

„Auf der Suche nach der ursprünglichen Einheit  
von Mensch und Natur“

Eine Untersuchung zum antizivilisatorischen Aspekt im deutschen  
Expressionismus am Beispiel der Künstlergruppe „Brücke“

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von  
Andrea Rüth  
aus München

2008

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner  
Korreferent: Prof. Dr. Andrea Gottdang  
Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juli 2008

# INHALT

<b>I.</b>	<b>EINLEITUNG</b> .....	S. 4
<b>1.</b>	<b>Stand der Forschung</b> .....	S. 6
<b>2.</b>	<b>Offene Fragen und Vorgehensweise</b> .....	S. 22
<b>II.</b>	<b>SOZIALE UND GEISTIGE GRUNDLAGEN</b> .....	S. 24
<b>1.</b>	<b>Industrialisierung und Technisierung - Weg in die Modernität</b> .....	S. 24
1.1.	Neue Produktionsweisen und technischer Fortschritt .....	S. 25
1.2.	Wachstum der Bevölkerung und Urbanisierung .....	S. 25
1.3.	Wohn- und Arbeitsbedingungen .....	S. 26
1.4.	Dynamische Utopien im Industriezeitalter .....	S. 27
<b>2.</b>	<b>Situation in Dresden um die Jahrhundertwende</b> .....	S. 29
<b>3.</b>	<b>Reformbewegungen</b> .....	S. 32
3.1.	Lebensreform .....	S. 33
3.2.	Jugend- und Wandervogelbewegung .....	S. 34
3.3.	Körperkultur: Nackt- und Freikörperkulturbewegung .....	S. 36
<b>4.</b>	<b>Friedrich Nietzsches Einfluss auf Namensfindung und Programm</b> .....	S. 41
<b>III.</b>	<b>VOM ATELIER IN DIE „UNBERÜHRTE“ NATUR</b> .....	S. 45
<b>1.</b>	<b>Der Akt „die Grundlage aller bildenden Kunst“</b> .....	S. 46
1.1.	Studien im Atelier - „Viertelstundenaktzeichnen“ .....	S. 50
1.2.	Frühe Ausflüge um 1904 .....	S. 52
<b>2.</b>	<b>Die Orte sommerlicher Aufenthalte</b> .....	S. 56
	Exkurs: Italien verliert an Bedeutung .....	S. 58
2.1.	Dangast - „Stille Heimat“ .....	S. 64
2.2.	Goppeln - Nidden - Hiddensee: Kolonien und Seebäder .....	S. 73
2.3.	Moritzburg - Fehmarn - Nidden: Badeleben und Akte in der Natur .....	S. 83
<b>3.</b>	<b>„Verzicht leisten vor der Natur“ - Die Naturauffassung der „Brücke“ im Vergleich zu den Künstlerkolonien</b> .....	S. 105
3.1.	Dachau .....	S. 106
3.2.	Worpswede .....	S. 110
3.3.	Absage an die Einfühlung in Landschaft und Mensch .....	S. 118

<b>IV.</b>	<b>VON DER „UNBERÜHRTEN“ NATUR IN EINE „ANDERE“</b>	
	<b>WELT</b> .....	S. 119
<b>1.</b>	<b>Völkerkundemuseen</b> .....	S. 121
<b>2.</b>	<b>Völkerschauen</b> .....	S. 125
<b>3.</b>	<b>Südseethematik bei „Brücke“</b> .....	S. 127
<b>4.</b>	<b>Reise in die Südsee</b> .....	S. 129
4.1.	Emil Nolde - Begleiter einer Expedition .....	S. 131
4.1.1.	Erfassung des „Urwesenhaften“ - Aquarelle und Südseeskizzen .....	S. 133
4.1.2.	Erlebnis Südsee - Gemälde .....	S. 137
4.2.	Max Pechstein - Palau - „Ferne tropische Welt“ .....	S. 141
4.2.1.	Reisebilder .....	S. 143
4.2.2.	Gemälde 1917 .....	S. 146
<b>V.</b>	<b>AUSBLICK UND FAZIT</b> .....	S. 148
<b>VI.</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	S. 153
<b>VII.</b>	<b>ANHANG</b> .....	S. 187
	<b>Abbildungsverzeichnis und -nachweis</b> .....	S. 187
	<b>Abbildungen</b> .....	S. 210

## I. EINLEITUNG

Das Bestreben „[...] Mensch und Natur in eins zu erfassen, [...]“<sup>1</sup> ist ein zentrales Anliegen der frühen Expressionisten, besonders der „Brücke“-Künstler, was sich in der nahezu unübersehbaren Anzahl von Gemälden, Zeichnungen und Skizzen nackter und badender Menschen in landschaftlicher Umgebung niederschlägt, die entweder bei Tagesausflügen oder längeren Aufenthalten in der Natur entstanden sind.

Der Blick auf die Biografien der einzelnen Künstler über den Zeitraum der Gruppenzugehörigkeit und das Gruppenbestehen (1905-1913) hinaus zeigt schnell, dass die Künstler sich regelmäßig und zum Teil über mehrere Monate des Jahres hinweg auf dem Land oder an den Küsten der Nord- und Ostsee aufgehalten haben.

Dies ändert sich auch nicht nach dem Umzug von Dresden nach Berlin<sup>2</sup>, wodurch sich die Mitglieder eine größere Anerkennung ihrer Kunst, sowie bessere Verdienstmöglichkeiten versprochen.<sup>3</sup> Das Motivrepertoire erweitert sich um Bilder, die das städtische Leben zum Thema haben, wie bekannte Plätze<sup>4</sup> und Bauwerke, Verkehr, Tanz, Varieté und Zirkus etc., dennoch suchen die Künstler weiterhin an den verschiedenen Orten am Meer eine Rückzugsmöglichkeit als Ausgleich zum Leben in der Großstadt.

Angesichts der ungeheuren Umbruchsituation, die sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts durch Industrialisierung und Technisierung vollzieht und eine rasante Modernisierung mit sich bringt, erwartet man eher das motivische Aufgreifen und Verarbeiten der technischen Errungenschaften, wie es später von den Futuristen<sup>5</sup> praktiziert wurde. Umso mehr erstaunt die radikale Abkehr von der Stadt und dem städtischen Leben mit all seinen zivilisatorischen Auswirkungen.

---

<sup>1</sup> Max Pechstein, in: Reidemeister, Leopold (Hrsg.): Max Pechstein. Erinnerungen 1945/46, 2. Aufl., Stuttgart 1993, S. 50.

<sup>2</sup> Max Pechstein war bereits 1908 aufgrund eines Auftrags für die Ausmalung eines Treppenhauses nach Berlin umgezogen. Kirchner und Schmidt-Rottluff folgten Ende Oktober 1911, Erich Heckel Anfang Dezember. Vgl. Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, S. 46, 52.

<sup>3</sup> Dies berichtet Erich Heckel in einem Gespräch mit Roman Norbert Ketterer auf die Frage nach dem Grund für den Umzug nach Berlin, in: Ketterer, Roman Norbert: Dialoge. Bildende Kunst, Kunsthandel, Bd. 2, Stuttgart, Zürich 1988, S. 50 f.

<sup>4</sup> Ernst Ludwig Kirchner malt zum Beispiel 1912 den „Nollendorffplatz“, Öl auf Leinwand, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Museumsstiftung Dr. Otto und Ilse Augustin.

<sup>5</sup> Aus dem Futuristischen Manifest, das am 19. Februar 1909 in „Le Figaro“ von Filippo Tommaso Marinetti publiziert wurde, gehen klar die Begeisterung und Verherrlichung für Geschwindigkeit, Aggressivität, Gewalt, Krieg und Militarismus hervor.

Im Jahr der Auflösung der Künstlergruppe „Brücke“ 1913 erfährt der antizivilisatorische Aspekt noch eine Steigerung, indem Emil Nolde im Herbst mit seiner Frau Ada die vom Reichskolonialamt Berlin entsandte „Medizinisch-demographische Deutsch-Neuguinea-Expedition“ begleitet und seine Eindrücke in kleinen Skizzen, Aquarellen und Gemälden festhält. Im Mai des Folgejahres erfüllt sich Max Pechstein einen lange gehegten Wunsch und reist zusammen mit seiner Frau Lotte nach Palau, ein Staat, der der pazifischen Inselregion von Mikronesien zuzuordnen ist, mit dem Ziel, einige Jahre dort zu bleiben und mit den Einheimischen in „ursprünglicher“ Natur zu leben.

Auf ihrer Suche nach neuen Ausdrucksformen, sowie nach Ursprünglichkeit und Einfachheit, sind die Künstler schon vor ihren Reisen mit den frühen Kulturen Afrikas und Ozeaniens in den Völkerkundemuseen und Völkerschauen in Berührung gekommen.

Das Thema des Aktes, das Ernst Ludwig Kirchner 1913 in der „Chronik“ retrospektiv als „Grundlage aller bildenden Kunst“ bezeichnet und diesem damit einen sehr hohen Stellenwert beimisst, hat die „Brücke“-Künstler bereits vor ihrem Zusammenschluss im Jahr 1905 beschäftigt. Die Verlegung der Studien des nackten oder badenden Menschen in die Natur hat allerdings vergleichsweise spät stattgefunden und ist auf den ersten Moritzburg-Aufenthalt 1909 zu datieren. Es ist zu bezweifeln, dass dieser späte Zeitpunkt auf die strengen Badesitten der wilhelminischen Zeit zurückgeführt werden kann, hatten doch die lebensreformerischen Bewegungen um die Jahrhundertwende mit ihren vielfältigen Ausrichtungen bereits eine Rückbesinnung und Rückkehr auf eine natürliche und naturgemäße Lebensweise propagiert und sich diverse Badeeinrichtungen um 1905 längst etabliert.<sup>6</sup>

Die Entscheidung, das Atelier zu verlassen, in die Natur hinauszugehen und direkt vor dem Motiv zu arbeiten, ist weder ein neues, noch auf Deutschland beschränktes Phänomen und sollte „nicht als exklusive Besonderheit der Dresdner Künstlergruppe“ angesehen werden.<sup>7</sup> Dies wird besonders deutlich im Hinblick auf die zahlreichen Künstlerkolonien, die sich, ausgehend von Frankreich mit der

---

<sup>6</sup> Das Strandbad Wannsee feierte am 8. Mai 2007 sein 100. Jubiläum; die Badestelle erfreute sich aber schon 1904 ziemlicher Beliebtheit, vor allem bei den Lebensreformern.

<sup>7</sup> Karge, Henrik: Die Naturauffassung der Brücke im Kontext der deutschen Landschaftsmalerei um 1900, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, S. 295-303, S. 296.

„Schule von Barbizon“ als Vorbild, seit den 1830er Jahren überall in Europa gebildet haben.<sup>8</sup>

Was aber ist nun das Besondere, das Neue, das den „Brücke“-Künstlern und ihren Badenden-Bildern auf ihrer Suche nach neuen Ausdrucksformen und einer neuen Kunst auch noch nach über 100 Jahren seit der Gründung den Ruf der radikalen Modernisierung eingebracht hat und mit welchen künstlerischen Mitteln wurde es umgesetzt?

## 1. Stand der Forschung

Die Künstlergruppe „Brücke“ mit ihren einzelnen Künstler-Persönlichkeiten erfreut sich nach wie vor höchster Popularität, was sich zum einen an den sehr hohen Preisen auf dem Kunstmarkt<sup>9</sup>, zum anderen an einer immensen Flut von Literatur zeigt. Dazu tragen nicht zuletzt die zahlreichen Ausstellungen mit ihren begleitenden Publikationen bei, die den Museen in Zeiten knapper Etats hohe Besucherzahlen und Umsätze durch den Verkauf von Katalogen garantieren.<sup>10</sup>

Angesichts der fast 100-jährigen Forschungsgeschichte soll im Folgenden zunächst kurz ein allgemeiner Überblick zu maßgeblichen Arbeiten über die Künstlergemeinschaft gegeben werden, bevor themenspezifisch auf die bisher erschienene Literatur eingegangen wird.

Die Künstler bemühten sich von Anfang an um eine rege Ausstellungstätigkeit, um ihre Werke publik zu machen, zunächst häufiger in Einzelausstellungen, seltener als Gruppe.<sup>11</sup> Paul Fechter, von 1906 bis 1910 Feuilletonredakteur bei den Dresdner

---

<sup>8</sup> Vgl. Pese, Claus (Hrsg.): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (GNM) 2001/02, Nürnberg 2001. Neueste Forschungen versuchen zu belegen, dass bereits vor Barbizon, Worpswede oder Dachau auf der Fraueninsel im Chiemsee die erste und älteste Künstlerkolonie Europas entstand; siehe dazu: Sendereihe des Bayerischen Rundfunks „Faszination Kunst“, Künstlerkolonien in Bayern: „Der Chiemsee und seine Maler“ von Gaby Imhof Weber, Erstausstrahlung 16.09.2007, <http://www.br-online.de/kultur-szene/sendungen/faszinationkunst/sendung04.xml> und <http://www.br-online.de/kultur-szene/thema/faszination-kunst-kolonien/chiemsee.xml> (26.07.2007). Vgl. auch Bericht über die Forschungen von Ruth Negendanck zur Künstlerkolonie „Frauenwörth“, in: Bayerische Staatszeitung, 61. Jg., Nr. 34, 25.08.2006, S. 18.

<sup>9</sup> Am 10. Juni 2007 wurde Emil Noldes „Nadja“ von 1919 für 2,15 Millionen € in München versteigert.

<sup>10</sup> Laut Pressemitteilung der Staatlichen Museen zu Berlin vom 29.08.2005 haben rund 170.000 Interessierte die Ausstellung „Brücke und Berlin - 100 Jahre Expressionismus“ in der Neuen Nationalgalerie gesehen. Der begleitende Ausstellungskatalog wurde noch während der Laufzeit in 2. Auflage gedruckt und mehr als 13.000-mal verkauft.

<sup>11</sup> Bereits im Frühsommer 1905 hatte Fritz Bleyl, Gründungsmitglied der „Brücke“, an der Internationalen graphischen Ausstellung im Sächsischen Kunstverein in Dresden teilgenommen.

Neuesten Nachrichten, hat zahlreiche Artikel über die Ausstellungen geschrieben, stand allerdings mit seiner Kritik zu der „Brücke“-Schau in der Galerie Emil Richter in Dresden 1907 der Kunst der Gemeinschaft zunächst skeptisch gegenüber. Dies änderte sich spätestens in der wiederum bei Richter gezeigten Schau 1909. Hierbei würdigt er besonders die Wirkung Ernst Ludwig Kirchners und Max Pechsteins.<sup>12</sup> 1914 publizierte Paul Fechter im Piper Verlag München „Der Expressionismus“. Ausgehend von der impressionistischen Situation skizziert er zwei Phasen der Gegenbewegung, eine frühe und eine späte, wobei der Expressionismus zur Letzteren zu rechnen sei. Noch vor Walther Heymanns 78-Seiten umfassender Monografie über Max Pechstein<sup>13</sup> bespricht Fechter den Künstler ausführlich als Vertreter des „extensiven Expressionismus“ und geht anschließend auf die „Brücke“ und ihren „Kampf gegen den Impressionismus“ ein.<sup>14</sup>

In den 20er Jahren wurden erste Werkverzeichnisse zum grafischen Œuvre der Künstler erstellt. Hierbei war es wiederum Paul Fechter, der 1921 „Das graphische Werk Max Pechsteins“ veröffentlichte, gefolgt von Rosa Schapire 1924 zu Karl Schmidt-Rottluff bis 1923 in zwei Bänden. Der Hamburger Jurist Gustav Schiefler hatte sich 1911 mit Emil Noldes Grafik in einem Band befasst, 1927 mit einem zweiten.<sup>15</sup> Erst in den 60er Jahren wurde eine weitere Bearbeitung der Werkverzeichnisse wieder aufgenommen und neben Ergänzungen zu den bereits bestehenden Verzeichnissen der Grafik oder deren Neubearbeitung wurden nun auch die Bestände der Gemälde systematisch gesammelt und aufgearbeitet.<sup>16</sup>

Während der Zeit des Nationalsozialismus wurde die Publikationstätigkeit stark eingeschränkt bzw. ganz unterbrochen.<sup>17</sup> Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges standen die Forschungen zur Kunst des Expressionismus, insbesondere zur „Brücke“,

---

Darüber wurde sowohl im Dresdner Journal, als auch in den Dresdner Nachrichten berichtet. Vgl. das ausführliche Verzeichnis der Ausstellungen und Publikationen der Künstlergruppe „Brücke“ 1905-1911, in: Dalbajewa/Bischoff 2001, S. 389-406.

<sup>12</sup> Vgl. Dresdner Neueste Nachrichten 10.09.1907, S. 1 und Dresdner Neueste Nachrichten 26.06.1909, S. 1f.

<sup>13</sup> Heymann, Walter: Max Pechstein, München 1916.

<sup>14</sup> Vgl. Fechter, Paul: Der Expressionismus, München 1920, S. 25 f., 28 f.

<sup>15</sup> Sowohl Rosa Schapire, als auch Gustav Schiefler gehörten zu den „passiven“ Mitgliedern der „Brücke“ und erwiesen sich als frühe Förderer.

<sup>16</sup> Die Werkverzeichnisse sind im Literaturverzeichnis der vorliegenden Arbeit aufgelistet. Ein bis heute ausstehendes Werkverzeichnis der Ölgemälde Max Pechsteins befindet sich momentan von Dr. Aya Soika (Berlin) in Vorbereitung und wird voraussichtlich Ende des Jahres 2010 in zwei Bänden erscheinen.

