tiere, die zurückgenommene, aber sehr bestim-mende rotbraune Ockertönung, der erloschene Vulkan, seine schwarz konturierte Öffnung, die einzelnen horizontal gezogenen Pinselstriche in Himmel und Wasser, das die Bucht ver-

lassende Segelboot — all dies vermittelt Stillstand und Schwere. Einen farblichen Akzent setzen lediglich die beiden leuchtenden Zitronen.

Resümee

Vermutlich hat Beckmann die schnell ausgeführte Übermalung in der letzten Arbeitsphase vorgenommen. Sein Werk hat er damit formal wie inhaltlich einschneidend verändert (Abb. 6). Hätte er die durch den oberen Bildrand beschnittene Rauchwolke belassen, würde diese den Vulkan optisch strecken und das Querformat weniger breit wirken lassen. Vorder-, Mittel- und Hintergrund des Bildes wären deutlicher gegliedert: Die aufragende Schwanzflosse würde optisch von der Mitte nach vorn rücken, der rauchende Vulkan schiene weiter entfernt, und die Horizontlinie läge etwas tiefer. Dem Betrachter wäre damit ein offenerer, weniger verstellter Blick in die Ferne gewährt. Auch die Gewichtung im Kompositions-dreieck wäre eine andere: Die Rauchwolke würde die Konzentration vom Teller mit Zitronen und Fischköpfen ablenken und damit Spannung reduzieren. Ein aktiver Vulkan ließe die Szenerie wesentlich lebendiger wirken, er würde dem Betrachter ein sofortiges Erkennungsmerkmal anbieten und damit dem Bild erhöhte Aufmerksamkeit bescheren. Beckmann entschied sich für eine sperrige Darstellung, die wohl besser seinen Seelenzustand in einer bedrückenden Zeit widerspiegelt. Auch die malerische Ausführung vermittelt Sprödigkeit und eine gewisse Eintönigkeit — sie weist den Betrachter eher ab, als dass sie ihn einlädt, sich mit dem Bild zu beschäftigen.

Man fragt sich, welchen Stellenwert das *Stilleben mit Fischen* für Beckmann selbst hatte: War er zufrieden mit seinem Gemälde und dessen Ausführung, hielt er seine Arbeit für vollendet? Er hat sein Bild weder signiert noch bezeichnet, was er doch sonst in den meisten Fällen tat. Nicht auszuschließen ist, dass Beckmann sich durch die Zeit- und Lebensumstände gedrängt sah, das *Stilleben mit Fischen* rasch zu verkaufen. Noch Anfang August 1944 notierte er: »[...] den kleinen ›Vulkan‹ fabriziert« [...].« Einen Monat später spielten sich laut dem ebenfalls in Amsterdam lebenden Kunsthändler Helmuth Lütjens, einem Freund Beckmanns, »[...] die Kämpfe um Arnheim ab, kurz darauf war Nordholland iso-

liert und kamen keine Besucher mehr nach Amsterdam. Das Bild muss also gerade vor Abschließung Herbst 1944 erworben sein.«²²

Carl Georg Heise, der damalige Direktor der Hamburger Kunsthalle, entschied in der Frage der Qualität zugunsten des Gemäldes *Stilleben mit Fischen*. In einem Brief an den Münchner Kunsthändler Ludwig Grote vom 14. April 1947 schreibt Heise: »Das Bild von Beckmann ist angekommen. Große Freude. Es ist zwar kein importantes Stück, aber von bester Qualität und auch relativ leicht zugänglich, sodass ich es sehr gern für unsere Galerie erwerben möchte.«²³ Noch im selben Jahr wurde der Kauf besiegelt, und das *Stilleben mit Fischen* ging als erstes Gemälde Max Beckmanns in den Hamburger Bestand ein.

