

Kalypso, Kirke und die Sirenen. Motive der Odyssee bei Max Beckmann und seinem Meisterschüler Ottokar Gräbner*

HARALD SCHULZE

Nach meiner Ansicht sind alle wesentlichen Dinge der Kunst, seit Ur in Chaldea, seit Tel Halaf und Kreta, immer aus dem tiefsten Gefühl für das Mysterium des Seins entstanden.

Max Beckmann, *Über meine Malerei*, 1938

In dunkler Nacht sah ich Odysseus und Calypso in überraschender Deutlichkeit.
Traumhafte Schönheit in der Bewegung – verfluchte Welt!

Max Beckmann, Tagebucheintragung 8. August 1947

Stellt man den 1955 entstandenen Holzschnitt *Odysseus und Circe* von Ottokar Gräbner (1904–1972) neben das 1943 entstandene Ölgemälde *Odysseus und Kalypso* von Max Beckmann (1884–1950) so fallen zunächst die Unterschiede ins Auge (Abb. 10, 3): hier die ruhige, friedliche, farbenfrohe Szene des Liebespaares, dort die unruhige, bedrohliche, schwarzweiße Konfrontation des Helden mit der Hexe. Und doch scheint das kleinformatige Blatt des Schülers auf das großformatige Bild des Lehrers Bezug zu nehmen, indem es die Tierfiguren des Kalypsobildes zitiert. Es kann kaum ein Zufall sein, dass Gräbner eine Menagerie darstellt, in der neben einem Löwen und einem Wolf (die in der *Odyssee* als verwandelte Tiere bei Kirke erwähnt werden) mit der Schlange, dem Katzentier und einem Vogel jene drei Tiere vorkommen, die auch Beckmanns Kalypso-Bild bevölkern.

Max Beckmann, Lehrer an der Frankfurter Städelschule von 1925 bis 1933, und Ottokar Gräbner, Meisterschüler bei Beckmann von 1930 bis 1932 stehen gemessen am kommerziellen Erfolg und Nachruhm gewissermaßen an den äußeren Punkten des denkbaren

* Für Auskünfte, Fotos und Diskussion zu Ottokar Gräbner und Max Beckmann danke ich Wolfgang Drost, Thomas und Tobias Eberhard, Ursula Erdt, Franziska Eschenbach, Kurt Overlack, Christiane Praeg, Katja Schlenker, Gabriele Sorge, Maria Vornehm sowie den Teilnehmern der Tagung *Space Oddities*, insbesondere Katrin Dolle und Semjon Dreiling. Für Gespräche über Odysseus und die *Odyssee* danke ich meinem Freund und Lehrer, dem Bildhauer Serge Mangin: unvergessen die Abende im Schwabinger *Kalypso*!

Spektrums: Auf der einen Seite ein gefeierter Weltstar mit einer ständig wachsenden Zahl von Ausstellungen, aufwendigen Publikationen und millionenschweren Verkäufen im Kunsthandel, auf der anderen Seite ein fast namenlos gebliebener Künstler, dem weder ein Werkverzeichnis noch eine umfangreiche Monographie gewidmet wurden und dessen Werke auf dem heutigen Kunstmarkt Preise im maximal drei- bis vierstelligen Eurobereich erzielen.

Es gibt natürlich mehrere Gründe, warum sich die Karrieren und der kunsthistorische Nachruhm so unterschiedlich entwickelt haben. Ein Grund liegt in einer problematischen Tendenz der Forschung, sich vorzugsweise mit bereits etablierten Themen zu befassen, die Aufmerksamkeit und wissenschaftlichen Erfolg versprechen. Wenn man im Katalog des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München nach Max Beckmann sucht, dann erzielt man, Stand 2020, über 1.000 Treffer: umfangreiche Monographien, Kataloge und breitgefächerte Aufsätze. Bei Ottokar Gräbner erhält man drei Treffer: das eine sind ganze zwei Seiten des Kataloges einer Ausstellung des Berufsverbandes Bildender Künstler in München, die Werke Gräbners in einer Kollektivausstellung im Jahre 1971 zeigte; die beiden anderen sind kurze Notizen zum Künstler in den Ausgaben 1957/58 der Zeitschrift *Weltkunst*. Relevante Publikationen zu Leben und Werk Gräbners bilden ein wenige Seiten umfassender Aufsatz von Wolfgang Drost im *Westpreußen-Jahrbuch* von 1971 und ein Katalogheft von Jutta Sell für die Ausstellung *Ottokar Gräbner* 1989 im Museum Hanau.¹

Wenn man Gräbner googelt, dann kommen nicht viel mehr Informationen als der knappe Wikipedia-Beitrag² sowie ein Kurzlebenslauf und zwei Selbstbildnisse im Museum Kunst der Verlorenen Generation in Salzburg,³ der Hinweis auf ein Gemälde *Das Goldene Horn* aus dem Jahr 1952 im Bestand der Münchner Pinakotheken⁴ sowie schließlich einige Angebote von Werken Gräbners zu moderaten Preisen im Auktionshandel der letzten Jahre. So erzielte etwa ein ausdrucksstarkes Selbstbildnis des Künstlers aus dem Jahr 1950 kürzlich auf einer Auktion ganze 520 Euro.⁵

Max Beckmann und sein Meisterschüler Ottokar Gräbner hatten sehr unterschiedliche Schicksale. Für beide aber war die Zeit des Nationalsozialismus die traumatische Erfahrung ihres Lebens: Beckmann wurde zum 15. April 1933 am Frankfurter Städel entlassen und der

1 *Weltkunst* 1957; *Weltkunst* 1958; Drost 1971 a; Drost 1971 b; Sell 1989a.

2 Wikipedia 2020.

3 Museum Kunst der Verlorenen Generation 2020.

4 Sammlung Pinakotheken München 2019.

5 Auktionshaus Franke Nürnberg, Auktion vom 19.04.2018.

Beckmann-Saal im Berliner Kronprinzenpalais geschlossen, von 1933 bis 1937 lebte der Maler weitgehend isoliert in Berlin-Tiergarten mitten im Zentrum der NS-Macht, von 1937 bis 1947 überlebte er im Exil in Amsterdam, dann emigrierte er in die USA. Dort konnte er wieder an frühere Erfolge anknüpfen, starb allerdings bereits 1950 in New York. Gräbner, der seit 1930 Meisterschüler bei Beckmann war, geriet, wie auch andere Schüler Beckmanns, ins Visier des NS-Systems; er gehörte zur sogenannten „verschollenen Generation“⁶. Der gebürtige Westpreuße floh vor den Nationalsozialisten nach Polen. Dort kam er nach Kriegsbeginn im September 1939 zwischen die Fronten des faschistischen Deutschlands und der kommunistischen Sowjetunion. Sein Frühwerk vor 1945 ging verloren. Aus Strafbataillon und Kriegsgefangenschaft entkommen ließ er sich in Ried am Kochelsee in Oberbayern nieder. Er malte sich den Horror des Krieges von der Seele und suchte Heilung auf langen Reisen durch die Länder des Mittelmeerraumes. Seit 1957 arbeitete er verstärkt als Holzbildhauer und schuf große Truhen mit reichem Figureschmuck. Nennbare wirtschaftliche Erfolge blieben aus und er geriet nach seinem Tod 1972 weitgehend in Vergessenheit.