<sup>17</sup> Eine Ausnahme bildet das von Conrad von Mandach in Bern 1939 veröffentlichte „Vollständiges Verzeichnis der Druckgraphik des Künstlers“ zu Cuno Amiet. Amiet war seit 1906 „aktives“ Mitglied der „Brücke“.

jedoch rasch wieder im Mittelpunkt des Interesses. Es entstanden einige bis heute maßgebliche Monografien<sup>18</sup> und auch, im Zusammenhang mit größeren Ausstellungen, ausführliche und präzise recherchierte Kataloge.<sup>19</sup>

Nicht hoch genug geschätzt werden kann die begleitende Publikation zu der 2001/02 im Dresdner Schloss stattfindenden Ausstellung „Die ‚Brücke‘ in Dresden 1905-1911“, konzipiert und erarbeitet von Birgit Dalbajewa und Ulrich Bischoff. Mit der Ausstellung gelang es, eine Lücke zu schließen und erstmals nach 1910, die in Dresden entstandenen Werke an ihrem Ursprungsort zu zeigen. Zahlreiche Artikel wurden für die vorliegende Arbeit herangezogen, u. a. von Sandra Mühlenberend zum „Viertelstundenakt“, Henrik Karge zur Naturauffassung der „Brücke“ und die ausführlichen Verzeichnisse zu der „Brücke“-Korrespondenz (Andreas Hüneke), den Passiven Mitgliedern von 1906-1911 (Indina Woesthoff)<sup>20</sup> und den Ausstellungen und Publikationen 1905-1911 (Mathias Wagner, Antje Kempe u. a.).

Für eine wissenschaftliche Arbeit sind hinterlassene Quellen in Form von Briefen, Postkarten oder von den Künstlern aufgezeichnete Erinnerungen, Biografien und Tagebücher oder Interviews von unschätzbarem Wert. Sie ermöglichen einen „zeitgenössischen“ Blick auf das Leben und Arbeiten der Künstler und können für die Datierung von Werken und die Beurteilung hinsichtlich des Gesamtwerks oder einzelner Aspekte - wie im vorliegenden Fall - sehr hilfreich sein.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Exemplarisch sind zu nennen die erste knappe von Umbro Appolino 1952 in Venedig erschienene „Brücke“-Monografie, gefolgt von einer wesentlich ausführlicheren Untersuchung durch den Sammler Lothar-Günther Buchheim 1956. Weiterhin sind zu nennen Georg Reinhardts Dissertation in Bonn 1976 zur frühen „Brücke“, beschränkt auf den Zeitraum 1905-1908, erschienen im Brücke-Archiv 9/10, Berlin 1977/78 und Horst Jähners Dissertation, geschrieben in Halle a. d. Saale 1978, die einen Überblick über das Gruppengeschehen, weit ausführlicher aber über die Einzelkünstler bietet.

<sup>19</sup> Zum Beispiel 1957 im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum „Graphik der Brücke 1905-1913“; ebenfalls 1957 im Oldenburger Kunstverein unter der Ägide Gerhard Wieteks „Maler der Brücke in Dangast 1907-1912“; ein Jahr später die äußerst umfangreiche Schau im Folkwang Museum Essen „Brücke 1905-1913. Eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus“; 1980 „Künstler der Brücke: Heckel, Kirchner, Mueller, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik 1909-1930“ in der Modernen Galerie des Saarlandmuseums Saarbrücken, mit Katalog-Beiträgen von Georg-W. Koltzsch und Lorenz Dittmann und 1986 im Stammhaus der Nationalgalerie in Berlin (Ost) die von Peter Betthausen initiierte Ausstellung „Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920“ (Katalog hrsg. von Anita Kühnel und Roland).

<sup>20</sup> Siehe zu den Strategien, die „Brücke“-Gruppe um „aktive“ und „passive“ Mitglieder zu erweitern: Gerlinger, Hermann: Noldes Beiträge zu den Aktivitäten der „Brücke“, in: Spielmann, Heinz (Hrsg.): Die Maler der „Brücke“. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Stuttgart 1995, S. 53-56; Hoffmann, Meike: Leben und Schaffen der Künstlergruppe „Brücke“ 1905 bis 1913. Mit einem kommentierten Werkverzeichnis der Geschäfts- und Ausstellungsgrafik, Berlin 2005, S. 40, 46, 233 (WV 5), 252 f. (WV 22).

<sup>21</sup> Allerdings sind die Erinnerungen oder Autobiografien oft aus großer zeitlicher Distanz niedergeschrieben worden und sollten somit nicht ohne kritischen Blick verwendet werden.

Fritz Bleyl, Max Pechstein und Emil Nolde haben zum Teil sehr ausführliche Lebenserinnerungen hinterlassen, von Ernst Ludwig Kirchner existiert ein Tagebuch. Der Kunsthändler Roman Norbert Ketterer hat zahlreiche Interviews mit Künstlern geführt und diese aufgezeichnet, u. a. mit Erich Heckel 1958.<sup>22</sup> Sie alle schildern ihr Leben von frühester Jugend an, berichten über ihre Wünsche, eine Laufbahn als Künstler einzuschlagen, ihre Schul- und Studienzeit, erste Kontakte zu den „Brücke“-Gefährten und die Zeit während des Zusammenschlusses. Auch die vielen, während der „Brücke“-Zeit, durchgeführten Reisen finden Eingang in die Erinnerungen und sind oftmals - wie bei Pechstein - mit zahlreichen Skizzen versehen.

Nach seinen Eindrücken von Italien und Paris fällt Pechsteins Beschreibung des ersten Aufenthalts in Nidden auf der Kurischen Nehrung besonders ausführlich aus. Auch die Erlebnisse an den Moritzburger Teichen kommen nicht zu kurz und sind mit drei Federzeichnungen Badender in schilfreicher Umgebung illustriert. Das Kernstück des Buches stellt jedoch die Reise des Künstlers nach Palau dar und lässt vermuten, wie wichtig dieses Erlebnis für ihn auch aus so großer zeitlicher Distanz gewesen sein muss. Beginnend mit den Vorbereitungen, beschreibt er eindrucklich die Reise und seine Erlebnisse vor Ort. Auch hier sind seine Aufzeichnungen neben kleinen Skizzen am Seitenrand zum Teil mit ganzseitigen Tuschpinselzeichnungen illustriert.<sup>23</sup>

Emil Nolde beginnt seine in vier Bänden erschienenen Lebensaufzeichnungen in Band I (Das eigene Leben) ebenfalls mit „Heimat und früheste Jugend“. Band II (Jahre der Kämpfe) umfasst den Zeitraum von 1902 bis 1914. Ein Kapitel ist mit „Urvolkskunst“ überschrieben, denn er trug sich mit dem Gedanken, ein Buch über die „Kunstäußerungen der Naturvölker“ herauszugeben. Das letzte Kapitel des zweiten Bandes berichtet auf den letzten Seiten von den Vorbereitungen auf die Südsee-Expedition und enthält zwei Briefe an Hans Fehr, in denen er die Fahrt in das ferne Gebiet schildert. Im Mittelpunkt des dritten Bandes (Welt und Heimat), geschrieben 1936, steht die Südseereise in den Jahren 1913 bis 1914. Die

---

<sup>22</sup> Fritz Bleyl 1948, veröffentlicht 1968, Max Pechstein 1945/46, veröffentlicht 1960, Emil Nolde 1931, 1934, 1936 (erschienen 1965), 1967, Ernst Ludwig Kirchner 1919-1928, veröffentlicht 1968, Erich Heckel im Gespräch mit Roman Norbert Ketterer 1958, veröffentlicht 1988.

<sup>23</sup> Nachdem Heckel in seinem Gespräch mit Roman Norbert Ketterer die vielen Fragen zu Dresden und der „Brücke“, zu Individuum und Gemeinschaft und den Beziehungen der Künstler untereinander beantwortet hat, äußert auch er sich ausführlich zu den Sommeraufenthalten am Meer.

abschließenden Kapitel erzählen von der - durch den Kriegsausbruch erschwerten - Heimreise und die darauf folgenden zurückgezogenen Jahre in Westschleswig. Der letzte Band (Reisen - Ächtung - Befreiung) umfasst den Lebensabschnitt von 1919 bis 1946 und endet mit dem Tod seiner Frau Ada.

Während ihrer Sommerfrische an verschiedenen Orten blieben die Künstler untereinander in schriftlichem Kontakt. Neben Briefen nutzten sie vor allem das Medium der Postkarte, um kurze Informationen an die in Dresden oder Berlin verweilenden Freunde zu schicken. Neben ihrem künstlerischen Wert ermöglichen die oft täglich verfassten Karten genaue Aussagen über den Ort und die Dauer der Aufenthalte. Ein Sammlungsschwerpunkt des Altonaer Museums in Hamburg sind Bildpostkarten aus aller Welt, vor allem aber deutsche Karten. Annemarie Dube-Heynig hat die Postkarten und Briefe Ernst Ludwig Kirchners an Erich Heckel gesichtet und 1984 in einem Band herausgegeben und kommentiert. Dieser wurde häufig für Datierungsfragen herangezogen.<sup>24</sup>

Die Orte der Sommeraufenthalte waren immer wieder Gegenstand von Untersuchungen, zunächst vor allem im Kontext der Künstlerkolonien. Gerhard Wietek war der Erste, der 1976 einen Überblick zu den Künstlerkolonien als Themenkomplex erarbeitet hat. Unter dem Titel „Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte“ hat er achtzehn Orte zusammengefasst, u. a. Rügen - Vilm - Hiddensee, Goppeln, Nidden und Dangast, die auch von den „Brücke“-Künstlern immer wieder aufgesucht wurden.

Aufbauend auf der wissenschaftlichen Grundlage von Wieteks Überblick hat das Altonaer Museum in Hamburg im gleichen Jahr unter der Regie von Christine Knupp eine vierteilige Ausstellungsreihe angefangen zum Thema „Norddeutsche Künstlerkolonien“, beginnend mit Nidden und der Kurischen Nehrung.<sup>25</sup>

Die städtische Galerie in Karlsruhe hat es sich 1998 zur Aufgabe gemacht, eine Überblicksschau über die deutschen Künstlerkolonien im Zeitraum von 1890 bis 1910 zusammenzustellen. Unter besonderer Berücksichtigung der Landschaftsmalerei um die Jahrhundertwende subsumiert sie sechs Orte, darunter

---

<sup>24</sup> Siehe dazu auch: Wietek, Gerhard: Gemalte Künstlerpost. Karten und Briefe deutscher Künstler aus dem 20. Jahrhundert, München 1977; Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Expressionistische Grüße. Künstlerpostkarten der „Brücke“ und des „Blauen Reiter“, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Lenbachhaus München, Saarland-Museum Saarbrücken 1991, Berlin 1991; Hedinger, Bärbel (Hrsg.): Die Künstlerpostkarte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Ausst. Kat. Altonaer Museum Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum, Deutsches Postmuseum Frankfurt a. M. 1992, München 1992.

<sup>25</sup> Die zweite Ausstellung war Rügen, Vilm, Hiddensee gewidmet (1977), die dritte Ahrenshoop, Darß und Fischland (1978/79) und die vierte Ekensund und der Flensburger Förde (1979).

Worpswede und Dachau, die auch in der vorliegenden Arbeit behandelt werden. Die Künstlergruppe „Brücke“ mit ihren sommerlichen Aufenthalten findet sowohl in Brigitte Baumstarks Kapitel „Querverbindungen. Zu den Kontakten zwischen den Kolonien untereinander“ als auch bei Karl-Ludwig Hofmann in die „Künstlergruppe ‚Brücke‘ - Die Moderne und die Suche nach Bildern vom Ich“ Eingang.

Drei Jahre später wurde vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg die bislang umfangreichste Schau organisiert. Unter dem Titel „Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels“ wurden in einem ersten Teil, ausgehend von den Anfängen der Bewegung in Frankreich, die anderen europäischen Länder hinsichtlich der Kolonienbildung untersucht.

Innerhalb der Länder wurden in einem zweiten Teil die Kolonien unter besonderen Gesichtspunkten bearbeitet. Bernd Küster hat die deutschen Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert unter dem Leitgedanken „...diese irdischen Paradiese“ untersucht. Ruth Negendanck hat sich den „Künstlerkolonien an der See“ gewidmet. Der reich bebilderte Katalogteil wurde nach verschiedenen Gesichtspunkten gegliedert und im Anhang befindet sich eine nach den Kapiteln der Ausstellung ausgerichtete umfangreiche Bibliografie, die für jede Beschäftigung mit diesem Thema eine hilfreiche Arbeitsgrundlage darstellt.

Die Aufenthalte der „Brücke“-Künstler sind seit Mitte der Neunziger Jahre verstärkt in das Blickfeld der Forscher geraten. Diesen wurden monografische Ausstellungen gewidmet, wie zum Beispiel 1995 „Künstler der ‚Brücke‘ in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl“.

In den Katalogbeiträgen werden neben dem Thema der Badenden im Hinblick auf die Bildtradition und den kulturgeschichtlichen Hintergrund des Themas von Andreas Hüneke unter der Überschrift „Es ist unglaublich wie stark man die Farben hier findet“ die Sommeraufenthalte der „Brücke“-Maler bis 1914 und von Karl Brix „Karl Schmidt-Rottluff in Dangast und seine Verbundenheit mit ‚Brücke‘ in Dresden“ beleuchtet.

Hierzu gehören auch die Publikationen zu Dangast, um die sich vor allem Gerhard Wietek verdient gemacht hat. Ausgelöst durch die bereits erwähnte Ausstellung von 1957, hat er sich weiterhin intensiv mit den Aufenthalten der Maler, insbesondere der Schmidt-Rottluffs im Oldenburger Land beschäftigt. 1995 gab er das umfassende

Kompendium zu „Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912“ heraus, in dem er auch die „Oldenburger Briefe“ des Künstlers veröffentlichte.<sup>26</sup>

Den „Expressionisten in Dangast“ widmet sich auch Claus Peukert im Rahmen der Ausstellung im Franz-Radziwill-Haus in Dangast 1998. Neben den „Brücke“-Künstlern werden Emma Ritter und Franz Radziwill einbezogen, die sich beide wiederholt in Dangast aufhielten und Kontakte zu den „Brücke“-Malern pflegten.

Die Fehmarn-Aufenthalte Ernst Ludwig Kirchners fanden ebenfalls verstärkt Eingang in die Literatur. Lucius Grisebach hat innerhalb des Bestandskatalogs der Sammlung Hermann Gerlinger, die zunächst als Leihgabe auf Schloss Gottorf stationiert war (1994-2000), über „Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn“ geschrieben.

Zwei Jahre später wurde dort aus dem Bestand der Sammlung Gerlinger eine Ausstellung über Kirchners Fehmarn-Aufenthalte in den Jahren zwischen 1908 und 1914 organisiert. Der Katalog dazu wurde innerhalb der Reihe des Brücke-Almanach von Hermann Gerlinger und Heinz Spielmann herausgegeben. Darin hat Dietrich Reinhardt „Zeitgenössische Zeugnisse von Kirchners Fehmarn-Aufenthalten“ zusammengetragen, ausgehend von der Dokumentation und dem Archiv des Ernst-Ludwig-Kirchner-Vereins in Burg auf Fehmarn. Dem folgt ein Beitrag über „E. L. Kirchners ‚Literarisches Skizzenbuch‘“, der Text wurde abgedruckt und kommentiert von Hermann Gerlinger.

Darüber hinaus findet man Aufsätze zu einem oder mehreren Aufenthalten auch in Überblicksarbeiten zur „Brücke“ oder den Künstlern gewidmeten Katalogen. Hier sind zu nennen Meike Hoffmann „Dangast - Moritzburg - Fehmarn: Die Suche nach dem Ursprünglichen in der Natur“ (1995), Magdalena M. Moeller „Dresden - Dangast - Nidden“ (1997) und Ingeborg Kähler „Einsamkeit ist das beste was man hat'. Zu Erich Heckels Sommeraufenthalten 1907-1913“ (1999).<sup>27</sup>

Unter dem Oberthema „Die Badenden“ wurde im Jahr 2000 in der Kunsthalle Bielefeld „Mensch und Natur im deutschen Expressionismus“ eine Ausstellung ausgerichtet. Innerhalb der topografischen Gliederung nach Orten wurde das Thema insbesondere auf Herkunft und Tradition des Sujets (Nicole Peterlein), sowie auf

---

<sup>26</sup> Die „Oldenburger Briefe“ umfassen die Korrespondenz, die sich aus seinen Aufenthalten und deren unmittelbaren und mittelbaren Auswirkungen auf das Oldenburger Kunstleben ergab.

<sup>27</sup> Die genannten Artikel, sowie die zugehörigen Kataloge sind im Literaturverzeichnis dieser Arbeit aufgeführt.

französische Vorbilder für die Badenden im deutschen Expressionismus (Angela Lampe) untersucht.<sup>28</sup>

Anlässlich der Schenkung des Otto Mueller-Gemäldes „In Dünen liegender Akt“ von Henry G. Proskauer wurden auch im Berliner Brücke-Museum „Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der ‚Brücke‘“ mit einer Ausstellung bedacht. Die „Suche nach dem Ursprünglichen“ ist dem 21. Heft in der Reihe Brücke-Archiv übergeordnet. Hinsichtlich der Aktthematik werden im Katalog sowohl die Genese des Motivs innerhalb des Muellerschen Werks, wie auch die Aktdarstellungen im Freien im Kontext der Kunst in Deutschland um 1900 eingehend betrachtet.<sup>29</sup>

Wie eingangs erwähnt, haben sich die Künstler schon vor ihren Reisen intensiv mit außereuropäischer Kunst und Kultur beschäftigt. Diese Überschreitung der eigenen kulturellen Grenzen nicht nur im Bezug auf die Kunst, sondern auch hinsichtlich der Lebensweise, ist einer der vielfältigen Aspekte des 20. Jahrhunderts.