Untersuchungsmethoden und Geräte

Stereomikroskop: Leica M125 mit bis zu 160-facher Vergrößerung

UV-Fluoreszenz: Dr. Höhnle, UVAHAND 250

Infrarotreflektografie: Sichtbarmachen von Unterzeichnungen:

Hamamatsu N 2606-06 IR-Vidicon; Objektiv: Nikon Micro-Nikkor

55 mm 1:2,8; Filter: Heliopan IR RG 1000; Hamamatsu camera

controller C2400

Dank

Ein herzlicher Dank für hilfreiche Unterstützung geht an

Thomas Fischer, Silvia Castro, Anna Heinze, Karin Schick und

Nicoline Zornikau.

- ¹ Von unbekannter Hand ist mit Bleistift auf der linken Keilrahmenleiste notiert: »Herbst 1944 im Atelier von Max Beckmann erworben«. Es folgt ein undeutlicher Schriftzug: »Lj« (?). In anderer Handschrift steht auf der oberen Keilrahmenleiste: »Karl Günther Wiegand Januar 1946«.
- ² In Göpel, G 665, Eintrag Beckmanns in seiner Werkliste 1944: »16) Landschaft im Süden mit frutti del mare. Dr. Göpel oder Lilly von Schnitzler«.
- ³ Vgl. Winkelmann 2010.
- ⁴ Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, hrsg. von Toni Roth, Stuttgart 1960, S. 359.
- ⁵ *Tagebücher 1940–1950*, S. 62–64, 67f., 82.
- ⁶ Vgl. Bruno Heimberg und Florian Schwemer, »Zur Maltechnik von Max Beckmann«, in: München 2008, S. 351–370, hier S. 358.
- ⁷ Beckmann 1983, S. 145.
- ⁸ Ebd., S. 145f.
- ⁹ 37 Gemälde wurden im Doerner Institut, München, untersucht. Davon gehören 36 Gemälde zum Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.
- ¹⁰ Vgl. Heimberg/Schwemer 2008 (wie Anm. 6), S. 363; dort ebenfalls ausführliche Untersuchungsergebnisse zu Pigmenten und Füllstoffen der von Beckmann verwendeten Farben.
- ¹¹ Vgl. ebd., S. 365.
- ¹² Beckmann 1983, S. 147.
- ¹³ Vgl. Max Beckmann, »Über meine Malerei« (1938), in: *Realität der Träume*, S. 134–142, hier S. 140.

- ¹⁴ »Reine Lokalfarbe und gebrochene Töne müssen gleichzeitig verwendet werden, da eins das andere erst richtig zur Geltung bringt.« Max Beckmann, in: ebd., S. 140.
- ¹⁵ Zit. nach Doerner 1960 (wie Anm. 4), S. 360.
- ¹⁶ Der letzte Vesuv-Ausbruch ereignete sich am 18.3.1944.
- ¹⁷ *Tagebücher 1940–1950*, S. 94, 26.7.1944; vgl. den Beitrag von Markus Lörz, »Kapitel VIII. Formale Experimente und psychische Projektionen der Moderne. Das Tierstillleben im 20. Jahrhundert«, in: *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg u. a. 2011, S. 370–393, hier S. 390.
- ¹⁸ Das Breitenmaß des Querformats *Stilleben mit Fischen* entspricht genau dem Höhenmaß des Hochformats *Landschaft mit Vesuv* (S. 136).
- ¹⁹ Beckmann 1983, S. 17.
- ²⁰ Ebd., S. 27.
- ²¹ *Tagebücher 1940–1950*, S. 77.
- ²² Brief von Helmuth Lütjens an Janni Müller-Hauck, Hamburger Kunsthalle, 21.4.1969, Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle, aus: Bestand 32–223.5 Ankäufe für die Galerie (ehem. Slg 1), 1947/1952 (Ablage Werkakte).
- ²³ Brief von Carl Georg Heise an Ludwig Grote, 14.4.1947, Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle, aus: Bestand 32–223.5 Ankäufe für die Galerie (ehem. Slg 1), 1969 (Ablage Werkakte).