Beide Künstler haben sich mit der *Odyssee* auseinandergesetzt. Von Beckmann gibt es mit *Odysseus* (Abb. 1) und *Odysseus und Kalypso* (Abb. 3) zwei berühmte Bilder aus den Jahren 1933 und 1943, von Gräbner ein 1952 auf Leinwand ausgeführtes Triptychon mit *Perseus und Medusa* (Abb. 4) und das Ölgemälde vom *Trojanischen Pferd* (Abb. 5), zwei Holzreliefs von 1954 und 1966 (Abb. 7–8) sowie einen Holzschnittzyklus der Jahre 1953 bis 1955 (Abb. 6, 9, 10). Aus Beckmanns Bibliothek kennen wir die von ihm benutzte Ausgabe. Es handelt sich um die *Odyssee* in der deutschen Übersetzung von Albrecht Schaeffer, erschienen in der sechsten Auflage 1927 im Paul List Verlag Leipzig, aus der im Folgenden zitiert wird, wenn die Textstellen im Zusammenhang mit Werken von Beckmann stehen.⁷ In den übrigen Fällen wird die deutsche Übersetzung des Archäologen Roland Hampe herangezogen, die 1979 bei Reclam in Stuttgart erschien und sich neben großer Texttreue durch eine fundierte Kenntnis der antiquarischen Details vor allen anderen deutschen Übersetzungen auszeichnet.⁸

Mit *Odysseus* schafft Max Beckmann 1933 geradezu ein Sinnbild seiner Situation im hereinbrechenden Nationalsozialismus. Zehn Jahre später entsteht im Amsterdamer Exil *Odysseus und Kalypso* (Abb. 3). Mitten im Inferno des Zweiten Weltkrieges ein auf den ersten Blick fast paradisisch anmutendes Liebesbild, das aber in seinem Bezug zur Handlung der *Odyssee* ebenfalls auf die Situation des Künstlers Beckmann verweist, der sehnsuchtsvoll im

6 Den Begriff prägte Rainer Zimmermann. Zimmermann 1980.

7 Homer ^o1927; dazu Beckmann/Schaeffer 1992, 485.

8 Homer 1979.



Abb. 1 Max Beckmann: *Odysseus*, 1933. Aquarell
101 × 68 cm. New York, Sammlung Jean Frumkin.

Exil auf die Rückkehr nach Hause wartet. Das Aquarell *Odysseus* (Abb. 1; in der Rezeption häufig auch als *Odysseus und die Sirenen* oder *Odysseus und Sirene* betitelt⁹) entsteht 1933 in Berlin – zusammen mit dem ersten Beckmann'schen Triptychon *Abfahrt*¹⁰ und dem Bild *Der Raub der Europa*¹¹. Es gehört zu dem Werkkomplex, in dem Beckmann mit mythologischer Ikonographie experimentiert.¹² Auch das Aquarell *Geschwister*, das nach Angabe von Erhard Göpel ursprünglich *Siegmond und Sieglinde* betitelt werden sollte (und fälschlich auch schon als *Odysseus* oder *Odysseus und Kalypso* benannt wurde) gehört stilistisch und inhaltlich in diesen Kontext.¹³

Im zwölften Gesang erzählt Odysseus, wie Kirke ihn in der letzten gemeinsamen Nacht vor den bevorstehenden Gefahren warnt, an erster Stelle vor den Sirenen: „Kommen wirst Du

⁹ Beckmann 2006, 160 f., Nr. 61.

¹⁰ Lenz 2002, 60–71.

¹¹ Beckmann 2006, 162 f., Nr. 62.

¹² von Wiese 2015, 218–231.

¹³ Beckmann 2006, 164 f. Nr. 63.

erst zu den Sirenen, die bezaubern alle Menschen [...]“¹⁴. Während zunächst offen bleibt, worin der Zauber besteht, offenbaren die Sirenen in ihrem Gesang, dass es um die Erlangung von Wissen geht:

Hierher komm, Odysseus vielgepriesener, großes Glänzen der Achaier! Lege an das Schiff, daß du uns Beide hörst! Denn es trieb im dunklen Schiff noch Keiner hier vorbei, bevor aus unsern Mündern er die honigtönende Stimme hörte, er geletzt dann fuhr und wissend mehr. Wissen ja, was in dem weiten Troja-Land die Troer und Argeier mühten nach der Götter Wunsch, – und wissen, was auch auf der vielernährenden Erde wird.¹⁵

Um das Wissen des Sirenengesangs erlangen und dem Zauber trotzen zu können, folgt Odysseus dem Rat der Kirke, indem er den Gefährten befiehlt, sich die Ohren mit Wachs zu verschließen und ihn selbst fest an den Mastbaum zu binden.

Auf Beckmanns Aquarell erscheint Odysseus nackt bis auf einen Schultermantel mit griechischem Mäandersaum in Rückansicht an den Mast gefesselt, ein Fischernetz (?) um den Kopf gebunden, wie bei einer Exekution! Das Fischernetz scheint rechts vor dem Oberkörper herabzuhängen.¹⁶ Unter dem schwarzen textilen Gebilde ist schemenhaft – aber eindeutig – das Profil des nach rechts gedrehten Kopfes zu erkennen.¹⁷ Mit den Füßen steht Odysseus in einem weiteren Fischernetz, das den Boden und den rechten Rand des Bootes bedeckt. Mit verdrehten Füßen stemmt er sich gegen die Bordwand – hierin drückt sich wie in den verdrehten Armen und dem nach rechts geworfenen Kopf der Kampf des Odysseus gegen seine Fesselung aus: das verzweifelte Bemühen, den Verlockungen der Sirene zu folgen!¹⁸ Auch die auffälligen roten Striemen an Unterarmen, Händen, Waden und Füßen erklären sich

14 Hom. Od. 12.52 f. (Übers. Albrecht Schaeffer).

15 Hom. Od. 12.247–258 (Übers. Albrecht Schaeffer).

16 Fischernetz und Mäandertuch begegnen auch auf anderen Bildern dieser Werkphase Beckmanns, etwa das Fischernetz im Mittelbild des Triptychons *Abfahrt* und das Mäandertuch in dem 1943 entstandenen Bild *Junge Männer am Meer*, das einerseits eine Reminiszenz an Beckmanns frühes Bild gleichen Titels von 1905 darstellt, andererseits einen deutlichen Bezug zum Argonauten-Triptychon aufweist. Der rücklings am Strand sitzende Jüngling trägt das Badetuch mit Mäanderborte, das die Assoziation an den griechischen Helden – hier den Argonauten – verdeutlicht. Vgl. Belting 1998, 13; Häfner 2003, 45 f., Abb. 7.

17 Das macht deutlich, dass es sich nicht, wie von Siegfried Gohr (Gohr 2006, 37) angenommen, um einen „schwarzen Helm“ handeln kann, sondern – wie auch der Vergleich mit dem Netz im Boot zeigt – um eine netzartige Struktur.

18 Gohr 2006, 37. Gohr gibt der Interpretation insofern noch eine etwas andere Richtung, als er in der Haltung des Odysseus einen Beweis dafür sieht, „welche Anstrengung er aufwenden muss, um sich nicht gegen seine Absicht loszureißen und der weiblichen Verlockung zu verfallen.“

aus dem verzweifelten Versuch, sich aus den Fesseln zu befreien. Der mächtige muskulöse Odysseus kontrastiert mit dem winzigen Boot und dem zwergenhaften Ruderer – er wirkt wie eine Karikatur mit seiner riesigen Nase und dem hohen griechischen Pilos. Dieser konische Hut der Wanderer und Reisenden ist in der griechischen Ikonographie ein charakteristisches Kennzeichen des Odysseus, der gleichsam der mythische Prototyp des Reisenden ist. Das Boot wirkt wie ein verkleinertes Zitat aus dem Mittelbild des gleichzeitigen Triptychons *Abfahrt*.