Der sogenannte „Primitivismus“, der seit seiner Definition im Duden von 1973 als „moderne Kunstrichtung, die sich von der Kunst der Primitiven anregen lässt“ verstanden wird, hat schon früh für eine lebhafte theoretische Auseinandersetzung gesorgt<sup>30</sup>, die jedoch vor allem in den letzten Jahren zum Beispiel unter Einbeziehung der anthropologischen Komponente eine Neubewertung erfahren hat.<sup>31</sup>

Im kunsthistorischen Bereich legte Karl Woermann im Jahr 1900 die „Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten“ vor, die Mitte der 20er Jahre in zweiter Auflage erschien. Problematisch erscheint, wenn auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus üblich, dass Woermann die „Naturvölker“ den „Kulturvölkern“ als weniger entwickelte Stufe der Menschen unterordnet und daraus folgend ihre künstlerischen Erzeugnisse nicht als Kunst versteht.

---

<sup>28</sup> Vgl. Hülsewig-Johnen, Jutta, Kellein, Thomas (Hrsg.): Die Badenden. Mensch und Natur im deutschen Expressionismus, Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 2000, Ostfildern 2000, S. 88-97 und S. 130-145.

<sup>29</sup> Vgl. die Beiträge von Christiane Remm (S. 9-26) und Janina Dahlmanns (S. 27-40), in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke, Ausst. Kat. Brücke Museum Berlin 2004, München 2004 (= Brücke-Archiv Heft 21).

<sup>30</sup> Da diese ähnlich umfangreich ist, wie die Literatur zur Künstlergruppe „Brücke“, soll in den folgenden Ausführungen ein Überblick über die wichtigsten Arbeiten gegeben werden.

<sup>31</sup> Vgl. Küster, Bärbel: Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900, Berlin 2003. In der sehr ausführlichen Einleitung (S. 13-42) analysiert die Autorin die maßgeblichen Arbeiten zum „Primitivismus“ innerhalb der kunsthistorischen Forschung.

Fünfzehn Jahre später hat der Kunstkritiker Carl Einstein sein Werk „Negerplastik“ veröffentlicht und sich darin intensiv mit afrikanischer Skulptur auseinandergesetzt. In seiner Abhandlung fordert Einstein die Notwendigkeit, sich mit afrikanischer Kunst zu befassen, da sich in diesen Formen ein neues Kunstgeschehen offenbart. Seiner Untersuchung folgen 116 Abbildungen, deren Herkunft und Standort allerdings nicht lokalisiert wurden.<sup>32</sup> Aufgrund des umfangreichen ethnologischen und geografischen Wissens mag Einsteins Darlegung aus dem heutigen Blickwinkel zu einseitig erscheinen, mit Sicherheit hat sie jedoch eine wichtige Rolle für die Auseinandersetzung der Expressionisten mit außereuropäischer Kunst gespielt.<sup>33</sup>

1923 verfasste Eckart von Sydow eine umfassende Darstellung zur „Kunst der Naturvölker und der Vorzeit“, die er dem „Brücke“-Künstler Karl Schmidt-Rottluff widmete. Sie erschien innerhalb der Reihe Propyläen Kunstgeschichte. Auch er legt den Fokus auf Afrika, da er diesen Erdteil besonders wertschätzt, wie auch in dem sieben Jahre später herausgegebenen „Handbuch der afrikanischen Plastik“.

Im Jahr 1938 erschien die ein Jahr zuvor als Dissertation eingereichte umfassende Untersuchung des amerikanischen Kunsthistorikers Robert Goldwater mit dem Titel „Primitivism in modern painting“. Er behandelt darin die Zusammenhänge zwischen primitiver und moderner Kunst unter Berücksichtigung der Entwicklung der Ethnologie, sowie der kunsthistorischen Diskussion in Frankreich und Deutschland und kommt zu dem Ergebnis, dass eine direkte Übernahme von Formen primitiver Kunst sehr selten ist. 1967 wurde eine überarbeitete und erweiterte Ausgabe „Primitivism in modern art“ in New York veröffentlicht.<sup>34</sup>

Werner Schmalenbach hat sich mehrmals mit dem Thema auseinander gesetzt. Zum einen 1958 in dem Aufsatz „Grundsätzliches zur primitiven Kunst“<sup>35</sup> und zum anderen drei Jahre später in der Dissertation über das Thema „Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900“. Neben seiner Auffassung, „die primitive Kunst sei ursprünglich, elementar und expressiv“, vertrat er die These,

---

<sup>32</sup> Angeregt und finanziert wurde die Schrift von dem Pariser Händler Joseph Brummer. Vgl. Dittmann, Lorenz: Die „Brücke“-Maler und die „Südsee“. Expressive Farbe und „kubische Raumschauung“, in: Melcher, Ralph (Hrsg.): „Die Brücke“ in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, S. 115-145, S. 115.

<sup>33</sup> Karl Schmidt-Rottluff hat das Buch 1915 gekauft und auch seine „Brücke“-Kollegen Max Pechstein und Ernst Ludwig Kirchner kannten es. Vgl. Dittmann 2005, S. 115, Anm. 2, 3.

<sup>34</sup> Vgl. dazu auch die Ausführungen Bärbel Küster's, in: dies. 2003, S. 16 f.

<sup>35</sup> Schmalenbach, Werner: Grundsätzliches zur primitiven Kunst, in: Acta tropica 15, Nr. 4, 1958, S. 289-323.

„dass ein rein ästhetischer Blick genüge, um diesen Kunstwerken bei der Betrachtung in Europa gerecht zu werden.“<sup>36</sup>

Anlässlich der 20. Olympischen Spiele in München wurde 1972 im Haus der Kunst in München eine Ausstellung organisiert, zu der ein Katalog mit dem Titel „Weltkulturen und Moderne Kunst‘ - Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika“ erschienen ist. Leider wird darin manchmal nicht zwischen tatsächlichen geschichtlichen Einflüssen und zufälligen Ähnlichkeiten unterschieden.<sup>37</sup>

Das Standardwerk von William Rubin, Direktor der Abteilung Malerei und Plastik im Museum of Modern Art in New York, „Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, ist im Jahr 1984 als Erstauflage zu der gleichnamigen Ausstellung erschienen. Darin werden erstmals wichtige grundlegende Fragen behandelt, zum Beispiel warum die Kubisten im Gegensatz zu den Surrealisten die afrikanische der ozeanischen Kunst vorzogen. Neben zahlreichen Artikeln verschiedenster Autoren, die das Phänomen Primitivismus an einzelnen Künstlern untersuchen, ist ein Teil des Katalogs der Ankunft primitiver Kunst im Westen gewidmet. Dies ist hilfreich, da bislang häufig Bezüge zwischen primitiver und moderner Kunst hergestellt wurden ohne kritisch zu überprüfen, ob diese überhaupt möglich waren.<sup>38</sup>

Anfang der 90er Jahre erschienen einige Arbeiten, die sich mit der Rezeption außereuropäischer Kunst durch die Expressionisten beschäftigten. Hier wäre Karla Bilanz zu nennen, die über die Rezeption der afrikanischen und ozeanischen Kunst durch die Künstlergemeinschaft „Brücke“ promovierte und 1989 ein Werk mit dem Titel „Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts. ‚Bild und Gegenbild““ publizierte. Sie behandelt in verschiedenen Kapiteln den umfassenden Rezeptionscharakter außereuropäischer Kunst, bezieht aber im Gegensatz zu Rubin nicht nur die traditionelle Kunst Afrikas, Ozeaniens und Nordamerikas, sondern auch andere präkapitalistische Quellen, wie urgesellschaftliche, archaische und

---

<sup>36</sup> Otterbeck, Christoph: Review of „Global Players? Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst der Welt, in: H-ArtHist, H-Net Reviews, May 2002, S. 2, <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=14986> (12.12.2008).

<sup>37</sup> Da der Begriff Primitivismus u. a. den Rückfall in unterentwickelte Kunststadien signalisiert, wird er innerhalb der Katalogartikel von den Autoren vermieden, vgl. dazu Bilanz, Karla: Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts Bild und Gegenbild., Stuttgart, Berlin, Köln 1990, S. 9.

<sup>38</sup> Trotz der wegweisenden Bedeutung der Ausstellung und des Katalogs wurde Rubin in der Folge von Kunsthistorikern und Ethnologen heftig kritisiert, siehe dazu: Küster 2003, S. 21 f.

volkstümliche Kunst, die Ikonenmalerei und die Bildwelt des Orients in ihre Untersuchung mit ein.

Jill Lloyd schränkt ihre Dissertation, „German expressionism. Primitivism and modernity“, die 1991 in London erschienen ist, auf den deutschen Expressionismus ein und untersucht in zwei Kapiteln auch die Südseereisen von Max Pechstein und Emil Nolde.<sup>39</sup>

In der Literatur zu den Südseereisen der beiden Maler Max Pechstein und Emil Nolde wurden zunächst nur einzelne Werkgruppen vorgestellt, bevor man nach und nach dazu überging, die Reisen als Themenkomplex zu betrachten und sie unter verschiedenen Gesichtspunkten zu erforschen.

Fünf Jahre nach Pechsteins Ozeanien-Reise erschienen bei Paul Cassirer in Berlin Max Pechsteins „Reisebilder Italien-Südsee“. Das Werk enthält 50 Lithografien, die auf Federzeichnungen beruhen, die während der Aufenthalte in Italien und in der Südsee entstanden sind.

Ende des Jahres 1947 widmete man den Palau-Zeichnungen Max Pechsteins eine Ausstellung im Graphischen Kabinett der Galerie Henning in Halle/Saale, zu der begleitend ein kleiner Katalog erschien. Richard Horn fasst in einer Art Vorwort kurz die Reise zusammen und charakterisiert das Kunstwollen des Künstlers. Dem Vorwort folgt ein Auszug aus Pechsteins Tagebuch vom Sonntag, den 6. September 1914.

Ein Jahr nach Pechsteins Tod 1956 erschien das kleine Buch „Max Pechstein - PALAU. Zeichnungen und Notizen aus der Südsee“, das eine Einleitung von H.-G. Sellenthin beinhaltet. Darin wird kurz die Entwicklung zum Expressionismus umrissen und das damit verbundene „Verlangen nach Ursprünglichkeit“, sowie die Reiselust der europäischen Künstler im Allgemeinen. Anschließend geht der Autor auf Pechsteins Situation ein, für den sich der Südsee-Traum erfüllte. Es folgen „Stationen auf dem Lebensweg“, die kurz die wichtigsten Lebensdaten zusammenfassen.

1995 wurde in Reutlingen und Zwickau eine größere umfassende Ausstellung organisiert unter dem Titel „Max Pechstein - Das ferne Paradies“. In der Ausstellung

---

<sup>39</sup> „A south seas odyssey: Max Pechstein’s visionary ideals, S. 191-211 und „Emil Nolde’s critique of colonialism“, S. 213-234, in: Lloyd, Jill: German expressionism. Primitivism and modernity, New Haven, London 1991.

wurden neben 26 Gemälden, 138 Druckgrafiken und 22 Zeichnungen im Kontext mit der vom Künstler hoch geschätzten Südseereise präsentiert.

Die begleitende Publikation dokumentiert profund Pechsteins Rezeption primitiver Kunst. Petra Lewey untersucht in ihrem Beitrag Pechsteins Akte aus kulturgeschichtlicher Perspektive und gliedert sie in die deutsche und französische Bildtradition ein.<sup>40</sup> Beate Grubert Thurow macht in ihrem Beitrag „Das ferne Paradies. Pechstein und Palau“ auf die Vorbildrolle von Skulpturen der Stammesvölker auf Pechsteins Holzschnitte in der Zeit von 1917 bis 1919 aufmerksam, verzichtet aber auf das Anführen konkreter Beispiele.

Ein Jahr später gab Magdalena M. Moeller einen umfassenden Katalog zum malerischen Werk Max Pechsteins heraus. Der Katalog, in dem 162 Werke aus öffentlichen Sammlungen, vor allem aber aus Privatbesitz, abgebildet sind, stellt einen Versuch dar, so die Herausgeberin im Vorwort, das Fehlen eines Werkverzeichnisses der Gemälde auszugleichen. Barbara Lülff setzt sich in ihrem Beitrag „Die Suche nach dem Ursprünglichen - Pechstein und Palau“ allerdings nur mit der Druckgrafik auseinander, belegt daran aber anhand seiner Kunstrezeption und seiner Reisen, wie konsequent Pechstein auf seiner Suche nach dem Ursprünglichen vorgegangen ist.

Martin Urban hat erstmals 1961 einen Teil von Emil Noldes „Südseeskizzen“ in einem schmalen Katalogband veröffentlicht. Neben einer knappen Einführung schildert Urban die Reiseerlebnisse und fasst kurz die wichtigsten Stationen auf dem Lebensweg zusammen.

„Emil Nolde. Hamburg-Berlin-Südsee. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik 1910 bis 1913/14“ heißt die Veröffentlichung zur gleichnamigen Ausstellung im Bundeskanzleramt Bonn und im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1982. Die Auswahl der gezeigten Werke beschränkt sich auf den Zeitraum von 1910 bis 1913/14 und legt den Schwerpunkt auf die Zeichnungen.

Etwas umfassender gestaltet sich die 37. Studio-Ausstellung im Alten Museum der Staatlichen Museen zu Berlin 1984 „Emil Nolde, Reise in die Südsee 1913/14, Aquarelle, Gemälde, Kultgegenstände und Schmuck aus Neuguinea“. Neben den Werken Noldes werden auch Exponate in Form von Kultgegenständen und

---

<sup>40</sup> Vgl. Lewey, Petra: Mensch und Natur im Werk von Max Pechstein, in: Max Pechstein. Das ferne Paradies, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst. Kat. Städtisches Kunstmuseum Spenndhaus Reutlingen 1995/96, Städtisches Museum Zwickau 1996, Ostfildern-Ruit 1995, S. 8-21.

Schmuckstücken aus Neuguinea aus dem Staatlichen Museum für Völkerkunde in Dresden gezeigt. Paul Thiel hat dazu in seinem Katalogbeitrag „Noldes Südseereise im Spiegel der Archivalien“ untersucht.

Auch das Sprengel Museum Hannover hat 1992 den 1913-1914 während der Südsee-Reise entstandenen Aquarellen und Farbstiftzeichnungen eine Ausstellung gewidmet. Hier wurden ebenfalls Leihgaben aus der Völkerkunde-Abteilung des Sächsischen Landesmuseums dem Besucher vor Augen geführt, um zu verdeutlichen, durch welche Objekte sich der Künstler motivisch beeinflussen ließ. Karin Orchard beleuchtet in ihrem Beitrag „Der Mythos der Reise“ Noldes Suche nach dem Ursprünglichen im Kontext der in Europa zu dieser Zeit geprägten Vorstellung von der fernen, exotischen Welt.

Innerhalb der Werkgruppe der Aquarelle hat sich Andreas Fluck „Der Darstellung des Menschen in den Bildern von Emil Noldes Südseereise“ gewidmet und vor allem auf die Porträts konzentriert. Fluck betrachtet die Aquarelle in Bezug auf Noldes Streben „Ursprünglichkeit“ und „Urwesenhaftes“ zu erfassen, Aspekte, die für sein gesamtes Schaffen von zentraler Bedeutung waren. Der Beitrag erschien in der Publikation der in Wien gezeigten Nolde-Ausstellung 1995.<sup>41</sup>

In den Jahren 2001 und 2002 erfuhr Emil Noldes Expedition in die Südsee ihre bisher ausführlichste Präsentation. Das Kunstforum der Bank Austria Wien hat zusammen mit der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München eine sehr umfangreiche Ausstellung konzipiert, in der alle Werkgruppen mit zahlreichen Exponaten vertreten waren.

Bereichert wurde die Ausstellung mit Kultfiguren aus New Ireland aus Noldes Sammlung, die der Künstler später wiederholt motivisch in seine Stillleben integriert hat. Gezeigt wurden außerdem Noldes Studienzeichnungen, die während seiner Aufenthalte im Berliner Völkerkundemuseum entstanden sind.<sup>42</sup>

Vor dem Hintergrund des Kolonienwesens hat sich das Brücke-Museum in Berlin der Südsee-Expedition angenähert und das Thema in zahlreichen Beiträgen erarbeitet. Die Publikation geht erstmals über die rein kunsthistorische Betrachtung

---

<sup>41</sup> Vgl. Fluck, Andreas: „Starkes Urleben in reinsten Ursprünglichkeit“. Zur Darstellung des Menschen in den Bildern von Emil Noldes Südseereise, in: Brugger, Ingrid, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 1994/95, Bad Vöslau 1994, S. 51-63.

<sup>42</sup> Vgl. Fluck, Andreas: „Absolute Ursprünglichkeit“. Emil Noldes Studienzeichnungen im Berliner Völkerkundemuseum, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, S. 27-33.

hinaus, indem Vertreter anderer Disziplinen eingeladen wurden, um aus ihrem Blickwinkel die Reise zu beurteilen. Dadurch wurde eine Neubewertung des komplexen Sachverhalts möglich, der bis dahin bisweilen sehr einseitig oder mythisiert dargestellt wurde.<sup>43</sup>

Vom 7. bis 9. Juni 2005 wurde mit einem Internationalen Kolloquium das 100-jährige Gründungs-Jubiläum der Künstlergruppe „Brücke“ feierlich begangen (Abb. 1). Das Motto der Tagung „Gruppe und Individuum“ lockte ein großes Publikum von Forschern, Interessierten und Freunden der „Brücke“-Kunst an den Gründungsort Dresden.<sup>44</sup> Viele Institutionen nahmen das Jubiläum zum Anlass, größere Gesamtschauen auf dem Grundstock ihrer eigenen Sammlungsbestände der „Brücke“-Kunst zu präsentieren. Zum Abschluss des Forschungsüberblicks soll auf die wichtigsten Projekte des Jahres 2005 eingegangen werden.