Auf einer Insel steht eine Sirene mit im Wind wehendem rotblondem Haar, das ihr Gesicht und ihre linke Schulter geheimnisvoll verschattet. Sie trägt große Ohringe und eine Halskette. Ein Stück Stoff verhüllt die rechte Brust, die linke Brust und der übrige Oberkörper sind nackt. Solche Gesten der Verhüllung oder Entblößung kennt man aus der antiken Venus-Ikonographie. Die Sirene hat einen menschlichen Frauenkörper bis auf die Vogelbeine, die aber erst unterhalb der Knie ansetzen. Der Übergang ist federartig kaschiert. Die Sirene trägt eine Art rötlichbraune Hose mit einem Federkranzgürtel, der wiederum gut aus der antiken Ikonographie von Mischwesen bekannt ist. Die Kombination aus zarter entblößter Brust und betont herausgestrecktem Gesäß gibt der Figur eine provokant erotische Ausstrahlung – ohne Zweifel werden hier die monströse Schönheit und der berückend erotische Zauber einer Vogelfrau ins Bild gesetzt. Eine sanft geschwungene Horizontlinie erzeugt eine Wirkung, als ginge eine große Wellenbewegung durch das Bild. Oberhalb dieser horizontalen Trennlinie erscheinen Kopf, Oberkörper und Gesäß der Sirene sowie Kopf und Oberkörper des Odysseus. Enigmatisch bleibt, was das herabhängende bläuliche Tuch im Zentrum und der breite Oberkörper des Odysseus verhüllen, aber zwei weitere mächtige, krallenbewehrte Vogelfüße im Vordergrund der Insel verweisen sicher auf eine zweite Sirene. Um die Vogelbeine herum verteilte Gegenstände assoziieren Planken der bereits an der Insel der Sirenen gestrandeten Schiffe.

Bei Homer ist noch keine Rede davon, dass es sich bei den Sirenen um Mischwesen aus menschlichen Frauen und Vögeln handelt. Die Vogelfrauenikonographie ist vielmehr eine Erfindung der früharchaischen griechischen Bildkunst, die sich des Repertoires orientalischer Mischwesen bediente, um exotische Ungeheuer ins Bild zu setzen. Bereits in der antiken Kunst kommt es zu einer zunehmenden Erotisierung der Sirenen.¹⁹ Ihre Ikonographie ist bei Beckmann sichtlich inspiriert vom Sirenen-Bild bei Arnold Böcklin:²⁰ nackte Frauen mit staksigen Vogelbeinen und einem umlaufenden Federkranz, der den Übergang zwischen

¹⁹ Moraw 2015.

²⁰ Dazu siehe auch Abb. 8 zum Beitrag von Stephanie Schlörb.

Menschen- und Vogelkörper kaschiert.²¹ Vögel, Vogelmenschen und Vogelfrauen spielen eine wichtige Rolle in Beckmanns Welt. Die Verbindung von Mensch und Vogel hat in seinen Bildern eine zugleich erotische und gewalttätige Note – dies zeigt sich dramatisch gesteigert in dem 1938 entstandenen Gemälde *Hölle der Vögel*, in dessen Zentrum eine Frau mit vier Brüsten einem Ei entsteigt und dabei den Hitlergruß zeigt, umgeben von weiteren Vogelgestalten mit Hitlergruß und einer Folterszene einer menschlichen Figur durch ein Vogelwesen im Vordergrund.²² Auch in anderen zentralen Werken Beckmanns aus dieser Zeit finden sich Vögel, Vogelwesen und Vogelfrauen, so in *Versuchung* (1936/37), *Krieger und Vogelfrau* (1939) oder *Perseus* (1940/41).²³

Der *Odysseus* gehört zu den Höhepunkten in Beckmanns Aquarellkunst.²⁴ In den Aquarellen der 1930er-Jahre experimentiert Beckmann mit der Ikonographie, die er in der Folge für seine Ölbilder und besonders die großen Triptychen einsetzt. Der *Odysseus* gehört zusammen mit dem ebenfalls 1933 entstandenen Aquarell *Der Raub der Europa* zum Auftakt dieses Werkkomplexes. Die Aquarelle entstehen während der Arbeit am ersten Triptychon *Abfahrt*. Mythologie wird von Beckmann dabei als Mittel der Deutung der Welt eingesetzt. Kompositorisch kommt es zu einer „Vereinfachung und Intensivierung von Figur und Raum“.²⁵ In allen drei Werken schafft Beckmann mit der markanten Horizontlinie des Meeres die bis dahin klarsten räumlichen Kompositionen seines Werkes. Der wie zu einer Exekution vorbereitete Mann setzt sich bewusst der tödlichen Verführung aus, um auf diese Weise Wissen über das Weltgeschehen zu erlangen. Es liegt nahe, hier eine künstlerische Umsetzung der Situation Beckmanns am Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft über Deutschland zu sehen, als der von den Nationalsozialisten angefeindete Maler im Mai 1933 ausgerechnet nach Berlin-Tiergarten umsiedelte, also gleichsam in die ‚Höhle des Löwen‘!²⁶ Das gleichzeitig entstandene Aquarell *Der Raub der Europa* kann als Sinnbild der Entführung der wehrlosen Europa ebenfalls im Kontext der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten interpretiert werden.²⁷ Dabei muss man sich klarmachen, dass den mythologischen Bildern

21 Dass sich Beckmann dezidiert mit Böcklins Mythen-Bildern befasst hat, belegt Göpel 1984 mit der Schilderung, wie sich Beckmann und der Dichter Wolfgang Frommel in Beckmanns Amsterdamer Exil über Böcklins Umsetzung mythischer Themen unterhielten.

22 Spieler 1998, 155–157; Häfner 2003, 54–56.

23 Spieler 1998, Abb. 2, 4, 23.

24 Zu den Aquarellen Beckmanns grundlegend: Gohr 2001, 28–31; Gohr 2006, 37–41.

25 Gohr 2001, 31.

26 von Wiese 2015, 219; zu den biographischen Daten: Hansert 2015.

27 Salzmann 1988, 87.

Beckmanns die Eindeutigkeit fehlt – und so bleibt das Odysseus-Bild für andere Deutungen offen, die etwa auf der Ebene der erotischen Verführung liegen. Über sein Triptychon *Abfahrt* hat Beckmann am 11. Februar 1938 an Curt Valentin Folgendes geschrieben: „Abfahrt, ja, Abfahrt vom trügerischen Schein des Lebens zu den wesentlichen Dingen an sich, die hinter den Erscheinungen stehen. Dies bezieht sich aber letzten Endes auf alle meine Bilder.“²⁸ Man fühlt sich bei diesen Worten Beckmanns an das berühmte Höhlengleichnis bei Platon erinnert.

Noch einmal hat Max Beckmann das Sirenen-Thema gestaltet: in einer seiner Illustrationen zum *Faust II* – eine Auftragsarbeit für seinen Frankfurter Mäzen Georg Hartmann, für den er im Amsterdamer Exil auch die *Apokalypse* illustrierte.²⁹ Die Zeichnungen zum *Faust* verfertigte Beckmann in den Jahren 1943 und 1944 (Abb. 2). Die Illustrationen sind in einem schwungvollen Stil mit der Zeichenfeder in Schwarz ausgeführt und als Druck für das Buch reproduziert, das erst 1957 im Verlag der Bauerschen Gießerei Frankfurt am Main erschien.