Eingeleitet wurde das Jubiläumsjahr bereits im Oktober 2004 mit einer vom Bucerius Kunst Forum veranstalteten Ausstellung „Die Brücke und die Moderne 1904-1914“, die bereits vor der formellen Gründung der Gruppe ansetzt. In Hamburg erfuhren die Künstler früh positive Resonanz und einige ihrer wichtigsten Förderer und Sammler wie Gustav Schiefler, das Ehepaar Rauert oder Rosa Schapire waren in der Hansestadt ansässig. Passend zum Veranstaltungsort Hamburg fokussiert die Ausstellung auf die Verbindungen und Bezüge der Künstler zur Stadt und spiegelt diese in vielen Werken der Ausstellung wider.

In Madrid (Museo Thyssen Bornemisza), Barcelona (Museu Nacional d'art de Catalunya) und in der Berlinischen Galerie Berlin wurde unter der Leitung von Javier Arnaldo und Magdalena M. Moeller „Brücke - Die Geburt des deutschen Expressionismus“ gezeigt. Die großangelegte, aus internationalen Sammlungen bestückte Retrospektive konzentriert sich ausschließlich auf die Jahre 1905 bis 1913 und dokumentiert den Aufbruch zur Avantgarde in Deutschland, so die Kuratorin im Vorwort des Katalogs.

Das Museum Folkwang in Essen, das Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen, die Städtischen Museen in Jena und die Kunsthalle in Emden hatten sich zum Ziel

---

<sup>43</sup> „Emil Nolde - Expedition in die Südsee“ ist innerhalb des von Magdalena M. Moeller herausgegeben Brücke-Archiv (Heft 20/2002) erschienen.

<sup>44</sup> Die Veranstaltung wurde in Kooperation mit der Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, dem Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden und der Ferdinand-Möller-Stiftung Berlin organisiert; im September 2005 fand an der University of Sussex Brighton ebenfalls ein wissenschaftliches Kolloquium anlässlich des Gründungsjubiläums statt, siehe [www.sussex.ac.uk/arthistory/1-4-12.html](http://www.sussex.ac.uk/arthistory/1-4-12.html).

gesetzt, jeweils Ausstellungen mit dem Bestand bedeutender Privatsammlungen zu organisieren, wie die der Sammlungen Hagemann, Neußer, Rauert und Nannen.<sup>45</sup>

Die Bremer Kunsthalle stellte von April bis Juni 2005 „100 Jahre Brücke“ aus. Aus der hauseigenen Sammlung wurden Gemälde, Druckgrafiken und Zeichnungen arrangiert. Die kostbaren und seltenen Jahresmappen (1906-1912) der Künstlergruppe, die für ihre Förderer zusammengestellt wurden, galten als Höhepunkt der Bremer Schau.

Die Moritzburg in Halle reihte sich in den Reigen der Jubiläumsveranstaltungen ein und zeigte über 200 Exponate ausschließlich aus der Sammlung Hermann Gerlinger. Diese hatte im Jahr 2001 ihr Übergangs-Domizil dort bezogen, bis der eigens für die Sammlung geplante Erweiterungsbau Ende des Jahres 2008 fertig gestellt war. Aus der ca. 800 Werke umfassenden Privatsammlung wurden 200 Stücke gezeigt, darunter auch Schmuck, Plakate und Dokumente. Als besonderer Höhepunkt der Moritzburger Schau gelten die druckgrafischen Mappenwerke, die nur in der Sammlung Gerlinger vollständig vorhanden sind. Die Ausstellung begleitete eine erweiterte und anders geordnete Neuauflage des Bestandskataloges der Sammlung Gerlinger, dessen erste Auflage von 1995 längst vergriffen war.

Genau hundert Jahre nach der Gründung wurde in der Berliner Neuen Nationalgalerie die Ausstellung „100 Jahre Brücke 1905-1913“ zusammen mit dem Kupferstichkabinett und in Kooperation mit dem Brücke-Museum eröffnet. Die das ganze Haus füllende Schau konnte mit Exponaten fast ausschließlich aus Berliner Besitz aufwarten. Zeitlich legte sie den Akzent auf die Berliner Jahre. Die Besonderheit der großen Berliner Schau war neben Pechsteins Glasfenster aus dem Kunstgewerbemuseum vor allem das so genannte „Zelt“, eine aus Kirchners zweitem Berliner Atelier rekonstruierte Wohnecke mit den original gestickten Textilien und Teilen des ebenfalls erhaltenen Hausrats. Die Ausstellung wurde zum Ausklang des Jubiläums im Frühjahr 2006 in konzentrierter Auswahl auch in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in München gezeigt.

Das Saarlandmuseum Saarbrücken verfügt über herausragende Bestände an Werken von „Brücke“-Künstlern und nahm diese zum Ausgangspunkt für eine Ausstellung, die die Rolle der Farbe innerhalb ihres Verständnisses von „Exotik“ beleuchtet.

---

<sup>45</sup> Essen 25.02.-15.05., Aachen 26.02.-15.05., Jena 5.06.-21.08., Emden 16.07.-16.10.2005.

„Die Brücke in der Südsee. Exotik der Farbe“ zeigte Gemälde der „Brücke“-Zeit, die unmittelbar während der Reise oder retrospektiv in Erinnerung an diese entstanden sind. Die Schau wurde von einem umfangreichen Rahmenprogramm in Form eines zweitägigen Kolloquiums begleitet, sowie einem Katalog, der Farbabbildungen und in schwarz-weißen Reproduktionen viele von Max Pechsteins 1917 im Zusammenhang mit Palau entstandenen Gemälde zeigt, deren Verbleib bis heute unbekannt ist. Die Katalogautoren Ralph Melcher, Aya Soika, Lorenz Dittmann und Eva Leistenschneider haben versucht, die Impulse, die von der Südsee ausgegangen sind und nachhaltig auf das Werk einwirkten, nachzuzeichnen. Sowohl die Ausstellung, als auch die Vorträge und Katalogbeiträge waren für den vierten Teil der vorliegenden Untersuchung aufschlussreich.

Wie dargelegt, nahm das wissenschaftliche Interesse an den Sommeraufenthalten der „Brücke“-Künstler seit Anfang der 90er Jahre zu. An den Oberthemen wird schnell erkennbar, dass die Aufenthalte tendenziell entweder als „Fluchten“ in eine vermeintlich unberührte Natur, das „Nachleben“ eines arkadischen Traums oder sehr häufig als Suche nach dem „verlorenen Paradies“ interpretiert wurden.

Die Künstler haben immer wieder auf gesellschaftliche Veränderungen reagiert. Insofern passen die Akte und Badenden der „Brücke“ gut in das Bild des Künstlers, der im Leben auf dem Lande einen Projektionsraum für eine „heile Welt“ suchte als Gegenzug zu dem durch die Industrialisierung als unerträglich empfundenen Leben in der Stadt. Zudem gehört die Sehnsucht nach der friedvollen Einheit von Mensch und Natur zu den alten Themen der Kunstgeschichte. Da wäre zum einen der Mythos von Arkadien, einem seit der Antike bestehenden Traumbild von einer fiktiven Idealwelt, in der der Mensch als Hirte in Frieden und Eintracht mit der idyllischen Natur lebte, zum anderen das biblische Paradiesmotiv als einer Vorstellung von einer Stätte vollkommenen Glücks ohne Arbeit und Sünde.

Im Fall der Badenden-Bilder der „Brücke“ führte dies zu einer sehr einseitigen Betrachtungsweise, da in diesem Zusammenhang weder die Ortswahl, noch die motivische und künstlerische Umsetzung der vorgefundenen Situation einbezogen wurden. Das wird in der vorliegenden Arbeit kritisch zu hinterfragen und unter Berücksichtigung von Aussagen der Künstler, Dokumenten und Werken neu zu bewerten sein.

Auch gibt es bisher nur wenige Untersuchungen zur Naturauffassung<sup>46</sup>, dem Verhältnis von Mensch und Natur innerhalb der Werkgruppe und ob und inwiefern sich durch die verschiedenen Impulse Veränderungen ergeben haben. Die vorliegende Untersuchung hat sich zum Ziel gesetzt, die Badenden der „Brücke“ hinsichtlich der angeführten Desiderata zu erarbeiten.

## **2. Offene Fragen und Vorgehensweise**

Der vorliegenden Untersuchung zum antizivilisatorischen Aspekt im deutschen Expressionismus ist meine Magisterarbeit zum Thema „Auf der Suche nach dem Ursprünglichen“ Die Südseesehnsucht im deutschen Expressionismus am Beispiel der Werke Max Pechsteins und Emil Noldes vorausgegangen.

Das Hauptaugenmerk lag auf den beiden Reisen der Künstler, die zunächst vorgestellt und anschließend aufgrund der dort entstandenen Werke miteinander verglichen wurden. Den Reisen vorangestellt wurde eine Betrachtung des Einflusses außereuropäischer Kunst auf die Kunst des 20. Jahrhunderts und hier insbesondere auf die Kunst der „Brücke“-Künstler.

Durch den hinsichtlich des Umfangs beschränkten Rahmen der Arbeit musste auf die Einbindung in einen größeren Kontext verzichtet werden. Die Südseereisen bilden an sich einen eigenständigen Komplex, dennoch stehen sie zeitlich am Ende eines langen künstlerischen Prozesses, dessen eingehende Betrachtung in Bezug auf die Genese der Naturauffassung im Werk der „Brücke“ andere Rückschlüsse ermöglicht. Trotz der bereits dargestellten umfangreichen Literatur gibt es noch zahlreiche und vielfältige Fragen, die ungeklärt geblieben sind.

In einem ersten Teil der Arbeit sollen die sozialen und geistigen Grundlagen geklärt werden. Welche den Zeitgeist prägenden Ideen fanden die vier Gründungsmitglieder Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Fritz Bleyl (1880-1966) und Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) vor, als sie ihr Studium an der damaligen Technischen Hochschule in Dresden begannen und inwiefern haben diese die künstlerischen Ansätze und ästhetischen Ideale auf der Suche nach der Erneuerung der deutschen Kunst geprägt und beeinflusst? Welche „wohlangesessenen älteren Kräfte“ beherrschten die Kunstszene, gegen die man sich

---

<sup>46</sup> Eine Ausnahme bildet z. B. der Aufsatz von Henrik Karge, in: Dalbajewa/Bischoff 2001, S. 295-303.

mit dem Zusammenschluss „Arm- und Lebensfreiheit verschaffen“ wollte, wie die Künstler es in ihrem Programm 1906 formuliert hatten.

In einem zweiten Teil wird ausgehend von dem Thema des Aktes, das in den Ateliers von den Künstlern intensiv erprobt wurde, der Weg vom Atelier in die „unberührte“ Natur skizziert. Dazu war es notwendig, zunächst das Augenmerk auf die einzelnen Orte der Sommeraufenthalte zu richten.

Italien, für die Künstler jahrhundertlang der Studienort par excellence, wurde von einigen „Brücke“-Künstlern zwar wiederholt bereist, verlor aber zunehmend an Bedeutung zugunsten kleinerer, wenn auch nicht immer total unbekannter Orte im eigenen Land. Da es zu weit geführt hätte, sich mit allen besuchten Orten zu befassen, wurden exemplarisch einige ausgewählt, an denen sich sowohl die künstlerischen Entwicklungen vor Eintreffen der „Brücke“-Künstler, als auch die Auseinandersetzung der Künstler selbst mit den Orten und ihren Besonderheiten besonders gut nachvollziehen ließen.

In diesem Zusammenhang wurden viele Fragen aufgeworfen: um welche Orte handelt es sich, warum werden relativ unbekannte Orte plötzlich für die Künstler interessant? Waren alle Orte so unbekannt, wie vielfach dargestellt und war das für die Bilder überhaupt relevant? Inwiefern wurden die vorgefundenen typischen landschaftlichen Gegebenheiten in den Werken umgesetzt?

Abgesehen von den Aufenthalten in Moritzburg, bei denen zusammen mit jugendlichen Modellen ein ungezwungenes Badeleben in Gemeinschaft praktiziert wurde, hielten sich die Künstler nie alle zusammen über einen längeren Zeitraum an den jeweiligen Orten auf. Insofern fehlt auch ein ganz charakteristisches Merkmal, um „Brücke“ als Künstlerkolonie zu definieren. Dennoch zeigt der Blick auf die Kolonienbewegung an zwei konkreten Beispielen, wie sehr die Vorstellung der Künstler vom Kolonienwesen beeinflusst war.

Dachau und Worpsswede wurden deshalb gewählt, weil sie beide zeitlich am Ende der Kolonienbewegung anzusiedeln sind. Außerdem war ein Vergleich notwendig, um Aufschluss über die neu- und andersartige Naturauffassung der „Brücke“-Künstler zu bekommen.

Wie im dritten Teil der Untersuchung ausgeführt wird, begnügten sich aber nicht alle Künstler mit den Aufenthalten in nahe gelegenen Teichgebieten oder an den Küsten der Nord- und Ostsee. Auf der Suche nach ursprünglichen Daseinsformen wandten sich die Künstler nicht nur von den Städten ab, sondern kehrten auch dem eigenen

Land den Rücken. Wenn auch nur Nolde und Pechstein ihre „Südseesehnsucht“ stillen und sich mit ihren Reisen einen Traum erfüllen konnten, wird sich zeigen, wie sehr sich auch die anderen Künstler mit dem Thema „Südsee“ beschäftigten und inwiefern sich das in ihren Werken widerspiegelt.

Verschiedenste Strömungen am Ende des 19. Jahrhunderts begünstigten die Beschäftigung mit außereuropäischen Kulturen. Das waren zum einen die Expeditionen in die kolonialisierten Gebiete, die Etablierung des Faches Ethnologie als wissenschaftliche Disziplin und die völkerkundlichen Museumsgründungen. Zeitgleich begannen auch die Künstler, sich für die so genannte „primitive“ Kunst zu interessieren. Die „Brücke“-Künstler hatten sich zum Teil intensiv mit der Kunst und Kultur der Naturvölker auseinandergesetzt. Sie sahen darin ihr eigenes Kunstwollen bestätigt.

Was die Reisen betrifft, werden kurz die äußeren Umstände dargelegt, bevor die dort entstandenen Werke behandelt werden. Auch hier wurden insbesondere Werke ausgewählt, in denen die Einheit von Mensch und Natur im Vordergrund steht. Hierbei war interessant, ob und wenn ja, inwiefern sich die Naturauffassung durch die Reiseerlebnisse verändert hat.

Abschließend werden die Ergebnisse zusammengefasst und in einem Ausblick gezeigt, wie sehr sich die Suche nach der Einheit von Mensch und Natur, die Suche nach Ursprünglichkeit auch nach der Auflösung der Gruppe thematisch im Werk der Künstler fortsetzt.

## **II. SOZIALE UND GEISTIGE GRUNDLAGEN**

### **1. Industrialisierung und Technisierung - Weg in die Modernität**

Ausgehend von Großbritannien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreitete sich die Industrialisierung nach und nach über West- und Mitteleuropa und die USA. Das Deutsche Reich veränderte sich durch die so genannte Hochindustrialisierung in der Zeit zwischen 1871 und dem Beginn des I. Weltkriegs 1914 von einer stark agrarisch geprägten zu einer modernen Industriegesellschaft.

Während noch zu Beginn des Kaiserreiches die Landwirtschaft den wirtschaftlich stärksten Faktor mit einem Beschäftigungsanteil von 8,5 Millionen Tätigen bildete im Vergleich zu denen in Industrie und Verkehr von 5,3 Millionen, hatte sich das

Verhältnis der Beschäftigten im Jahr 1910 von 10,5 Millionen (Landwirtschaft) zu 13 Millionen Arbeitenden in den anderen Sektoren verändert.<sup>47</sup>

### 1.1. Neue Produktionsweisen und technischer Fortschritt

Die Entwicklung und Nutzung der Dampfmaschine zur Energieerzeugung und Umwandlung in mechanische Kraft brachte einen radikalen technischen Wandel mit sich. Durch ihren Einsatz war der Bau von Fabriken nicht mehr von nahe gelegenen Wasserläufen abhängig, ebenso wenig von witterungsbedingten Schwankungen der Energiequellen wie Wasser und Wind.

Die Umsetzung der Dampfkraft bei der Eisenbahn ermöglichte nicht nur eine Produktivitätssteigerung im Transportwesen. Mit der zunehmenden Verstaatlichung der Eisenbahn nahmen die Beförderungsleistungen zu und erleichterten dadurch auch das Reisen im Allgemeinen.<sup>48</sup> Neue mechanische Produktionsweisen lösten alte, hauptsächlich auf Handarbeit beruhende ab und führten durch die gesteigerte Produktivität zu einem raschen Wachstum der Wirtschaft.

In Bergbau und Industrie wurde das Produktionsvolumen um ein Vielfaches gesteigert, mehr Arbeitskräfte wurden gebraucht, so dass immer mehr Frauen und Männer ihren Arbeitsplatz in der Landwirtschaft mit gewerblich-industriellen Tätigkeiten tauschten.<sup>49</sup>

### 1.2. Wachstum der Bevölkerung und Urbanisierung

Ein äußerst positiver Faktor für die Industrialisierung war das nach krisenhaften Jahrzehnten einsetzende explosionsartige Bevölkerungswachstum, das bis zum Ersten Weltkrieg anhielt. In den Jahren zwischen 1873 und 1895 stieg die Bevölkerung von ca. 41 auf 52 Millionen Menschen an.<sup>50</sup> Trotz regionaler Schwankungen fiel das Wachstum besonders stark in den Ballungszentren der

---

<sup>47</sup> Vgl. Wehler, Hans-Ulrich: Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918, Göttingen 1988, S. 48 f.

<sup>48</sup> Vgl. Tilly, Richard: Verkehrs- und Nachrichtenwesen, Handel, Geld-, Kredit- und Versicherungswesen 1850-1914, in: Zorn, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch der Deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1976, S. 563-596, S. 575.