Im *Faust* singen die Sirenen in Erwartung des kommenden Festes der Meerwesen: „Wir sind gewohnt, | Wo es auch thront, | In Sonn und Mond | Hinzubeten; es lohnt.“³⁰ Beckmann setzt die Szene für seine Verhältnisse erstaunlich textgetreu um: Vier nackte Vogelfrauen sitzen im Geäst vor einem Sonnenuntergang am Meer. Sie haben die Hände im Gebetsgestus gefaltet, die Augen geschlossen und die Gesichter den beiden Gestirnen Sonne und Sichelmond zugewandt, die über der wiederum bewegten Horizontlinie des Meeres stehen. Wie beim Odysseus-Aquarell sind die Sirenen bis auf die Vogelfüße als menschliche Frauen gebildet, allerdings unterstreichen lange Flügel und bei dreien von ihnen Federkronen den Vogelcharakter, wobei auf der erhaltenen Vorzeichnung in Bleistift alle Vogelmerkmale einschließlich des vogelartigen Hockens im Geäst fehlen, sodass die Sirenen hier wie attraktive menschliche Frauen am Strand erscheinen.³¹

Nachdem in der *Odyssee* alle Gefährten des Odysseus ums Leben gekommen sind, erreicht der Held allein die Insel Ogygia, wo er sieben Jahre lang bei der Nymphe Kalypso verweilen wird. Ihr griechischer Name bedeutet „Retterin/Verbergerin“ – sie schützt ihn vor der weiteren Verfolgung durch den zürnenden Meeressgott Poseidon. Eine knappe Zusammenfassung der Zeit bei Kalypso findet sich im siebten Gesang der *Odyssee* im Bericht des Odysseus gegenüber den Phäaken.³² Im fünften Gesang wird die paradiesische

28 Zit. bei Lenz 2002, 64.

29 Zu Georg Hartmann und seiner Rolle für Beckmann siehe Hansert 2009; Lenz 2010, 82–84.

30 Goethe 1957, 195 f. (*Faust II*, 8206–8209).

31 Wankmüller/Zeise 1984, 146 f.; Häfner 2003, 55 f., Abb. 16; Zieglgänsberger 2014, 137 f.

32 Hom. *Od.* 7.240–266 (Übers. Albrecht Schaeffer).



Abb. 2 Max Beckmann: Illustration zu *Faust II* mit dem Sirenenbild in der „Klassischen Walpurgisnacht“. Zeichnung 1943/44 (nach dem Druck in der von Beckmann illustrierten Ausgabe 1957).

Umgebung der Grotte der Kalypso geschildert, als der Götterbote Hermes zur Nymphe kommt, um ihr den Ratschluss der Götter mitzuteilen, dass sie Odysseus weiterziehen lassen solle:

Aber um die Höhle stand ein Wald ergrünend: Erle, Pappel und Zypresse voller Wohlgeruchs. Flügelbreitendes Geflügel aber nistete darin, die Eulen, Falken und die Kormorane Zungenstrecker, die des Meers Geschäfte da besorgen. Aber nah um die gewölbte Höhle dehnte sich die jugendliche Rebe, schwellend voll von Trauben; doch vier Quellen rannen reihweis da mit lichtem Wasser nah beisammen, doch all in andrer Wende. Aber rings auf weichen Wiesen blühten Sellerie und Veilchen.³³

Eine der stärksten Szenen der *Odyssee* ist die darauffolgende Klage der Nymphe Kalypso darüber, dass es die eifersüchtigen Götter nicht zulassen, wenn göttliche Frauen sich sterbliche Liebhaber erwählen.

1943 – Beckmann sitzt seit sechs Jahren in Amsterdam fest und notiert am 6. Februar in sein Tagebuch: „Angefangen am großen Liebespaar mit Schlange.“ Am 17. März: „fest am

³³ Hom. *Od.* 5.79–92 (Übers. Albrecht Schaeffer).

Odysseus“. Am 1. Juni: „Morgens überintensiv am ‚Ulysses und Callipso‘ mit viel Melancholie gearbeitet.“ Am 6. Juni heißt es: „Odysseus und Callipso fertig.“ Am 25. Juni: „Morgens gegen meinen Willen noch am Odysseus [...] gearbeitet. Sehr sehr müde.“ Am 12. Juli ist das Bild (Abb. 3) endgültig fertiggestellt. Am 27. Februar des Jahres 1944 erwirbt der Musiker Willy Hahn, der als Kapellmeister und Pianist im Auftrag der Reichskulturkammer Konzerte in den Niederlanden gibt, das Bild für 8.110 Reichsmark in Beckmanns Atelier. Die Sängerin Alice Heidmann, die selbst zwei kleinere Gemälde bei Beckmann erwirbt, bringt die Bilder mit Hilfe eines befreundeten Offiziers der *Organisation Todt* über die Grenze und lagert sie in München im Hotel Vier Jahreszeiten ein, wo sie im Keller die Zerstörung des Gebäudes beim Bombenangriff vom 14. März 1944 überstehen. Wohl 1948 verkauft Hahn das Bild an seinen Freund, den Architekten Edgar Horstmann in Hamburg. 1950 erwirbt die Hamburger Kunsthalle *Odysseus und Kalypso* (Abb. 3) für 18.000 DM – es ist eine der wichtigen Erwerbungen Carl Georg Heises nach dem Krieg. Heute steht das Bild auf der Liste derjenigen Hamburger Bilder, die aus Sicherheitsgründen nicht mehr reisen dürfen. Max Beckmann erwähnt das Bild noch einmal eindrücklich in einem Tagebucheintrag vom 8. August 1947: „In dunkler Nacht sah ich Odysseus und Calypso in überraschender Deutlichkeit. Traumhafte Schönheit in der Bewegung – verfluchte Welt!“

Traumhafte Schönheit in der Bewegung – tatsächlich lebt das Bild in besonderer Weise durch den Gegensatz zwischen dem statisch passiven Mann und der um ihn bemühten aktiven Frau. Sein Blick geht in die Ferne, ihrer ist auf ihn gerichtet. Seine Hände betont hinter dem Kopf verschränkt, ihre Hände auf seiner Brust und Achsel; ihr Schenkel unter sein aufgestelltes Bein geschoben. Die Schlange nimmt die Bewegung auf, indem sie das andere Bein des Mannes umschlingt und ihr Kopf neben den Armreifen der Frau zu liegen kommt: „großes Liebespaar mit Schlange“! Das Katzentier hinter der Frau gehört schon durch seine Parallelität zur paradiesischen Welt der Frau, zur Verführerin Kalypso. Der papageienartige grüne Vogel ist dem Odysseus zugeordnet – er ist zwar noch von der Schlange umschlungen, aber er vermag in die Freiheit davonzufliegen. Mann und Frau sind nackt: die Frau in verführerischer heller Nacktheit, wie es antiker Tradition und Schönheitsvorstellung entspricht. Federkette, Arm- und Fußreifen unterstreichen wie bei antiken Venus-Darstellungen die Erotik. Wirkungsvoll kontrastiert das schwarze Haar mit der weißen Haut. Der Mann dagegen mit rötlichblondem Haar und Bart sowie dunklerer Haut in kriegerischer Nacktheit ebenfalls in antiker Bildtradition, gerüstet mit metallisch glänzendem Helm und Beinschienen. Bläulich-violett sowie metallisch schimmernd der aufgestellte Schild hinter dem Kopf des Helden

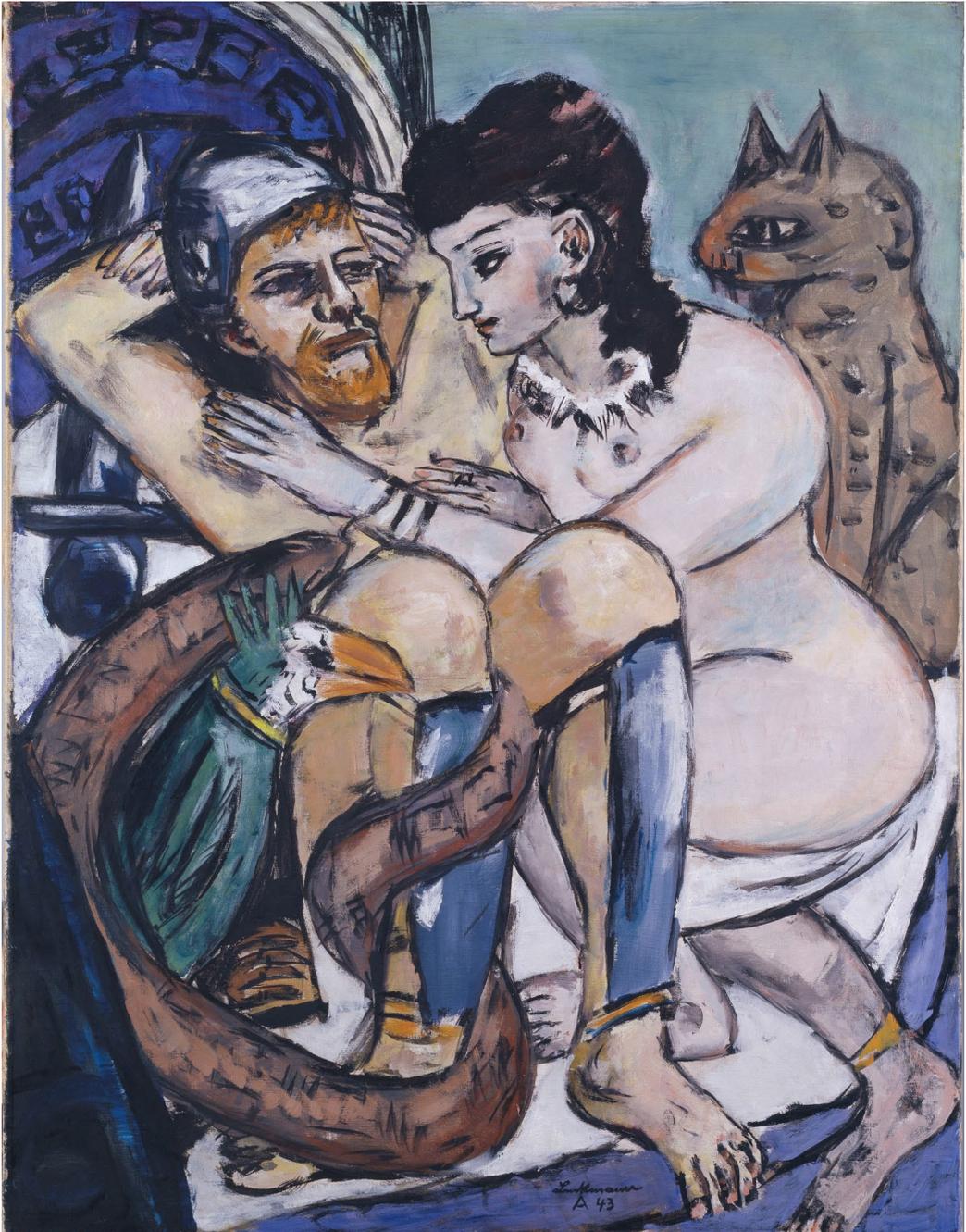


Abb. 3 Max Beckmann: *Odysseus und Kalypso*, 1943. Öl auf Leinwand, 150 × 115,5 cm. Hamburger Kunsthalle.

(das Mäanderband wie ein Strahlenkranz) und das phallisch aufgerichtete Schwert. Mitten im Zweiten Weltkrieg das Bild eines nackten Paares auf einem Lager, umgeben von paradiesischen Tieren; die verführerische Frau bemüht sich um den Mann, der selbst zwar nackt, aber gerüstet ist, hinter sich griffbereit die Waffen, die Arme verschränkt, bereit zum Aufbruch.

Das Spannungsverhältnis zwischen Mann und Frau ist eines der zentralen Themen im Werk Beckmanns, das er auch in anderen mythologischen Paaren wie Venus und Mars umgesetzt hat.³⁴ In beiden Fällen spielt dabei auch das Thema des Ehebruchs und seiner Aufdeckung hinein. So kann man hinter dem Odysseus auch Beckmann sehen und hinter Kalypso seine ehemalige Geliebte Neila Melms.³⁵ Sicher hat sich der seit Jahren in Amsterdam festsetzende Beckmann mit dem auf der Insel der „Verbergerin“ Kalypso festsetzenden Odysseus identifizieren können. Der ursprüngliche Titel *Großes Liebespaar mit Schlange*, in dem natürlich auch etwas von Adam und Eva anklingt, deutet darauf hin, dass im Bild allgemeingültige Fragen des Liebesverhältnisses zwischen Mann und Frau thematisiert werden. Bezeichnenderweise haben Teilnehmer eines Freundeskreises des Hamburger Museums, als sie sich 2019 im Rahmen eines Projektes zur sogenannten kulturellen Teilhabe unter dem Titel *Mein Blick auf Odysseus* zu dem Bild äußern konnten, alle auf die Frage des Geschlechterverhältnisses abgezielt, wobei ganz im Zuge des heutigen ‚Zeitgeistes‘ darin vor allem antiemanzipatorische stereotype Geschlechterrollen kritisiert wurden.³⁶

Während Max Beckmann schon während des Krieges eine Art Zuflucht zum antiken Mythos sucht, verarbeitet Ottokar Gräbner nach Krieg und Kriegsgefangenschaft zunächst seine traumatischen Kriegserfahrungen in Bildern wie dem *Totentanz* von 1949. Seit Beginn der 1950er-Jahre werden die Erfahrungen seiner langen Reisen durch den Mittelmeerraum und die antiken Mythenstoffe zu seinen Inspirationsquellen. Am Beginn stehen das große *Perseus-Triptychon* von 1952 (Abb. 4) und das im darauffolgenden Jahr entstandene *Trojanische Pferd* (Abb. 5).

Die Wahl des Triptychons als Format mag von Beckmanns Triptychen beeinflusst sein, auch die Wahl des mythologischen Themas – von Beckmann gibt es ja das *Perseus-Triptychon* von 1941 – und auch der kräftige schwarze Konturstrich und die unakademische Malweise erinnern an den Frankfurter Lehrer, doch bewegt sich die Darstellung auf einer

34 Schubert 2016, 279–290. Auch der Mythos von Aphrodite und Ares wird in der *Odyssee* erzählt, in 99 wundervollen Versen: Homer *Od.* 8.267–366 (Übers. Albrecht Schaeffer).

35 Schubert 2003, 96–98.

36 Hamburger Kunsthalle 2019.

weit weniger symbolisch verrästelten Ebene, hält sich an den Ablauf und die Figuren des antiken Mythos, erzählt kraftvoll, bunt und naiv. Die maskenhafte Art der Darstellung des Perseus hat Wolfgang Drost an Figuren des sizilianischen Marionettentheaters (*Teatri dei pupi*) denken lassen.³⁷ Allerdings gehörten antike Stoffe nicht zum eigentlichen Bestand dieser Theaterstücke, die vielmehr mittelalterliche Heldenstoffe auf die Bühne brachten.



Abb. 4 Ottokar Gräbner: *Perseus (Perseus und Medusa)*, Triptychon, 1952. Öl auf Leinwand 98 × 231 cm. München, Privatbesitz.

Auch hier wird das Vorbild Beckmanns eine Rolle gespielt haben, dessen Bilder ja häufig theatrale Elemente aufweisen: ein „großes, ewig wechselndes Welt-Theater“, in seinen eigenen Worten.³⁸ Bei Gräbner ist das Theaterhafte ungleich erzählender umgesetzt.