<sup>49</sup> Vgl. Frevert, Ute, Haupt, Heinz-Gerhard: Einführung. Der Mensch des 19. Jahrhunderts, in: dies. (Hrsg.): Der Mensch des 19. Jahrhunderts, Essen 2004, S. 9-18, S. 10 f.

<sup>50</sup> Vgl. Köllmann, Wolfgang: Bevölkerungsgeschichte 1800-1970, in: Zorn 1976, S. 9-50, S.17; Hohorst, Gerd, Kocka, Jürgen, Ritter, Gerhard (Hrsg.): Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch, Band II. Materialien zur Statistik des Kaiserreichs 1870-1914, 2., durchges. Aufl., München 1978, S. 22.

Großstädte Berlin, Hamburg, Bremen und im Ruhrgebiet aus. Dazu trugen nicht zuletzt die Fortschritte in der Medizin mit der Entdeckung der Viren und Bakterien und in der Hygiene, sowie eine verbesserte Nahrungsmittelversorgung bei.<sup>51</sup>

Arbeitsuchende wanderten aufgrund des größeren und besseren Arbeitsplatzangebots aus den ländlichen Gebieten sowie aus dem Umland der Industrieorte in die Städte ab. Gerade in Berlin war der Zuwachs durch die Abwanderung besonders hoch. Diese Binnenwanderung hatte nachhaltigen Einfluss auf das Städtewachstum und die Urbanisierung. Dazu resümiert Nikolaus Pevsner:

„Städte schossen mit erschreckender Schnelligkeit aus dem Boden, neue Märkte mussten beliefert werden, eine immer größere Produktion wurde verlangt und die Erfindungskraft immer neu angestachelt.“<sup>52</sup>

### 1.3. Wohn- und Arbeitsbedingungen

Die Vielzahl der Menschen, die zum Arbeiten in die Städte strömte, traf allerdings auf eine für wesentlich weniger Menschen ausgerichtete Infrastruktur. Mit dem Wachstum der Städte wuchs auch die Wohnungsnot.

Besonders im wilhelminischen Berlin, das sich innerhalb kürzester Zeit zu einer Weltstadt entwickelt hatte, war die soziale Armut vor allem an der blockartigen Bebauung mit vielstöckigen Gebäuden, Querriegeln und Seitenflügeln und engen Innenhöfen am Stadtbild ablesbar.<sup>53</sup> Es war keine Seltenheit, dass die Arbeiter in den kasernenartigen Gebäuden in Wohnungen lebten, in denen jeder Raum von vier oder mehr Menschen „bewohnt“ wurde. Es herrschten schlechte sanitäre Verhältnisse, die Wohnungen waren oft feucht und hatten kaum Licht<sup>54</sup> (Abb. 2, 3).

Die sozialen Verhältnisse hätten gegensätzlicher nicht sein können. Den katastrophalen Lebensumständen der breiten Massen standen Adel und Großbürgertum gegenüber. Die erfolgreichen Unternehmensgründer, die von der

---

<sup>51</sup> 1895 entdeckte Wilhelm Conrad Röntgen die Röntgenstrahlen, Robert Koch entdeckte 1882 den Tuberkulose- und 1884 den Choleraerreger; die Kanalisation wurde ausgebaut und neue chemische Arzneimittel entwickelt.

<sup>52</sup> Pevsner, Nikolaus: Wegbereiter moderner Formgebung, Reinbek bei Hamburg 1957, S. 35.

<sup>53</sup> Vgl. Schauer, Luci: Die dynamischen Utopien des industriellen Zeitalters, in: dies.: Stadt und Utopie. Modelle idealer Gemeinschaften, Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein e.V. Staatliche Kunsthalle Berlin 1982, Berlin 1982, S. 49-92, S. 52.

<sup>54</sup> Vgl. Schulz, Bernhard: Natursehnsucht und Großstadtheftik. Der deutsche Expressionismus zwischen „Brücke“ und Berlin, in: Roters, Eberhard, Schulz, Bernhard (Hrsg.): Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau Berlin 1987, Berlin 1987, S. 15-34, S. 22.

Industrialisierung wirtschaftlich profitierten, konnten sich ein Leben in Villen und Prachtbauten am Stadtrand jenseits von schlechter Luft und Fabriklärm leisten.<sup>55</sup> Die wachsende soziale und ökonomische Ungleichheit brachte die gesellschaftliche Aufteilung in Klassen mit sich.

Durch das Überangebot an Arbeitskräften war es den Unternehmern zum Teil möglich, mit Bezahlungen am Existenzminimum zu produzieren. Ein Arbeitender verdiente viel zu wenig, um die Familie ernähren zu können, so dass auch die Frauen und Kinder Lohnarbeit annehmen mussten. Es herrschten schwere Arbeitsbedingungen und vor allem eine strenge Arbeitsdisziplin. Wer zu spät kam oder fehlerhaft arbeitete, bekam Lohnkürzungen oder verlängerte Arbeitszeiten zu spüren. Es gab keine Sonntagsruhe, der Arbeitsschutz war unzureichend oder fehlte ganz. Eine Altersversorgung oder Versicherungen zum Schutz vor Unfällen oder der Willkür der Vorgesetzten kannte man damals noch nicht.<sup>56</sup>

Die bestehenden Missstände in Form von inhumanen Lebens- und Wohnverhältnissen ließen Zweifel und Skepsis gegenüber der industriellen Entwicklung aufkommen und forderten die Herausbildung von Lösungsansätzen. Es wird zu zeigen sein, welche Gegenbewegungen sich als Protest gegen die Modernisierung formierten und wie man im kulturellen Bereich darauf reagierte.

#### 1.4. Dynamische Utopien im Industriezeitalter

Die Hochindustrialisierung in Deutschland war in wirtschaftlicher, sozialer und sozialpsychologischer Hinsicht ein grundlegender Einschnitt, der unübersehbare Konsequenzen mit sich brachte. Durch die anwachsende Klasse der Lohnarbeiter in den Städten wuchsen die politischen Gegenströmungen, aber auch die sozialistischen Wunschbilder, dem wirtschaftlichen Elend zu begegnen.

Deshalb verwundert es kaum, dass in der gewaltigen Umbruchszeit während des 19. Jahrhunderts besonders viele Utopien gedacht, geschrieben und bildlich umgesetzt wurden, „denn Krisenzeiten sind utopieträftig“<sup>57</sup> und seit der Aufklärung häufig mit einem zivilisationskritischen Ansatz verbunden. Die Utopisten stellten in der zweiten Hälfte des 19. bis zum Beginn des frühen 20. Jahrhunderts dem durch die

---

<sup>55</sup> Vgl. Ottomeyer, Hans, Czech, Hans-Jörg (Hrsg.): Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Wolfenbüttel 2007, S. 136, 172.

<sup>56</sup> Vgl. Ullmann, Hans-Peter: Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918, Frankfurt am Main 1995, S. 112 f.

<sup>57</sup> Schauer 1982a, S. 49.

Industrialisierung erzeugten gesellschaftlichen Reichtum die äußerste Verelendung breiter Schichten der Bevölkerung gegenüber.

Mit den utopischen Wunschvorstellungen verband man, wie Nicoletti darlegt, eine Lösung der bestehenden Probleme: „In kritischen Augenblicken wenden sich die Leute hilfesuchend an das Orakel, das Horoskop, den Poeten - an die Utopie. Mit ihr scheinen blitzartig alle gegenwärtigen Schwierigkeiten überwunden.“<sup>58</sup>

Innerhalb der Utopie lassen sich zwei Strömungen herauskristallisieren. Sie kann zum einen retrospektiv orientiert sein, d. h. es wird ein Zustand in der Vergangenheit verklärt und somit zu einer Flucht vor der Realität. Zum anderen gibt es eine prospektive Ausrichtung, in dem sie einen Zustand in der Zukunft vorspiegelt, verbunden mit dem Willen zur Veränderung und der damit einhergehenden Suche nach neuen Lösungen.<sup>59</sup> In beiden Fällen wird ein Gegenbild zur bestehenden Welt entworfen.<sup>60</sup>

„Traditionell gehören Utopien zu widersprechenden Augenblicken in der Geschichte - zu Augenblicken der Ungewißheit, Angst oder Enttäuschung. In ihnen sind große Hoffnung auf Zukunft und Mißtrauen gleichermaßen vorhanden.“<sup>61</sup>

Über den Bereich des Staates und der Gesellschaft hinausgehend sind Utopien in zahlreichen anderen Lebensbereichen der Moderne vorhanden, so in Literatur, Architektur und der Bildenden Kunst. Die Utopienbildung in der Malerei war häufig „mit den existentiellen Vorstellungen des Menschen von einem harmonischen Dasein in und mit der Natur, ob vorwärts oder rückwärts gewandt, befasst.“<sup>62</sup> Es wird zu prüfen sein, ob und inwiefern es sich bei der gesuchten und gelebte Einheit von Mensch und Natur der „Brücke“-Künstler um ein utopisches Modell handelt.

---

<sup>58</sup> Nicoletti, Manfredi: Flash Gordon und die Utopie des 20. Jahrhunderts, in: Bauen und Wohnen, Heft 5, 1967, S. V4-V8, S. V4.

<sup>59</sup> Maestre Alfonso, Juan: Das Elend der großen Städte. Ursachen und soziale Folgen urbaner Fehlentwicklungen, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 103.

<sup>60</sup> Vgl. Acham, Karl: Utopie und Gesellschaft, in: Pochat, Götz, Wagner, Brigitte (Hrsg.): Utopie. Gesellschaftsformen Künstlerträume, Graz 1996, S. 9-24, S. 10.

<sup>61</sup> Nicoletti 1967, S. V4.

<sup>62</sup> Pochat, Götz: Utopien in der bildenden Kunst, in: Pochat/Wagner 1996, S. 69-99, S. 92.

## 2. Situation in Dresden um die Jahrhundertwende

Trotz einer gängigen Meinung von Dresden als der „freundlichen Idylle“<sup>63</sup>, kam es aber auch in der sächsischen Residenzstadt zu einem wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Modernisierungsschub, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts für zahlreiche Großstädte so typisch war und die Basis zur „Herausbildung einer künstlerischen Avantgarde wurde.“<sup>64</sup> Der Weg in die Modernität verlief in Dresden jedoch moderater als in Berlin.

Dresden war kein Zentrum der Schwer- und Grundstoffindustrie, sondern eine vielseitige und spezialisierte Industriestadt, vor allem im Bereich des Luxus- bzw. des Genussmittelsektors, wie zum Beispiel der Schokoladenerzeugung und der Verarbeitung von Tabak und Zigaretten.

Viele der bis heute bekannten Firmen wie Villeroy & Boch oder Karl August Lingner, der mit der Erfindung seines antiseptischen Mundwassers „Odol“ Weltruhm erlangte, oder die Molkerei der Gebrüder Pfund, bis heute ein Muss für jeden Dresden-Touristen, wurden ab den 1880er Jahren gegründet. Durch dieses spezifische Profil der Industriestruktur konnte eine einseitige Ökonomisierung verhindert werden und die typischen negativen Auswirkungen der Industrialisierung wie Arbeitslosigkeit, Armut und Verelendung, die in Berlin ungehemmt zutage traten, fielen in Dresden wesentlich milder aus.<sup>65</sup> Hinzu kam, dass sich die Unternehmen nicht konzentriert an einem Ort ansiedelten, sondern auf die zahlreichen Vororte verteilt waren.

Diese Aspekte sollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass in Dresden die wachsende Industrialisierung nicht ohne negative Folgen für die arbeitende Bevölkerung blieb. Durch die gesteigerte Produktion und den damit verbundenen Zuwachs des Profits für die Unternehmer, der sich jedoch nicht auf die Löhne der Arbeiter auswirkte, wuchs die Unzufriedenheit der Arbeiterschicht und rief Proteste und Streiks gegen die als unzumutbar empfundenen Bedingungen hervor.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Ossip Kalenter zit. nach: Almai, Frank: Expressionismus in Dresden. Zentrenbildung der literarischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Dresden 2005, S. 29 f.

<sup>64</sup> Almai 2005, S. 29.

<sup>65</sup> Vgl. Almai 2005, S. 35.

<sup>66</sup> Vgl. Jähner, Horst: Künstlergruppe Brücke. Geschichte - Leben und Werk ihrer Maler, 2. Aufl., Berlin 1986, S. 11.

So verwundert es auch nicht, dass sich Dresden zu einem Nährboden der Lebensreformbewegungen entwickeln konnte.<sup>67</sup> Als bekanntestes Beispiel gilt die erste deutsche Gartenstadt Hellerau, heute ein Vorort von Dresden, als Gegenentwurf zu den menschenunwürdigen Mietskasernen in der Stadt. Weiter unten wird zu zeigen sein, inwiefern sich die zahlreichen lebensreformerischen Strömungen einflussreich auf die Bestrebungen der „Brücke“-Künstler auswirkten.

Im Bereich der Kunst erwies sich die Überwindung der erstarrten Konventionen, die in Architektur und Theater relativ erfolgreich verlief<sup>68</sup>, als äußerst schwierig. Gegen die Führungsrolle der Königlichen Kunstakademie als wichtigster Bildungseinrichtung um die Jahrhundertwende, die an der Tradition und einem „orthodoxe[n] Akademismus“<sup>69</sup> festhielt, kam die jüngere Künstlerschaft nicht an.

Trotz des Bemühens der Presse, die mit Paul Schumann beim „Dresdner Anzeiger“ und Ferdinand Avenarius mit dem „Kunstwart“ ihre stärksten Befürworter fand - sie alle forderten eine Rückkehr zur Natur und die Möglichkeit für eine individuellere und persönlichere Entwicklung der Künstler - bevorzugte man an der Akademie die traditionelle Kunstübung, die die Genre- und Historienmalerei hochhielt und somit den jüngeren Künstlern keine Möglichkeit zum Studium der Natur ließ.

Der rückwärts gewandte Unterricht, der sich nach wie vor am Nazarenertum und „abgelebten Düsseldorfer Einflüsse[n]“<sup>70</sup> orientierte, erfuhr spätestens nach der internationalen Kunstausstellung in Berlin 1891, „in der das wenige Gute und Selbständige von Althergebrachten erdrückt wurde“<sup>71</sup> herbe Kritik durch die Presse. Während man sich in anderen Städten mit neueren Tendenzen wie Naturalismus und Impressionismus auseinandersetzte, vertraten die Dresdner Künstler nach wie vor eine ablehnende Haltung. Daher verwundert das Urteil, „dass Dresden zur Zeit unter den deutschen Kunststädten den niedrigsten Rang einnehme“<sup>72</sup> nicht.

---

<sup>67</sup> Vgl. Menzhausen, Joachim: Dresden Reformbewegungen nach 1900, in: Dresden Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte, Reformdruck und Reformgesinnung - Dresden vor dem I. Weltkrieg, 11. Jg., Heft 36, Dresden 1993, S. 2-6.

<sup>68</sup> Der Erneuerungswille in der Architektur, der auf Vereinfachung der Gestaltung abzielte, wurde ab 1906 im Gartenstadtprojekt Hellerau umgesetzt. Auf der Bühne erprobte man neue Formen des Schauspiels und brachte Stücke zeitgenössischer Autoren wie z. B. Henrik Ibsen oder Gerhart Hauptmann zur Aufführung. Vgl. Jähner 1986, S. 13.

<sup>69</sup> Ebd. 1986, S. 14.

<sup>70</sup> Menzhausen 1993, S. 4.

<sup>71</sup> Richter, Otto: Geschichte der Stadt Dresden in den Jahren 1871 bis 1902. Werden und Wachsen einer deutschen Großstadt, Dresden 1903, S. 253.

<sup>72</sup> Richter 1903, S. 253.

Erst Mitte der 90er Jahre begann man in Form verschiedenster Veränderungen zu reagieren. Zunächst traten einige Künstler aus der „Kunstgenossenschaft“ aus und bildeten um 1893/94 die „Dresdner Secession“ unter der Federführung Carl Bantzers mit Mitgliedern wie Paul Baum, Robert Sterl, Hans Unger u. a. Allerdings wurde sie nicht, wie ein Jahr zuvor in München, offiziell als Sezession deklariert, sondern am 28. Februar 1894 als „Verein Bildender Künstler Dresden“ eingetragen.<sup>73</sup> Durch diese Abspaltung mehrerer Künstler von der offiziellen Künstlervereinigung, wie sie für alle Sezessionsbewegungen um die Jahrhundertwende typisch war, wurde die Aufwertung der Freilichtmalerei begünstigt.<sup>74</sup>

Dieser „Verein Bildender Künstler“, der 1901 bereits wieder aufgelöst wurde, war die Folgeerscheinung der so genannten „Goppelner Landschaftsschule“. In den frühen neunziger Jahren zog immer wieder eine Gruppe von Malern um Carl Bantzer mittels Tagesausflügen in den von Dresden nicht weit entfernten Goppelner Gebergrund. Das die Künstler verbindende Element war hierbei, die Freilichtmalerei mit einem Kolorismus zu bereichern, der wiederum die Maltechnik des Impressionismus aufgriff.<sup>75</sup>

Das Resümee zu der 1894 im Salon Lichtenberg in Dresden stattfindenden Ausstellung, an der alle Goppelner Landschaftler teilnahmen, zeigt anschaulich die Charakteristik der Werke: „Die Mehrzahl davon sind Stimmungslandschaften, deren Motive die Maler mit Vorliebe im Frühling und im Herbst aus dem anmutigen Goppelner Grund bei Dresden oder aus der Willingshäuser Gegend in Hessen entnahmen. [...] Die Landschaften zeigen in der Mehrzahl ein intimes Gepräge von feinem Reiz, aber frischer lebendiger Auffassung, die von jeder Verflauung und Versüßlichung sich weitab hält.“<sup>76</sup>

Mit der Berufung der drei Künstler Gotthardt Kuehl 1895, Carl Bantzer 1896 und Otto Gussmann ein Jahr später lockerte sich auch das strenge Reglement an der Akademie und führte zu einer Verjüngung des Lehrkörpers. Kuehl, der über zehn Jahre in Paris gelebt hatte, um die französische Malerei an Ort und Stelle zu studieren, wurde die Leitung des Ateliers für Landschaftsmalerei übertragen. Durch

---

<sup>73</sup> Vgl. Altner, Manfred, Proksch, Kurt: Die Königliche Kunstakademie zwischen Reichsgründung und erstem Weltkrieg (1871-1918), in: Altner, Manfred u. a.: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989), Dresden 1990, S. 171-240, S. 187.