Die Geschichte vom Trojanischen Pferd, der letztlich kriegsentscheidenden List des Odysseus, wird in der *Odyssee* am Hof des Phäakenkönigs Alkinoos erzählt – vom Hofsänger Demodokos beziehungsweise von Odysseus selbst, der noch unerkannt den Sänger dazu auffordert: „Doch auf, schreite nun fort, und singe des hölzernen Pferdes Schaffung, welches Epeios schuf mit Hilfe Athenes, das mit List auf die Burg einst brachte der hehre Odysseus, angefüllt mit Männern, die Ilion dann übermannten.“³⁹ Ebenso wie auf dem *Perseus-Triptychon* wirken auch die Trojaner und Griechen auf dem Bild *Das Trojanische Pferd* wie maskenhafte Theaterfiguren. In eigenwilliger Weise zeigt Gräbner das in die Stadt

37 Drost 1971, 58.

38 Beckmann 1938; Spieler 1998, 242 f.

39 Hom. *Od.* 8.492–495 (Übers. Roland Hampe).



Abb. 5 Ottokar Gräbner:
Das trojanische Pferd, 1953.
Öl auf Leinwand 127 × 78 cm.
Frankfurt a. M., Privatbesitz
Tobias Eberhard.

gezogene Pferd, aus dem die Griechen als einheitlich kostümierte Gruppe (wie der Chor in einem antiken Theaterstück) offenbar unbewaffnet, aber mit Zweigen als Friedenszeichen in den Händen herauskommen, während die ebenfalls einheitlich kostümierten Trojaner ihnen mit erhobenen Händen entgegenneigen. Dass es sich um eine List handelt, zeigen die im Vordergrund auftretenden bewaffneten Griechen, deren Lanzen auf die Tore gerichtet sind, die ihnen von innen geöffnet werden sollen, um die Stadt einnehmen zu können. Wie schon beim *Perseus-Triptychon* reichert Gräbner die antiken Mythenstoffe mit phantasievollen performativen Elementen an – ein tatsächliches Theaterstück als Vorbild oder Anregung lässt sich dabei nicht fassen.

In bisher unpublizierten Holzschnittzyklen der Jahre 1953–1955 verarbeitet Gräbner weitere griechische Mythenstoffe, darunter Szenen der *Odyssee*. Es sind düstere Bilder, die den Helden in seinem Ausgeliefertsein an die göttlichen Wirkkräfte der Natur zeigen: winzig klein das Schiff des Helden unter dem tobenden Meergott auf dem Holzschnitt *Poseidon verfolgt das Schiff des Odysseus* (1954)⁴⁰ oder *Odysseus bei Alkinoos und*

40 *Poseidon verfolgt das Schiff des Odysseus*, 1954. Holzschnitt, Darstellung 24,6 × 22,6 cm, Blattgröße 39 × 32,5 cm. Sell 1989a, Kat.-Nr. 42.

Nausikaa (1955)⁴¹ sowie mit der zaubermächtigen Kirke *Odysseus und Circe* (1955)⁴² (Abb. 6, 9, 10). Weitere Holzschnitte mit antiken Themen sind etwa *Medea und Jason* (1955)⁴³ und *Jagdfolge der Artemis*⁴⁴.



Abb. 6 Ottokar Gräbner: *Poseidon verfolgt das Schiff des Odysseus*, 1954. Holzschnitt, 24,4 × 22,8 cm. München, Privatbesitz.

Unter einer Wolkenwand und einer wie ein unheimliches Auge wirkenden Sonne reitet Poseidon auf einem Hippokamp durch mächtige Wellenberge (Abb. 6). Sein Dreizack weist auf das winzige Schiff des Odysseus, dessen Form der Künstler direkt aus der griechischen Vasenmalerei übernommen hat, wie die Darstellung mit dem Auge am Bug deutlich zeigt.⁴⁵ Bereits in den ersten Versen der *Odyssee* wird Poseidon, Bruder des Zeus, Herr des Meeres und Erderschütterer, als der Widersacher des Odysseus eingeführt.⁴⁶ Sein Zorn über die Blendung und Verhöhnung seines Sohnes Polyphem verhindert die Heimkehr des Odysseus. Gräbner illustriert in seinem dramatischen Holzschnitt keine bestimmte Episode der *Odyssee*,

41 *Odysseus bei Alkinoos und Nausikaa*, 1955. Holzschnitt, Darstellung 18,8 × 18,7 cm, Blattgröße 32 × 24,1 cm. Sell 1989a, Kat.-Nr. 43.

42 *Odysseus und Circe*, 1955. Holzschnitt, Darstellung 26,7 × 20,7 cm, Blattgröße 39,4 × 31,7 cm. Sell 1989a, Kat.-Nr. 44.

43 *Medea und Jason*, 1955. Holzschnitt, 20 × 27 cm. München, Privatbesitz.

44 *Jagdfolge der Artemis oder Nymphen auf einem Gipfel jagend*, 1955. Holzschnitt, 18 × 25 cm. München, Privatbesitz.

45 Vgl. British Museum London 2021.

46 Hom. *Od.* 1.20 f. (Übers. Roland Hampe).

sondern das bestimmende Motiv des Epos: die verhinderte Heimkehr. An keiner Stelle des Epos entfacht Poseidon direkt einen Sturm, der das Schiff des Odysseus trübe; dies tun vielmehr Zeus und die von den Gefährten freigelassenen Winde aus dem Sack des Windgottes Aiolos. Als Poseidon selbst den Sturm entfacht, der Odysseus nach der Abfahrt von der Insel der Kalypso trifft, da hat dieser kein Schiff, sondern nur ein Floß. Das unheimliche Sonnenauge auf Gräbners Holzschnitt mag eine zusätzliche Anspielung auf den Sonnengott Helios sein, der ebenfalls gleich am Beginn der *Odyssee* als derjenige Gott eingeführt wird, der die Gefährten des Odysseus vernichtete, nachdem sie sich an seinen heiligen Rindern vergangen hatten.⁴⁷ Dann wären hier die beiden Widersacher des Helden in einem Bild wiedergegeben: übermächtig über dem winzigen Boot im Vordergrund.

Gleichzeitig beginnt der ausgebildete Holzschnitzer Gräbner mit der Umsetzung des *Odyssee*-Stoffes in großformatigen Holzreliefs. 1954 entsteht *Pallas Athene schützt das Schiff des Odysseus gegen Aiolos* (Abb. 7). Ungeachtet der Unterschiede in Format und Gattung sind Übereinstimmungen in der Figurenauffassung und Komposition deutlich. Wieder eine gewaltige Götterfigur im Bild oben links – aber nun ist es Athene, die schützend ihre Hand über das Schiff des Odysseus im aufgewühlten Meer hält.

Spätere Holzreliefs mit Themen der griechischen Mythologie sind insgesamt in ihrer Ausführung geglättet und vermeiden die radikalen Perspektiven der Arbeiten aus der Mitte der 1950er-Jahre. Hierzu gehören Werke wie *Mythische Meerwesen*⁴⁸, *Dionysos als Zagreus* (1965)⁴⁹, *Pallas Athene warnt Aphrodite vor Übermut* (1965/66)⁵⁰, *Jagd der Artemis* und das 1966 entstandene Holzrelief *Wettstreit zwischen Poseidon und Athene um das attische Land* (Abb. 8).

Die *Odyssee*-Bilder setzt ein Holzschnitt aus dem Jahr 1955 fort, der betitelt ist als *Odysseus bei Alkinoos und Nausikaa* (Abb. 9). Der Aufenthalt des Odysseus am Hof des Phäakenkönigs Alkinoos nimmt im Ablauf der *Odyssee* eine Art Scharnierfunktion ein, deren Bedeutung auch darin besteht, dass hier rückblickend die Abenteuer des Odysseus erzählt werden. Als der König während des Gastmahls den Kummer des Odysseus bemerkt, ordnet er sportliche Wettkämpfe zur Zerstreung an: Laufwettbewerbe, Ringkämpfe, Weitsprung

47 Hom. Od. 1.6–9 (Übers. Roland Hampe).

48 Museum Munderkingen.

49 Lindenholzrelief, 139 × 138 × 5 cm. Staatsgalerie Stuttgart. Sell 1989a, Kat.-Nr. 49.

50 *Pallas Athene warnt Aphrodite vor Übermaß*, 1965/66. Lindenholz-Relief, 141,5 × 140 × 5 cm. Signiert und datiert, Nachlass Gräbner. Sell 1989a, Kat.-Nr. 50.



Abb. 7 Ottokar Gräbner: *Pallas Athene schützt das Schiff des Odysseus gegen den Aiolos*, 1954. Holzrelief, aus dem Nachlass. Verbleib unbekannt.

und Diskuswerfen.⁵¹ Euryalos, der Sieger im Ringkampf, verhöhnt Odysseus als Händler und Krämer. Daraufhin beweist dieser mit einem gewaltigen Diskuswurf seine Fähigkeiten und bietet an, in jeder Disziplin außer im Laufen gegen die Phäaken anzutreten.⁵² Im Epos kommt es nach dem Diskuswurf nicht zu weiterem Kräftemessen, denn Alkinoos ordnet zur Beruhigung der Situation die Aufführung von Reigentänzen an.

Im Holzschnitt Gräbners ist ein Ringkampf zwischen zwei Männern dargestellt. Mit einem klassischen Schulterwurf schleudert der rechte Kämpfer seinen Gegner in den Sand. Im Hintergrund stehen Zuschauer, rechts sitzt der König, hinter Odysseus steht die Königstochter Nausikaa, die in einer Geste der Erregung die rechte Hand zum Mund führt. Mit raschen kantigen Schnitten hat der Künstler die Szene in den Stock geschnitzt: Anders als im Epos ist hier sicherlich ein Kampf zwischen Odysseus und seinem Herausforderer Euryalos gemeint – so erklärt sich auch die Erregung der Nausikaa, die sich zu dem geheimnisvollen Fremden hingezogen fühlt.

Im zehnten Gesang der *Odyssee* erzählt Odysseus das Abenteuer bei Kirke:⁵³ „Und wir kamen zur Insel Aiaia; dort wohnte Kirke, mit schönen Flechten, die redebegabte mächtige

51 Hom. Od. 8.99–103 (Übers. Roland Hampe).

52 Hom. Od. 8.186–233 (Übers. Roland Hampe).

53 Hom. Od. 10.135–574 (Übers. Roland Hampe).



Abb. 8 Ottokar Gräbner: *Der Wettstreit zwischen Poseidon und Pallas Athene*, 1966. Holzrelief, aus dem Nachlass. Verbleib unbekannt.



Abb. 9 Ottokar Gräbner: *Odysseus bei Alkinoos und Nausikaa*, 1955. Holzschnitt. Meißen, Privatbesitz Thomas Eberhard.

Göttin“. Die losgeschickten Kundschafter „fanden im Tal der Kirke Häuser gebaut aus zugehauenen Steinen [...], ringsum trieben sich Löwen herum und Wölfe der Berge; diese hatte sie selbst mit bösen Mitteln verzaubert.“ Die Tiere erweisen sich als zahm, und die schöne Göttin verwandelt die Gefährten des Odysseus in Schweine. Nur der Anführer Eurylochos entkommt und erstattet Odysseus Meldung. Von Hermes mit dem Zauberkraut Moly ausgerüstet geht Odysseus zu Kirke. Derart gegen ihren Zauber gefeit gewinnt er die Göttin und befreit die Gefährten. Ein Jahr lang teilt er „das überaus schöne Lager der Kirke“. Schließlich gibt er dem Drängen der Gefährten nach und verlässt Kirke, um die Weiterfahrt anzutreten. Die Zauberin weist ihm den Weg, der ihn zunächst in den Hades führen muss, um dort den Seher Teiresias zu befragen. Um dorthin zu gelangen, so erklärt ihm Kirke, müsse er sein Schiff steuerlos vom Wind treiben lassen.

Während in der antiken Bildkunst das dramatische Aufeinandertreffen des Odysseus mit Kirke und die in Schweine verwandelten Gefährten thematisiert werden, zeigt Ottokar Gräbners Holzschnitt (Abb. 10) die Abschiedsszene nach der einjährigen Liebesaffäre: Kirke auf einem Felsen ihrer Insel stehend, umgeben von ihren verzauberten Tieren, weist mit der Linken auf einen Adler am Himmel, der Richtung Meer fliegt. Der Adler ist das Tier des Göttervaters Zeus, der neben seinem Bruder Poseidon und seiner Tochter Athene Einfluss auf das Schicksal des Odysseus nimmt. Gemeint ist hier der Moment, in dem Kirke dem Geliebten

eröffnet, er müsse sein Schiff steuerlos durch das Meer treiben lassen, um schließlich in den Hades zu gelangen. Odysseus, am Strand stehend, erhebt schreckensvoll beide Hände. Welcher Mann würde nicht verzagen, wenn ihm eine Reise in die Unterwelt aufgetragen würde?

Die Verzweiflung des umhergetriebenen Mannes – das ist es, was Gräbner in seinem Holzschnittzyklus thematisiert. Die in den frühen 1950er-Jahren einsetzende Beschäftigung Gräbners mit Themen der griechischen Mythologie war zweifellos ausgelöst durch seine in dieser Zeit einsetzenden langen Reisen und intensiven Kontakte zu den Kulturen des Mittelmeerraumes. Die Auswahl der dramatischen und meist gewalttätigen Szenen knüpft dabei an Gräbners Kriegs- und Kriegsgefangenendarstellungen an. Schwerpunkte der mythologischen Szenen in Bildern, Holzschnitten und Holzreliefs sind Kampf und das Ausgeliefertsein an bedrohliche Mächte.

Odysseus ist in besonderer Weise eine Gestalt, mit der sich die Soldaten und Kriegsgefangenen des Zweiten Weltkriegs identifizieren konnten: sein Schicksal in langjährigem



Abb. 10 Ottokar Gräbner: *Odysseus und Circe*, 1955. Holzschnitt, 26,7 × 20,8 cm. München, Privatbesitz.

Krieg und anschließendem Herumirren, seine zunehmende Sehnsucht nach Frau, Sohn und Heimat boten reichlich Gelegenheit zur Identifikation. So wurden in deutschen Kriegsgefangenenlagern in der Sowjetunion von den Soldaten regelrechte *Odyssee*-Lesungen und Rezitationen veranstaltet – verwiesen sei auf die kongeniale vereinfachende Nacherzählung *Irrfahrt und Heimkehr. Homers Odyssee nach dem Text des Lagers 437* von Heinz Schwitzke mit Bildern von Richard Seewald: „Aufzeichnung nach dem Text von Herbert Gaertner, der sie 1946 bis 1948 in Russland vor Kriegsgefangenen 300mal sprach.“⁵⁴

Was ist das auch für ein faszinierendes Werk, diese *Odyssee*: Mit einer erstaunlichen Perfektion und erzählerischen Raffinesse steht sie am Beginn der abendländischen Literatur. Man kann nichts daran verbessern, jedes psychologische Detail überzeugt noch heute. Die großen Themen des menschlichen Seins werden verhandelt: Unglück und Glück, Verrat und Treue, Männer und Frauen! Odysseus ist der archetypische Held, der von zu Hause aufbricht und in die Fremde zieht, sich in Gefahren bewährt und mit den gewonnenen Erfahrungen in die Heimat zurückkehrt, dort die Verhältnisse regelt und die Liebe zurückgewinnt. Für die künstlerische Rezeption der *Odyssee* ist dabei auch die bildgewaltige Sprache des Epos ein wichtiger Faktor – eine Sprache, die geradezu nach bildlicher Umsetzung ruft! Max Beckmann und Ottokar Gräbner sind auf jeweils eigene Weise diesem Ruf gefolgt.