<sup>74</sup> In den meisten Fällen, wie auch am Beispiel Dresden, opponierten die Künstler gegen die an den Akademien festgehaltene, als überaltert empfundene Unterrichtsmethode.

<sup>75</sup> Vgl. Küster, Bernd: „...diese irdischen Paradiese“. Deutsche Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert, in: Pese 2001, S. 103-120, S. 114.

<sup>76</sup> Die Kunst für Alle, 10. Jg., 1894-1895, Heft 7, S. 108.

seine Lehre der Technik der impressionistischen Malerei begeisterte er zunehmend Studenten, die er häufig zur Erfassung Dresdner Stadtlandschaften ermutigte.<sup>77</sup>

Gotthard Kühl strebte aber nicht nur nach der Reformierung des akademischen Unterrichts, sondern versuchte auch das Ausstellungswesen grundlegend zu erneuern. Er organisierte die 1897 erstmals stattfindende Internationale Kunstausstellung, die die bisherigen lokal orientierten jährlichen Akademieausstellungen ablöste. Neben den klassischen Gattungen der Kunst wurde dabei auch erstmals der Präsentation des Kunsthandwerks breiter Raum geboten. Die Neuerungen kamen auch den Museen zugute, indem man begann, die Räumlichkeiten besser aufzuteilen und die einzelnen Gegenstände genauer zu erläutern. Die Inventarisierung wurde durch gedruckte Kataloge und zunehmend wissenschaftliche Erarbeitung der Sammlungsbestände begleitet und führte zu einer Erleichterung des Museumsbesuchs.<sup>78</sup>

Die Modernisierungstendenzen gewannen allmählich an Boden, dürfen aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Traditionalisten in Dresden, nach wie vor die Mehrheit, bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs hartnäckig an ihrer Einstellung festhielten.

### **3. Reformbewegungen**

Vorwegnehmend kann festgestellt werden, dass die Reformbewegungen um die Jahrhundertwende allesamt Reaktionen auf den technisch-zivilisatorischen Prozess waren. Dieser hatte in vielerlei Hinsicht zu enormen Verbesserungen geführt, aber auch seine Schattenseiten mit sich gebracht.

Dabei sollte berücksichtigt werden, dass es sich bei den Reformen weniger um eine Flucht vor der Modernisierung handelte, sondern vielmehr um den Versuch nach einer Überwindung der negativen Bedingungen und dem Streben nach Verbesserungen. Die Mehrzahl der Anhänger suchte nach einem Ausgleich zwischen Industrialisierung und Natur.<sup>79</sup> Im Folgenden werden einige Richtungen innerhalb

---

<sup>77</sup> Vgl. Richter 1903, S. 254; Altner/Proksch 1990, S. 188, 190.

<sup>78</sup> Vgl. Richter 1903, S. 257 f.

<sup>79</sup> Vgl. Rohkrämer, Thomas: Lebensreform als Reaktion auf den technisch-zivilisatorischen Prozeß, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. I, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, S. 71-73, S. 71.

der Reformbewegung vorgestellt und daran untersucht, inwiefern sie einflussreich auf den künstlerischen Zusammenschluss der „Brücke“ gewesen sind.

### 3.1. Lebensreform

Die Lebensreform ist ein Oberbegriff für unterschiedliche geistige Strömungen, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts von Deutschland und der Schweiz ausgegangen sind. Allen Reformen liegt der Gedanke zu Grunde, das durch Technisierung, Urbanisierung, Verwissenschaftlichung und Entstehung der Massengesellschaft aus dem Gleichgewicht geratene Verhältnis von Körper und Geist wieder zur Deckung zu bringen.<sup>80</sup> Demzufolge war die Rückkehr des Menschen zur ursprünglichen Einheit mit der Natur, wie die „Brücke“-Künstler sie anstrebten, nicht nur ein Anliegen der Kunst, sondern auch ein zentrales Motiv der Lebensreform.

Als Lösung wurde eine naturgemäße, zivilisatorisch unverfälschte Lebensweise empfohlen. Die dadurch bedingte Ablehnung gegenüber der Stadt, die bereits Rousseau in seinem kulturkritischen antizivilisatorischen Programm formuliert hatte<sup>81</sup>, durchzog mehr oder weniger ausgeprägt das ganze 19. Jahrhundert.<sup>82</sup>

Einige bekannte Siedlungsexperimente wie der Monte Verità, die bereits erwähnte Gartenstadt Hellerau oder die Obstbaukolonie Eden sind daraus hervorgegangen. Propagiert wurde eine neue Natürlichkeit, durch die man versuchte, die konservativen moralischen Vorstellungen des Wilhelminismus mit seinen erstarrten Konventionen zu überwinden.

Die Lebensreformbewegung war eine hauptsächlich bürgerliche Bewegung, die auch bei vielen Frauen Anklang fand. Gerade im Bereich der Gesundheit wollte man den negativen Auswirkungen der Industrialisierung mit Naturheilkunde, Vegetarismus oder der Körperkulturbewegung entgegen wirken. Zur besseren Institutionalisierung

---

<sup>80</sup> Vgl. Krabbe, Wolfgang R.: Lebensreform/Selbstreform, in: Kerbs, Diethart, Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal 1998, S. 73-75, S. 73.

<sup>81</sup> Darin heißt es: „Nehmt, da es ja nur von euch abhängt, eure alte und erste Unschuld wieder an! Geht in die Wälder, um dort die Laster eurer Zeitgenossen nicht mehr zu sehen und schließlich zu vergessen! Fürchtet nicht, das menschliche Geschlecht zu entehren, wenn ihr seinen Erkenntnissen entsagt, um zugleich seine Laster aufzugeben!“ Rousseau, Jean-Jacques: Über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen, Amsterdam 1755, hrsg. von Peter Goldammer, Berlin 1955, S. 174. Rousseau lehnt darin die Vergesellschaftung aber nicht ab, sondern rekonstruiert vielmehr durch eine fiktiv-historische Darstellung die Entwicklung von einem ersten glücklichen Gesellschaftszustand.

<sup>82</sup> Frecot, Janos, Geist, Johann Friedrich, Kerbs, Diethart: Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München 1972, S. 16.

waren viele Bewegungen in Vereinen organisiert und verzeichneten hohe Mitgliederzahlen. Um ihre Ideen und Ziele möglichst vielen Menschen nahe zu bringen, wurde von annähernd jedem Verein eine Zeitschrift, Bücher oder Prospekte herausgegeben, wie zum Beispiel „Berliner Blätter für naturgemäße Lebensweise“ oder „Vegetarische Warte. Monatsschrift für naturgemäße Lebensweise“, die aus der „Vegetarischen Rundschau“ hervorgegangen war.<sup>83</sup>

### 3.2. Jugend- und Wandervogelbewegung

Um die Mitte der neunziger Jahre des vorletzten Jahrhunderts (ca. 1896) formierte sich eine geistige und kulturelle Aufbruchsbewegung. Sie gehörte mit ihrer Kulturkritik und ihrer antibürgerlichen Wendung zu den vielfältigen unterschiedlichen Bewegungen um die Jahrhundertwende und wurde vor allem von Teilen der Jugend getragen. Mit dem Ziel der Selbstbestimmung des Lebens, sowie dem Recht auf Selbsterziehung jenseits von Eltern und Familie, formierten sich Gruppen Jugendlicher, die bei Wanderungen, am Lagerfeuer oder bei Liederabenden nach Einfachheit und Naturverbundenheit strebten. Bereits hier lassen sich Parallelen mit der Künstlergruppe „Brücke“ feststellen.

Gesucht wurde der bewusste Gegensatz zum Stadtleben, indem man Ausflüge, so genannte Wanderfahrten, in die Natur organisierte. Angeregt durch Ideale der Romantik, Bezug nehmend auf das romantische Wandern der Musensöhne um 1800, griff man auf als ursprünglich empfundene Traditionen zurück.<sup>84</sup>

Der Anfang der Jugendbewegung fällt mit der Wandervogelbewegung zusammen, sie gilt als die erste Phase der Jugendbewegung.<sup>85</sup> Karl Fischer, in den 1890er Jahren Schüler am Steglitzer Gymnasium, wurde durch seinen Lehrer Hermann Hoffmann<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Vgl. Barlösius, Eva: Naturgemäße Lebensführung. Zur Geschichte der Lebensreform um die Jahrhundertwende, Frankfurt, New York 1997, S. 107, 175-178.

<sup>84</sup> Vgl. Schneider, Manfred: Zarathustra-Sätze, Zarathustra-Gefühle. Nietzsche und die Jugendbewegung, in: Buchholz I, S. 169-174, S. 169. Mit dem zweiten Teil von Nietzsches „Menschliches, Allzumenschliches“, der den Titel „Der Wanderer und sein Schatten“ trägt, erfuhr der Wanderer eine intellektuelle Aufwertung, was auf die Wandervogelbewegung kaum Auswirkungen hatte.

<sup>85</sup> Von der Jugendbewegung ebenfalls beeinflusst war die Jugendmusikbewegung. Hans Breuer gab 1909 das unter dem Namen „Der Zupfgeigenhansel“ bekannte Liederbuch heraus, eine Sammlung von deutschen Volksliedern, die den Liedschatz der Jugendbewegung prägten.

<sup>86</sup> Hoffmann hatte bereits um 1890 immer wieder Schüler versammelt, um mit ihnen auf Wanderfahrt zu gehen. Dabei sollten die besuchten Gegenden „möglichst dünn besiedelte und noch Natur vermittelnde Landschaften“ sein, zit. Mogge, Winfried: Jugendbewegung und Wandervogel, in: Buchholz II, S. 307-310, S. 308.

zur eigenen Organisation einer Wanderbewegung für jugendliche Schülerwandergruppen angeregt. So kam es im Jahr 1901 zur Gründung des „Wandervogel - Ausschuß für Schülerfahrten e.V.“. Ludwig Gurlitt, der 1902 an der Herbstfahrt in die Lüneburger Heide unter der Leitung Karl Fischers teilgenommen hatte, schreibt in seinem Bericht an das Preußische Kultusministerium Folgendes:

„Zweck dieser Vereinigung ist, in der Jugend die Wanderlust zu pflegen, die Mußestunden durch gemeinsame Ausflüge nutzbringend und erfreulich auszufüllen, den Sinn für die Natur zu wecken, zur Kenntnis unserer deutschen Heimat anzuleiten, den Willen und die Selbständigkeit der Wanderer zu stählen, kameradschaftlichen Geist zu pflegen, allen den Schädigungen des Leibes und der Seele entgegen zu wirken, die zumal in und um unseren Großstädten die Jugend bedrohen, als da sind Stubenhockerei und Müßiggang, die Gefahren des Alkohols und des Nikotins - um von Schlimmerem zu schweigen. [...] Fasse ich meine gesamten Beobachtungen zusammen, so erkenne ich in diesen Veranstaltungen eine aus unserer Jugend selbst herauswachsende Bewegung, die die lebhafteste Aufmerksamkeit aller um die Gesundung unseres Volkes besorgten Männer verdient, denn an diesem ‚Wandervogel‘ ist alles gesund.“<sup>87</sup>

Die Popularität war von weitreichender Wirkung. Zunächst im ganzen Deutschen Reich, verbreitete sich die Wandervogelbewegung auch in die deutschsprachigen Nachbarländer Österreich und Schweiz. Als der Schülerwanderverein 1901 im Steglitzer Rathaus gegründet wurde, hatte bestimmt niemand vermutet, welche Wellen diese Jugendbewegung schlagen würde, vor allem nicht, dass sie sich zu einem „Mikrokosmos des Deutschland des zwanzigsten Jahrhunderts“<sup>88</sup> entwickeln würde. Ab 1904 begannen sich von dem ursprünglichen „Ausschuss für Schülerfahrten“ verschiedene Bünde abzuspalten wie zum Beispiel der „Steglitzer Wandervogel e.V.“, der „Alt-Wandervogel“ und der „Deutsche Bund“, der sich mit dem „Jung-Wandervogel“ 1912/13 zum „Wandervogel e.V.“ vereinigte und 25.000 Mitglieder zählte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass durch die Jugendbewegung „Jugend“ zu einem Schlüsselbegriff um die Jahrhundertwende geworden ist. Dabei geht die

---

<sup>87</sup> Ludwig Gurlitt in einem Bericht an das Preußische Kultusministerium (geschrieben 1902), abgedruckt in: Kindt, Werner (Hrsg.): Die Wandervogelzeit. Quellenschriften zur deutschen Jugendbewegung 1896-1919, Düsseldorf, Köln 1968, S. 53-56, S. 53.

<sup>88</sup> Laqueur, Walter: Die deutsche Jugendbewegung. Eine historische Studie, Köln 1962, zit. nach: Mogge 2001, S. 307.

Bedeutung weit über das Stadium zwischen Kind- und Erwachsensein hinaus. Vielmehr wurde mit dem Aufbruch und Protest der „Jugend“ gegen die erstarrten Konventionen und streng reglementierten Erziehungsformen im wilhelminischen Zeitalter rebelliert. Eine „Jugend“ machte sich auf den Weg gegen das Veraltete, denn eine Verjüngung wurde dringend für nötig befunden. Damit verband man den Glauben und den Wunsch an eine bessere Zukunft, in der auch die negativen Auswirkungen der Industrialisierung wie Umweltzerstörung oder Fremdbestimmung überwunden werden konnten. „Jugend“ wurde mit Fortschritt gleichgesetzt.<sup>89</sup>

Ein Blick auf das Programm der „Brücke“ (Abb. 4) von 1906 genügt, um zu sehen, wie groß die Schnittmenge zwischen der Jugendbewegung mit ihrer Zivilisationskritik und den Aufbruchsbestrebungen zu etwas Neuem und den Zielen der „Brücke“-Künstler war. Der „Glaube an Entwicklung“, so die einleitende Formulierung, war in den Künstlern tief verwurzelt, was durch die Wiederholung „Jugend, die die Zukunft trägt“ bekräftigt wird. In der Zukunft lag die Hoffnung auf den Fortschritt durch die Überwindung des Althergebrachten der Vätergeneration.<sup>90</sup>

### 3.3. Körperkultur: Nackt- und Freikörperkulturbewegung

Die Körperkulturbewegung, vor allem die Freikörperkultur auch Nacktkultur oder Schönheitsbewegung genannt, heute unter dem Begriff „Naturismus“ zusammengefasst, formierte sich in Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts innerhalb der Lebensreformbewegung. Die Menschen, vor allem die Städter, hatten zunehmend unter den bereits aufgezeigten erbärmlichen Arbeits- und Wohnbedingungen zu leiden und suchten die körperliche Regenerierung vom Alltagsleben mit Schmutz und Lärm.

Dazu bot sich die Gelegenheit in einem der neu errichteten Luftbäder. In den Berliner lebensreformerischen Blättern erscheint 1901 der „Aufruf zur Errichtung eines Licht-, Luft- und Sonnenbades in Berlin“. Diesem Aufruf kam man schnell nach, denn wenig später wurde in einer anderen Zeitschrift „Der Naturarzt“ über die Eröffnung dieser Einrichtung berichtet: „Ein Licht-Luft-Sportbad am Kurfürstendamm in Berlin, nahe am Bahnhof Charlottenburg wurde am 22. Mai

---

<sup>89</sup> Vgl. Mogge 2001, S. 307.

<sup>90</sup> Vgl. dazu: Schmitt, Evmarie: Fritz Bleyl - Zwischen Sorgfalt und Vehemenz, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Fritz Bleyl 1880-1966, Berlin 1993, S. 9-51, S. 9, Anm. 2.

eröffnet. Dasselbe ist reich ausgestattet, Rasen- und Spielplatz für Gymnastik, Lawn-Tennis ist vorhanden, ebenso ist ein Sandbad, sowie Badehaus mit mehreren Brausen und ein Massageraum angelegt worden. [...] Leider wurde eine Damenabteilung von der Polizei nicht genehmigt. Die Herren müssen in Badehose aus der Garderobe treten.“<sup>91</sup> Hugo Höppener (1868-1948), bekannter unter seinem Künstlernamen Fidus, von dem noch zu sprechen sein wird, hat den Prospekt zu dem Berliner Luftbad gestaltet (Abb. 5).

Dass das Luftbaden ohne größeren Aufwand zu betreiben war, hatte Heinrich Pudor (1865-1943), einer der Pioniere der Nacktkultur-Bewegung, 1906 in seinem „Katechismus der Nacktkultur“ formuliert. Dabei hat er auch auf die positive Wirkung des Sonnenlichts verwiesen.<sup>92</sup> Wie groß das Bedürfnis der Menschen war, die beengenden Kleiderhüllen fallen zu lassen und den Körper durch die frische Luft und das Sonnenlicht zu kräftigen und damit gegen die Prüderie und Doppelmoral der wilhelminischen Zeit anzukämpfen, beweist die Existenz von ca. 250 Luftbadeanstalten, die es um 1906 gab.<sup>93</sup> Die Nacktkultur muss unter den gegebenen Umständen wie eine Befreiung empfunden worden sein.

Heinrich Pudor stand für eine Haltung, die sich aus Gesundheitsratschlägen, Kleiderreform, Vegetarismus und Antisemitismus<sup>94</sup> zusammensetzte und fand in den folgenden Jahren viele Nachfolger. Einer davon war Richard Ungewitter (1869-1958), der durch das Verfassen zahlloser Schriften für die weitere Verbreitung der Nacktkultur sorgte, die er als Allheilmittel gegen den körperlichen und seelischen Verfall des modernen Menschen sah. Mit seinen Büchern traf er den Nerv der Lebensreformer und Wandervögel, die sie wie eine Bibel gelesen haben.<sup>95</sup>

Neben der Aufwertung der ästhetischen Komponente der Nacktheit schloss Ungewitter sich vor allem den deutschtümelnden rasseideologischen Ansichten

---

<sup>91</sup> Der Naturarzt, Jg. 29, 1901, S. 150, zit. nach: Frecot/Geist/Kerbs 1972, S. 100, 101.

<sup>92</sup> „Das Luftbad besteht darin, dass man den ganzen Körper von der Hülle der Kleider befreit und in der Luft badet. Besonders heilkräftig wirkt das Bad, wenn man es am Tage nimmt, weil dann der Lichtreiz hinzukommt. Im engeren Sinn ist daher jedes Luftbad zugleich ein Lichtbad oder ein Lichtluftbad. Wenn die Sonne scheint und man den Körper den Sonnenstrahlen aussetzt, so wird aus dem Luftbad ein Sonnenbad“, zit. in: Pudor, Heinrich: Katechismus der Nacktkultur. Leitfaden für Sonnenbäder und Nacktpflege, Berlin 1906, S. 34.

<sup>93</sup> Vgl. Peckmann, Hilke: Der Mensch im Zustand ursprünglicher Natürlichkeit. Reformkonzept und Thema in der Kunst, in: Buchholz II, S. 217-220, S. 217.

<sup>94</sup> Pudor sprach allein dem nordisch-arischen Menschen Schönheit und Zukunft zu: „Goldenes Haar, blaue Augen, rothe Lippen, weiße Zähne und ein sammet-rothbrauner Leib - das ist die Farbenskala des Körpers der zukünftigen Menschen in Europa.“ Pudor, Heinrich: Nackende Menschen. Jauchzen der Zukunft, Dresden-Loschwitz 1893, zit. nach Frecot/Geist/Kerbs 1972, S. 49.

<sup>95</sup> Vgl. ebd., S. 48.

Pudors an. In seiner Schrift „Kultur und Nacktheit“ (1911) stellte er erstmals einen Zusammenhang zwischen Nacktheit und Skandinavien her. Die Skandinavier waren seiner Auffassung nach die einzige noch „reine Rasse“ und auch die einzige, die neben den „Naturvölkern“ auf die Nacktheit Wert legte.<sup>96</sup>

Mit der Verbreitung der Freikörperkulturbewegung ging auch eine neue Körperwahrnehmung einher, die zu einer neuen künstlerischen Auffassung des nackten Körpers führte. Eine Folge der lockereren Einstellung war, dass in Fotografie und Malerei das Thema „Akt in der Landschaft“ immer häufiger dargestellt wurde. Allerdings trafen die Darstellungen, wie die Nacktkultur überhaupt, auf den erbitterten Widerstand der konservativen Kräfte im wilhelminischen Reich.<sup>97</sup> Auch weiterhin durfte Nacktheit im Bereich der Kunst nicht ohne weiteres dargestellt werden, wie das Beispiel der „Lex Heinze“ verdeutlicht. Dabei handelt es sich um einen Paragraphen (§ 184) des StGB des Deutschen Reiches, der u. a. besagt, dass derjenige, der „unzüchtige Schriften, Abbildungen oder Darstellungen feilhält, verkauft, verteilt, an Orten, welche dem Publikum zugänglich sind, ausstellt oder anschlägt oder sonst verbreitet, sie zum Zwecke der Verbreitung herstellt oder zu demselben Zwecke vorrätig hält, ankündigt oder anpreist“ u. a. mit einer Gefängnisstrafe bis zu einem Jahr rechnen muss.

Unter den vielen Lebensreformern gab es auch viele Künstler. Ein äußerst bekannter Vertreter war der Künstler Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913), der sich krankheitsbedingt sowohl mit der Ernährungs- und Kleiderreform, als auch der Freikörperkulturbewegung intensiv beschäftigte. Schon Heinrich Pudor hatte auf den Künstler verwiesen, der bereits vor ihm zur Reformkleidung übergegangen war und ihn beeinflusst hatte.<sup>98</sup>

Nach Beendigung seiner Gymnasialzeit erhielt Diefenbach ersten künstlerischen Unterricht von seinem Vater Leonhard Diefenbach, bevor er zum Studium an die Münchner Akademie kam. Wegen einer Typhuserkrankung, von der er sich nie mehr richtig erholte, musste er sein Studium an der Münchner Akademie unterbrechen.

---

<sup>96</sup> Vgl. Linse, Ulrich: Nordisches in der deutschen Lebensreformbewegung, in: Henningsen, Bernd u. a. (Hrsg.): Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin 1997/98, Berlin 1997, S. 397-400, S. 399.

<sup>97</sup> Zudem verband man mit „nackt“ die kulturlosen Wilden in den Kolonien, ausgehend von der Vorstellung „Nacktheit“ sei ein defizitärer Zustand, d. h. ein Fehlen an Kleidung und Anstand. Vgl. Faass, Martin: Lichtgestalten in der Landschaft. Die Nacktkultur und ihre Folgen, in: Hornbostel, Wilhelm, Jockel, Nils (Hrsg.): Nackt. Die Ästhetik der Blöße, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2002, München, London, New York 2002, S. 127-136, S. 131.

<sup>98</sup> Vgl. Frecot/Geist/Kerbs 1972, S. 49.

Durch die Nachwirkungen der Krankheit wurde er zu einem überzeugten und strikten Anhänger der naturgemäßen Lebensweise, da er vermutlich nur darin Heilungschancen sah. Die Proklamierung seiner Ideen, die er in einem Leben in Einklang mit der Natur, Ausübung der Freikörperkultur und einer fleischlosen Ernährung verwirklicht sah und in einem verlassenen Steinbruch in Höllriegelskreuth bei München auslebte, brachten ihm aber nicht nur den Spott seiner Zeitgenossen ein, sondern auch Ärger mit der Polizei.<sup>99</sup>

Diefenbachs wichtigster Schüler war der 1868 in Lübeck geborene Hugo Höppener, der im Sommer 1887 zu ihm kam, um mit ihm zu arbeiten und zu leben. Der Meister gab seinem Schüler den Namen Fidus, den dieser als Künstlernamen zeitlebens beibehielt. Die Zeit bei Diefenbach war für seine künstlerische Entwicklung prägend, dort fand er seinen individuellen Stil. Nach seiner Trennung von Diefenbach arbeitete er als Illustrator für diverse neu gegründete Zeitschriften wie die „Sphinx“ und die „Jugend“ und wurde dadurch einem größeren Kunstpublikum bekannt.

Die größte Verbreitung fand allerdings sein Bild „Lichtgebet“<sup>100</sup>, das zur Ikone der Lebensreform stilisiert wurde (Abb. 6). Die ursprüngliche Fassung „Zu Gott“ betitelt, geht auf ein Bild von seinem Lehrer Diefenbach „Sonnenaufgang“ zurück. Elsbet Fidus beschreibt, wie Fidus nach einer Wanderung 1904 beeindruckt durch die atmosphärischen Verhältnisse, zu der uns heute bekannten Form des Motivs gefunden hat: „Die Nebelwolken, welche in den Thälern brauten, kamen in Bewegung, erhoben sich und strebten genn Licht. Sowie ein Sonnenstrahl sie traf, gab es einen Kampf, ein Hin- und Hergewoge. Die Sonne aber blieb Siegerin. Sie löste die Wolken zu leichten Zephirschleiern auf, bis auch diese verschwanden. Es war ein wunderbares Schauspiel, das wir alle vier bestaunten. Fidus aber hat es tief in sich hinein getrunken und nun erst den rechten Raum für sein - Lichtgebet - gefunden. [...] So hat Fidus der Menschheit das Erlebnis vom Rigi mit hinunter gebracht und in vielen Abwandlungen gestaltet.“<sup>101</sup>

Mit der auf einem Fels<sup>102</sup> stehenden Rückenansicht einer nahezu androgynen nackten Jünglingsfigur, die sich mit erhobenen Armen dem Sonnenlicht und dem Himmel und damit dem gesamten Kosmos entgegenstreckt, gelang Fidus die bildhafte

---

<sup>99</sup> Vgl. ebd. S. 71 ff. Der Abdruck aus der Münchner Post vom 2.8.1888 berichtet über Anklage und Gerichtsverhandlung.

<sup>100</sup> Zur Bildgeschichte des Lichtgebetes, vgl. Frecot/Geist/Kerbs 1972, S. 288-301.

<sup>101</sup> Elsbet Fidus anlässlich einer Feier zum 10. Todestag von Fidus, zit. in: ebd., S. 292 f.

<sup>102</sup> Auf die Ähnlichkeit des Felsens mit denen am Moldefjord und die damit zusammenhängende Verbindung zu Skandinavien wurde immer wieder verwiesen. Vgl. Linse 1997, S. 399.

Umsetzung der lebensreformerischen Ideen, vor allem aber der Freikörperkultur. Die Bereitschaft, Altes hinter sich zu lassen und neue Impulse zu empfangen, wird durch die Darstellung des Jünglings, der nur noch auf Zehenspitzen auf der Klippe steht, unterstrichen.

Von dem leicht variierenden Motiv der „Lichtgestalt“ gibt es elf Fassungen, die der Künstler zwischen 1890 und 1938 erarbeitet hat. Diese fand durch Postkarten, Prospekte, Kohledrucke oder großformatige Farbdrucke enorme Verbreitung und war in irgendeiner Form in den meisten Haushalten vorhanden.<sup>103</sup>

Mit Sicherheit kannten die „Brücke“-Künstler eine der zahlreichen Reproduktionen des „Lichtgebets“. Sie können aber auch auf ihrer Suche nach „Weiterbildung, fortschrittliche[r] Entwicklung und Lösung vom Herkömmlichen, wo immer wir sie erhoffen konnten, so etwa in den damals erscheinenden Sammel- und Prohebänden der Münchner „Jugend“<sup>104</sup> im Cafe Central am Dresdner Altmarkt, wo ca. 500 Zeitschriften und Zeitungen des In- und Auslands auslagen<sup>105</sup>, auf die vierte Fassung des Lichtgebets gestoßen sein. Diese wurde 1905 in der Monatsschrift „Deutsche Kultur“ im Anschluss an einen Artikel über „Haeckels Mission“ veröffentlicht (Abb. 7). In jedem Fall hat eine motivische Auseinandersetzung mit dem populären Bild von Fidus stattgefunden, nicht nur in dem kleinen von Ernst Ludwig Kirchner in Holz geschnittenen „Signet“ der Künstlervereinigung „Brücke“ (Abb. 8), dort wird die Ähnlichkeit am augenfälligsten durch die auf dem höchsten Punkt einer Brücke stehenden nackten Frau mit erhobenen Armen, sondern auch in Kirchners Holzschnitt „Männliche Figur auf einem Berg“ (Die Sehnsucht), ebenfalls 1905 entstanden (Abb. 9).

Dabei handelt es sich um das erste Blatt einer Serie mit dem Titel „Zwei Menschen“, das auf eine literarische Vorlage Richard Dehmels zurückgeht. Auch Fritz Bleyl hat sich bei der Postkarte an Gertrud Tannert an das Lichtgebet erinnert (Abb. 10).

Fidus' Lichtgebet war das Schlüsselbild und Leitmotiv der Lebensreform. Hierfür könnte Nietzsches „Zarathustra“ Pate gestanden haben.<sup>106</sup> Seit den 1890er Jahren

---

<sup>103</sup> Vgl. Schuster, Marina: Fidus und der St. Georgs-Bund, in: Buchholz I, S. 437-440, S. 437.

<sup>104</sup> Fritz Bleyl: Erinnerungen 1948, in: Wentzel, Hans: Fritz Bleyl, Gründungsmitglied der „Brücke“, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Heft 8, Darmstadt 1968, S. 91-99, S. 94.

<sup>105</sup> Vgl. Hoffmann, Meike: Zeittafel, in: Spielmann/Westheider 2004, S. 38-60, S. 39.

<sup>106</sup> Im ersten Teil von Zarathustra's Vorrede heißt es: „Als Zarathustra dreissig Jahr alt war, verliess er seine Heimat und den See seiner Heimat und gieng in das Gebirge. Hier genoss er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde nicht müde. Endlich aber verwandelte sich sein Herz, - und eines Morgens stand er auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also: ‚Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest! Zehn Jahre kamst du hier herauf zu

wurden die verschiedenen Schriften Friedrich Nietzsches in den lebensreformerischen Bewegungen gelesen. Dabei war es besonders der „Zarathustra“-Stoff, der zur bevorzugten Lektüre wurde. Durch seine offene Kritik an der Verstädterung, Technik, Massengesellschaft, Naturentfremdung und am überholten Schul- und Akademiesystem, das er der herrschenden Philisterei zuschrieb, wurde der Text als Rebellion empfunden.<sup>107</sup> Das „ewige Leben“, das Nietzsche in Form eines neuen Menschen im Zarathustra proklamiert, spielt in den Bereich der deutschen Lebensphilosophie, deren wichtigster Vertreter neben Arthur Schopenhauer Nietzsche war.

#### **4. Friedrich Nietzsches Einfluss auf Namensfindung und Programm**

„Die bildende Kunst mit ihren Bild-, Form- und Farbgestaltungen vermag es nicht unmittelbar auszudrücken. Viel besser kann das die Literatur, die sich unseres elementarsten Kommunikationsmittels, der Sprache, bedient.“<sup>108</sup>

Die Beschäftigung mit Nietzsches Schriften war um die Jahrhundertwende Teil einer „Weltanschauungsbildung“.<sup>109</sup> Aufgrund seiner scharfen Kritik an dem sterilen, epigonalen Kulturbetrieb seiner Zeit, strebte Nietzsche nach dessen fundamentaler Erneuerung. In der Kunst, der er den höchsten Wert beimisst, sah er einen ästhetischen Gegenentwurf zur bestehenden Welt verwirklicht. Dabei ist für ihn das „Wesen des Ästhetischen“ wichtig, deshalb stellt er die Frage vielmehr nach dem Ursprung der Kunst, nicht nach ihrer Bedeutung. Für Nietzsches Kunstverständnis gewinnen der ästhetische Prozess, das Kunstschaffen und die Schaffensenergie Vorrang vor dem „statischen Eigengebilde“ des geschaffenen Werks, das heißt, seine Vorstellung von Kunst ist mit dem Schöpferischen identisch.<sup>110</sup>

---

meiner Höhle: Du würdest deines Lichtes und dieses Weges satt geworden sein, ohne mich, meinen Adler und meine Schlange.“ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883-1885), in: Colli, Giorgio, Montinari,azzino (Hrsg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Sechste Abteilung Erster Band VI, 1, Berlin 1968, S. 5.

<sup>107</sup> Vgl. Schneider 2001, S. 170, 173.

<sup>108</sup> Pese, Claus: Künstlerkolonien in Europa. Eine literarische Reise in sechs Etappen, in: ders. 2001, S. 13-21, S. 14.

<sup>109</sup> Vgl. Linse, Ulrich: Nietzsches Lebensphilosophie und die Lebensreform, in: Buchholz I, S. 165-168, S. 166.

<sup>110</sup> Vgl. Schüle, Christian: Begriffe, Theorien, Metaphern. „Ästhetik“, in: Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart, Weimar 2000, S. 197-200, S. 197 f.

Dass die „Brücke“-Künstler sich ausführlich mit der Philosophie Friedrich Nietzsches, die in ihrer Dresdner Anfangszeit „In der Luft lag [...]“<sup>111</sup> beschäftigt haben, ist überliefert.<sup>112</sup> Sowohl Erich Heckel, als auch Karl Schmidt-Rottluff, die sich aus Chemnitz kannten, haben sich schon Jahre vor der „Brücke“-Gründung intensiv mit den Literaten und Philosophen der Zeit auseinandergesetzt.<sup>113</sup>

Ernst Ludwig Kirchner hat für seine Bibliothek Nietzsche gesammelt, darunter befanden sich unter anderen Werken des Philosophen zwei Ausgaben von „Zarathustra“.<sup>114</sup> Unter dem Zeichen von Nietzsches Zarathustra fand auch die erste Begegnung zwischen Kirchner und Heckel statt. Über Erich Heckels älteren Bruder Manfred, der auf dem Chemnitzer Gymnasium zusammen mit Kirchner in die gleiche Klasse ging und dann in Dresden mit Kirchner im gleichen Semester Architektur studierte, kam der Kontakt zwischen den beiden zustande, der Kirchner so im Gedächtnis geblieben ist: „So kam eines Tages ein junger Mann laut aus Zarathustra deklamierend ohne Kragen und Hut meine Treppe herauf und stellte sich als Erich Heckel vor.“<sup>115</sup>

Über den Zusammenschluss und die Namensfindung der „Brücke“ gibt es unterschiedliche Erinnerungen der Künstler. Während Fritz Bleyl sich nicht mehr genau erinnern kann, aber glaubt, dass Heckel den Namen vorgeschlagen hat<sup>116</sup>, weiß der 75-jährige Erich Heckel im Gespräch mit Hans Kinkel wesentlich genauer, wie es zu dem Zusammenschluss gekommen war: „Wir haben natürlich überlegt, wie wir an die Öffentlichkeit treten könnten. Eines Abends sprachen wir wieder davon. Schmidt-Rottluff sagte, wir können das ‚Brücke‘ nennen - das sei ein vielschichtiges Wort, würde kein Programm bedeuten, aber gewissermaßen von einem zum anderen Ufer führen. Wovon wir weg mussten, war uns klar - wohin wir kommen würden,

---

<sup>111</sup> Ernst Blass zit. nach: Reinhardt, Georg: Die frühe „Brücke“. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe „Brücke“ der Jahre 1905 bis 1908, in: Brücke-Archiv 9/10, 1977/78, Berlin 1977, S. 28.