Bibliographie

- Beckmann, Peter / Schaffer, Joachim (1992): *Die Bibliothek Max Beckmanns: Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern*. Worms: Werner.
- Beckmann, Max (1938): *Über meine Malerei. Vortrag, gehalten in den New Burlington Galleries*. London: <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/beckmann1938> (Zugriff: 07.09.2020) [ohne Seitenzählung].
- Beckmann, Mayen / Gohr, Siegfried u. a. (Hrsg.) (2006): *Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle. Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. Köln: DuMont.
- Belting, Hans (1998): „Max Beckmanns Argonauten: Das Triptychon als Schauspiel“, in: Spieler, Reinhard: *Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen*. Köln: DuMont, 9–17.
- British Museum London (2021): „The Siren Vase, ca. 480 BC–470 BC“, Stand Website 2021, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-31 (Zugriff: 27.7.2021).

54 Schwitzke 1960.

- Buchheim, Lothar-Günther (1959): *Max Beckmann*. Feldafing: Buchheim Verlag.
- Drost, Wolfgang (1971a): „Ottokar Gräbner. Bildhauer – Maler – Graphiker“, in: *Westpreußen Jahrbuch* 21, 57–61.
- Drost, Wolfgang (1971b): *Ottokar Gräbner*. Ausst. Kat. München 1971. München: Berufsverband Bildender Künstler [drei ungezählte Blätter].
- Goethe, Johann Wolfgang (1957): *Faust. Der Tragödie zweiter Teil mit Bildern von Max Beckmann*. Frankfurt a. M.: Der Goldene Brunnen – Hausverlag der Brauerschen Gießerei.
- Göpel, Erhard (Hrsg.) (1984): *Max Beckmann. Berichte eines Augenzeugen*. Frankfurt a. M.: Fischer (= Fischer-Taschenbücher, 3605).
- Gohr, Siegfried (2001): „Selbstgespräche. Aquarelle und Pastelle von Max Beckmann“, in: Firmenich, Andrea / Padberg, Martina (Hrsg.): *Spektakel des Lebens: Max Beckmann – Arbeiten auf Papier*. Ausst. Kat. Homburg/Essen. Köln: Wienand.
- Gohr, Siegfried (2006): „Beckmanns Aquarelle und Pastelle“, in: Beckmann, Mayen / Gohr, Siegfried u. a. (Hrsg.): *Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle. Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. Köln: DuMont, 17–47.
- Häfner, Ralph (2003): „Lebensspiele. Max Beckmanns Argonauten-Triptychon und das Problem seines Sujets“, in: *Max Beckmann Beiträge 2002, Hefte des Max Beckmann-Archivs* 7, 31–69.
- Hamburger Kunsthalle (2019): „Mein Blick auf Odysseus“, <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/mein-blick> (Zugriff: 14.06.2021).
- Hansert, Andreas (2009): *Georg Hartmann (1870–1954). Biografie eines Frankfurter Schriftgießers, Bibliophilen und Kunstmäzens*. Wien/Köln u. a.: Böhlau.
- Hansert, Andreas (2015): Art. „Beckmann, Max“, in: *Frankfurter Personenlexikon*. Onlineausgabe: <http://frankfurter-personenlexikon.de/node/1537> (Zugriff: 06.03.2020).
- Homer (⁶1927): *Die Odyssee Homers. Deutsch erneuert von Albrecht Schaeffer*. Leipzig: Paul List.
- Homer (1979): *Odyssee*. Übersetzt von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam (= Universal-Bibliothek, 280).
- Kahl, Joachim (2008): „Grenzen der Liebe. Zwischen Begehren und Verweigern. Eine Bildmeditation zu Max Beckmanns ‚Odysseus und Kalypso‘ (1943)“, <http://www.kahl-marburg.privat.t-online.de/beckmann.pdf> (Zugriff: 06.03.2020).
- Lenz, Christian (2002): „Anmerkungen zu dem Triptychon ‚Abfahrt‘ von Max Beckmann“, in: *Max Beckmann Aufsätze, Hefte des Max Beckmann-Archivs* 6, 60–71.
- Lenz, Christian (Hrsg.) (2010): *Max Beckmann Archiv, München. Erwerbungen 2008–2010*. München: Max-Beckmann-Gesellschaft (= Hefte des Max-Beckmann-Archivs, 11/12).
- Moraw, Susanne (2015): „Vom männlichen Bestehen einer Gefahr zur Ideologie der totalen Vernichtung: Skylla und die Sirenen von Homer bis Herrad von Hohenburg“, in: *Visual Past* 2:1, 89–135.

- Museum Kunst der Verlorenen Generation (2020): Art. „Ottokar Gräbner“, Stand Website: Dezember 2020, <https://verlorene-generation.com/kuenstler/ottokar-grabner/> (Zugriff: 14.06.2021).
- Salzmann, Siegfried (1988): „Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation“, in: ders. (Hrsg.): *Mythos Europa – Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation*. Hamburg: Ellert & Richter, 84–94.
- Sammlung Pinakotheken München (2019): „Ottokar Gräbner“, Eintrag zuletzt aktualisiert am 06.09.2019, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/qZMLJe2xJv> (Zugriff: 14.06.2021).
- Schubert, Dietrich (2003): „Max Beckmanns Liebespaar in der Messingstadt. Ein Traum von 1944“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, 83–106.
- Schubert, Dietrich (2016): „Venus und Mars im Schaffen von Max Beckmann“, in: Dittscheid, Hans-Christoph (Hrsg.): *Kunst-Kontexte. Festschrift für Heidrun Stein-Kecks*. Petersberg: Imhof (= Schriftenreihe des Erlanger Instituts für Kunstgeschichte, 3), 279–290.
- Schwitzke, Heinz (1960): *Irrfahrt und Heimkehr. Homers Odyssee nach dem Text des Lagers 437 von Heinz Schwitzke. Zeichnungen von Richard Seewald*. Olten/Freiburg i. Br.: Walter-Verlag.
- Sell, Jutta (Hrsg.) (1989a): *Ottokar Gräbner. Maler, Graphiker, Bildhauer. 1904–1972*. Ausst. Kat. Hanau, Schloss Philippsruhe. Hanau: Museen der Stadt.
- Spieler, Reinhard (1998): *Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen*. Köln: DuMont.
- von Wiese, Stephan (2015): „Alte Mythen – neue Bilder. Max Beckmanns Berliner Triptychen ‚Departure‘ und ‚Versuchung‘“, in: Köhler, Thomas / Heckmann, Stefanie (Hrsg.): *Max Beckmann und Berlin*. Bielefeld: Kerber Art, 218–231.
- Wankmüller, Rike / Zeise, Erika (Hrsg.) (1984): *Max Beckmann. Illustrationen zu Faust II. Federzeichnungen, Bleistiftskizzen*. München/Münster: Mandragora Verlag.
- Weltkunst (1957): *Weltkunst* 27:16, 11.
- Weltkunst (1958): *Weltkunst* 28:1, 13.
- Wikipedia (2020): Art. „Ottokar Gräbner“, zuletzt bearbeitet am 29.12.2020, https://de.wikipedia.org/wiki/Ottokar_Gr%C3%A4bner (Zugriff: 14.06.2021).
- Zieglgänsberger, Roman (2014): *Goethe – Faust – Beckmann*. München: Hirmer.
- Zimmermann, Rainer (1980): *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925–1975*. Düsseldorf/Wien: Econ.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Gohr 2006, 161, Abb. Kat.-Nr. 61.

Abb. 2: Goethe 1957, 195.

Abb. 3: bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford.

Abb. 4: Foto von Harald Schulze.

Abb. 5: Foto von Thomas Eberhard.

Abb. 6: Foto von Stefanie Friedrich.

Abb. 7: Foto von Thomas Eberhard.

Abb. 8: Sell 1989, Abb. 10.

Abb. 9: Foto von Thomas Eberhard.

Abb. 10: Foto von Stefanie Friedrich.