<sup>112</sup> Eine erste intensive Auseinandersetzung mit dem Thema hat bei Georg Reinhardt stattgefunden; vgl. Anm. 111, Exkurs 1 Die „Brücke“ und Nietzsches „Zarathustra“, S. 28-31.

<sup>113</sup> Vgl. Hoffmann, Meike: Ein Künstler zwischen Dionysos und Apoll. Erich Heckel in Dresden, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus, Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Ausst. Kat. Kunsthalle Kiel 1999, Brücke-Museum Berlin 2000, München 1999, S. 9-26, hier bes. S. 10-12.

<sup>114</sup> Vgl. Hoffmann 2005, S. 167, Anm. 516.

<sup>115</sup> Kirchner, Ernst Ludwig: Die Arbeit E. L. Kirchners (um 1925/26), in: Kornfeld, Eberhard W.: Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Bern 1979, S. 334.

<sup>116</sup> Vgl. Bleyl 1948, S. 96.

stand allerdings weniger fest.“<sup>117</sup> Auch in Kirchners Erinnerung war es Schmidt-Rottluff, der den Namen fand, wenn er von ihm über die Bedeutung des Wortes auch im Unklaren gelassen wurde.<sup>118</sup>

Es existieren keine Aussagen der Künstler, dass Motive aus der Zarathustra-Lektüre direkten Einfluss auf die Namensbildung genommen haben, dennoch ist bei der großen Begeisterung der Künstler für den Helden zumindest eine unterbewusste Beeinflussung nahe liegend. Von einer Brücke ist an mehreren Stellen im Zarathustra die Rede.<sup>119</sup> „Ich liebe Den, welcher die Zukünftigen rechtfertigt und die Vergangenheit erlöst: denn er will an den Gegenwärtigen zu Grunde gehen. [...] Ich liebe Den, dessen Seele tief ist auch in der Verwundung, und der an einem kleinen Erlebnisse zu Grunde gehen kann: so geht er gerne über die Brücke.“<sup>120</sup>

Im zweiten Teil der Reden Zarathustra's heißt es im Kapitel „Von der Erlösung“: „Ein Seher, ein Wollender, ein Schaffender, eine Zukunft selber und eine Brücke zur Zukunft - und ach, auch gleichsam ein Krüppel an dieser Brücke: das alles ist Zarathustra.“<sup>121</sup> Die optische Erfassung des Brücke-Motivs hat auch in dem bereits angesprochenen „Signet“ (Abb. 8) stattgefunden, in dem die Brücke eine zentrale Rolle spielt. Sie ist die bildliche Umsetzung des Namens. Die auf der höchsten Stelle der Brücke stehende Frauenfigur hat bereits einen großen Teil des Weges hinter sich gelassen und steht am Wendepunkt, mit offenen Armen den neuen Weg anzutreten.

Mehr noch als auf die Namensgebung der „Brücke“ scheint Nietzsches Einfluss auf das Programm der „Brücke“ (Abb. 4) gewirkt zu haben. Kirchner hat 1906 den Text in Holz geschnitten: „Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Geniessenden rufen wir alle Jugend zusammen. Und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen, älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.“

---

<sup>117</sup> Heckel, Erich, in: Kinkel, Hans im Gespräch mit Erich Heckel, in: Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst, Heft 3/XII, September 1958, Krefeld, Baden-Baden 1958, S. 24.

<sup>118</sup> Vgl. Grisebach, Lothar: E. L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften, Köln 1968, S. 74.

<sup>119</sup> Seit Reinhardt 1977/78, S. 28 wurde in der Literatur immer auf die Textstelle aus Zarathustras Vorrede Kapitel 4 als maßgeblich verwiesen: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, - ein Seil über dem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist.“

<sup>120</sup> Nietzsche 1883-1885, S. 12.

<sup>121</sup> Ebd., Zweiter Theil: Von der Erlösung, S.175.

Abgesehen von den beiden zitierten Textstellen lässt sich noch eine weitere anführen, die vor allem die „Schaffenden“ anspricht: „Ein Licht gieng mir auf: Gefährten brauche ich und lebendige, - nicht todte Gefährten und Leichnahme, die ich mit mir trage, wohin ich will. Sondern lebendige Gefährten brauche ich, die mir folgen wollen - und dorthin, wo ich will. [...] Siehe die Guten und Gerechten! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werthe, den Brecher, den Verbrecher: - das aber ist der Schaffende. [...] Gefährten sucht der Schaffende und nicht Leichnahme, und auch nicht Heerden und Gläubige. Die Mitschaffenden sucht der Schaffende, Die, welche neue Werthe auf neue Tafeln schreiben.“<sup>122</sup>

In den Passagen ist viel vorweggenommen, was die „Brücke“-Künstler in ihrem Programm zum Ausdruck bringen wollten. Die Brücke war das verbindende Element zum neuen Ufer, zu einer neuen Kunst, auch wenn man, wie Heckel es beschreibt, noch nicht gleich wusste wie. Sicher waren sich die Künstler, die sich vom herrschenden Kunstbetrieb abgestoßen fühlten, dass sie mit den alten Werten brechen wollten, bereit zum Aufbruch in die Zukunft. Dafür mussten Mitstreiter, Schaffende mit gleichen Zielen gewonnen werden.

Wie groß vor allem Heckels Bewunderung für Nietzsche war, zeigt der Holzschnitt von 1905 (Abb. 11). Das Porträt des Denkers ist in Dreiviertelansicht dargestellt. Motivisch geht es auf Hans Oldes Nietzsche Porträt zurück (Abb. 12), in dem die blicklosen Augen, die seinen Gesundheitszustand spiegeln, noch stärker zum Ausdruck kommen.<sup>123</sup>

Die Nietzsche Rezeption, die in alle Lebensbereiche vordrang und gleichermaßen von Lebensreformern, Jugendbewegten, Wandervögeln, Literaten und Künstlern begeistert aufgenommen wurde, war der „Ausdruck epochentypischer Tendenzen.“<sup>124</sup> Seine kritische Haltung gegenüber dem traditionellen Wertesystem zum einen, der Wille zur Überwindung und zum Wandel zum anderen teilten nicht nur die „Brücke“-Künstler mit ihrem Vorbild.

Dass die „Brücke“-Künstler sich nicht nur intensiv mit den Werken Friedrich Nietzsches auseinandergesetzt haben, sondern sich auch für andere zeitgenössische, nicht weniger bedeutende Literaten interessierten, sei hier nur am Rande erwähnt. Karl Schmidt-Rottluff hat in einem Brief, den er aus Chemnitz an Ida Dehmel

---

<sup>122</sup> Ebd., S. 19 f.

<sup>123</sup> Auf diesen Zusammenhang hat erstmals Reinhardt verwiesen, vgl. Reinhardt 1977/78, S. 30.

<sup>124</sup> Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst, Tübingen, Basel 1993, Vorbemerkung.

schrieb, seine Begeisterung zum Ausdruck gebracht<sup>125</sup> und Ernst Ludwig Kirchner trug das Buch „Zwei Menschen“ (1903) eine Weile ständig bei sich, berichtet Erna Kirchner.<sup>126</sup>

In der Zeit, in der die Künstler zum Studium in die Residenzstadt kamen, waren - wie aufgezeigt - die reformerischen Tendenzen, die alle aus einer Kulturkritik heraus entstanden waren, vielfältig. Dies galt auch für den Bereich der Kunst, wie Erich Heckel sich erinnert: „Dresden war aber so reich an künstlerischen Anregungen, dass man sich ‚Brücke‘ ohne Dresden gar nicht vorstellen kann.“<sup>127</sup>

Aufgrund der eigenen Unzufriedenheit am herrschenden Kunstbetrieb waren die Künstler äußerst aufgeschlossen, die Ideen, bis hin zur Adaption von Formulierungen wie es in ihrem „Programm“ mit dem Nietzsche-Stoff geschehen war, anzunehmen und für ihre eigenen Ziele umzusetzen.

### III. VOM ATELIER IN DIE „UNBERÜHRTE“ NATUR

Geraume Zeit bevor die Künstler ihre Akte und Badenden in die freie Natur verlegten, abgesehen von vereinzelten Ausflügen um 1904, in denen bereits Akte in der Natur entstanden, haben sie sich, wie viele ihrer Zeitgenossen, während ihrer gemeinsamen Studienzeit intensiv mit dem Studium des nackten Körpers bei vielen Zusammenkünften in einer der Wohnungen oder den Ateliers beschäftigt. Damit knüpften sie an eine Tradition an, die gerade im 19. Jahrhundert an den Akademien eine Hochphase erlebte.

Die dort praktizierte dogmatische Lehre des Aktstudiums stand den Künstlern jedoch auf ihrer Suche nach „Unmittelbarkeit“ und „Unverfälschtheit“ im Wege und deshalb suchten sie nach neuen Formen und Arbeitsweisen der künstlerischen Umsetzung.

Im Folgenden wird zunächst auf die Bedeutung der Aktthematik für die Künstler eingegangen unter Berücksichtigung der sich verändernden Vorgehensweise beim Studium derselben bis hin zur konsequenten Umsetzung in der Natur, um ihre

---

<sup>125</sup> „Sie wissen nicht, was es mir bedeutet, oft nur ein paar Zeilen Richard Dehmel zu lesen. Ich fühle dann immer etwas Dithyrambisches in mir, den Rausch des Blutes ...“. Undatierter Brief ca. 1911, Staats- und Universitätsbibliothek, Dehmel-Archiv, S 605, zit. bei: Reinhardt 1977/78, S. 159.

Richard Dehmel seinerseits war sehr an den Arbeiten der „Brücke“ interessiert, besonders an denen Schmidt-Rottluffs, den er 1910 auch persönlich kennen lernte. Nach 1910 trat er sogar als „Passives Mitglied“ der Künstlergruppe „Brücke“ bei. Vgl. Woesthoff, Indina: Verzeichnis der Passiven Mitglieder der Künstlergruppe „Brücke“ 1906-1911, in: Dalbajewa/Bischoff 2001, S. 338-347, S. 339.

<sup>126</sup> Vgl. Reinhardt 1977/78, S. 158 f.

<sup>127</sup> Erich Heckel, in: Ketterer 1988, S. 38.

Prämisse „aus dem Leben die Anregung zum Schaffen zu nehmen und sich dem Erlebnis unterzuordnen“<sup>128</sup> zu verwirklichen.

Anschließend werden die für ihre Sommeraufenthalte ausgewählten Orte einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Im Gegensatz zu vielen Generationen vor ihnen maßen die Künstler Italien als Studienort keine so große Bedeutung mehr bei, sondern zogen sich an verschiedene Orte im eigenen Land zurück, um sich der Suche nach der Einheit von Mensch und Natur zu widmen. Innerhalb dieser Betrachtung soll Aufschluss über die Kunst- und vor allem Naturauffassung der „Brücke“-Künstler gewonnen werden, die sich durch einen Vergleich mit Werken von Künstlern aus anderen bereits etablierten Künstlerkolonien ziehen lässt.

### **1. Der Akt „die Grundlage aller bildenden Kunst“**

Die Darstellung des nackten Körpers hatte seit jeher einen festen Platz in allen Epochen der Kunstgeschichte, vor allem in der Malerei. Dabei war die Art und Weise der Darstellung im Laufe der Zeit immer wieder Änderungen unterworfen und lässt Einblicke in die jeweilige Einstellung der Menschen zu ihrer Umgebung und dem eigenen Körper zu. Die jahrhundertelange Rechtfertigung der Darstellung des Aktes ist im mythologischen und biblischen Bereich zu suchen, wie zum Beispiel in den Darstellungen von der „Toilette der Venus“, dem „Bad der Diana“, „Bathseba im Bade“ und „Susanna und die beiden Ältesten“.

Erst mit der allmählichen Herauslösung des Aktes aus dem mythologischen oder biblischen Kontext, ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts, eröffneten sich den Künstlern neue Möglichkeiten der Darstellung. Gustav Courbet (1818-1877) band seine nackten Figuren beim Baden als Teil der Natur in die Umgebung ein. Edgar Degas (1834-1917) und Paul Cezanne (1839-1906) erklärten das Studium des nackten Körpers im Interieur oder in der Natur zu ihrem Lieblingsthema und hielten es in unzähligen Szenen fest.<sup>129</sup>

Die „Brücke“-Künstler reihen sich also mit ihren Bildern in die lange Tradition ein, die das Akt- bzw. Badenden-Sujet in der Kunst hat, zugleich beschritten sie aber den Weg zu einer unkomplizierteren Auffassung der Nacktheit und begehrten damit

---

<sup>128</sup> Kirchner, Ernst Ludwig: Chronik KG Brücke, Berlin 1913.

<sup>129</sup> Vgl. Peterlein, Nicole: Ursprünge und Traditionen des Badenden-Sujets, in: Hülsewig-Johnen/Kellein, 2000, S. 88-97, S. 90ff.

gegen die Körperfeindlichkeit der wilhelminischen Gesellschaft auf, wie es innerhalb der Lebensreform die Anhänger der Freikörperkulturbewegung bereits vor ihnen gewagt hatten.<sup>130</sup>

Die Darstellung des nackten Menschen wurde, wie eingangs erwähnt, für die „Brücke“-Freunde ein zentrales Thema ihres Schaffens und Kirchners Beschreibung auf der ersten Seite der Brücke-Chronik von 1913 (Abb. 13, 14) legt dar, welchen Stellenwert das Motiv für die Künstler hatte: „In Kirchners Atelier kam man zum Arbeiten zusammen. Man hatte hier die Möglichkeit, den Akt, die Grundlage aller bildenden Kunst, in freier Natürlichkeit zu studieren.“<sup>131</sup>

Ob das große Interesse der Künstler an der Aktthematik durch die „Ästhetik“ von Theodor Lipps ausgelöst wurde<sup>132</sup>, muss eine Vermutung bleiben. Möglicherweise haben sie durch ihren hochgeschätzten Lehrer Fritz Schumacher davon gehört. Dieser hatte sich während seiner eigenen Studienzeit in München intensiv mit den Theorien Lipps' beschäftigt.<sup>133</sup> Einer direkten Beeinflussung widerspricht allerdings die grundsätzlich ablehnende Haltung der Künstler gegenüber kunsttheoretischen Schriften, wie sie zum Beispiel Karl Schmidt-Rottluff in einem Interview im Chemnitzer Tageblatt und Anzeiger offen äußerte: „Eigentlich gehöre ich zu jenen naiven Menschen, die da meinen, es sei damit genug, daß der Maler den Pinsel führe. Aber viele glauben, der Künstler solle ihnen auch noch mit Worten das sagen, was er lieber bildet. Übrigens nur ein kläglicher Beweis, wie weit heute zwischen Kunst und Publikum die Kluft ist.“<sup>134</sup>

Alle vier Gründungsmitglieder der „Brücke“ waren schon während ihrer Schulzeit künstlerisch tätig gewesen, mit teilweise sehr großem Erfolg. Karl Schmidt, der sich später Schmidt-Rottluff nannte, konnte bereits zum Ende seiner Schulzeit am Chemnitzer Gymnasium auf Anregung seines Lehrers Friedrich Otto Uhlmann seine Landschaftsaquarelle in der Kunsthütte Chemnitz ausstellen.<sup>135</sup>

---

<sup>130</sup> Vgl. Faass 2002, S. 133.

<sup>131</sup> Kirchner 1913.

<sup>132</sup> Vgl. Hoffmann 2005, S. 200 f.

<sup>133</sup> Im Jahr 1903 erschien Theodor Lipps' „Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst“ in 2 Bänden; Hamburg, Leipzig 1903. Bd. 1 Grundlegung der Ästhetik.

<sup>134</sup> Karl Schmidt-Rottluff im Chemnitzer Tageblatt und Anzeiger vom 28. April 1911, Nr. 193, 3. Beilage, Morgenausgabe, zit. in: Brix, Karl: Karl Schmidt-Rottluff in Dangast und seine Verbundenheit mit „Brücke“ in Dresden, in: Billig, Volkmar: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl, Ausst. Kat. Museum Schloß Moritzburg 1995, Dresden 1995, S. 57-66, S. 61.

<sup>135</sup> Vgl. Moeller, Magdalena M.: Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, KunstHausWien 1997, München 1997, S. 10.

Mit dem Aktzeichnen kamen die Künstler spätestens an der Technischen Hochschule in Dresden in Berührung, an der Bleyl und Kirchner seit Frühjahr 1901, Heckel seit April 1904 und Schmidt seit April 1905 studierten.

Fritz Bleyl erzählt in seinen Erinnerungen 1948 über seine Zeit an der Technischen Hochschule, würdigt aber besonders seinen Lehrer Fritz Schumacher, der die Schüler „stark fesselte und förderte.“<sup>136</sup>

Zu Schumachers Bedauern fruchtete seine Lehre bei den späteren „Brücke“-Künstlern aber kaum und war von kurzer Dauer: „[...] - plötzlich hörte es auf. Ich erinnere mich noch des ersten Males, als Heckel, der angefangen hatte, eine Pflanze in der breiten Schwarz-weiß-Manier des Holzschnittes zu zeichnen, sich nicht mehr um die Beobachtung der Überschneidungen und Bewegungen der Blätter kümmerte, sondern statt dessen etwas zu Papier brachte, was entfernt ähnlich aussah, wie die Gesamtform des Vorbildes. [...] Er meinte, nur auf das Erfassen eines Gesamtausdrucks käme es an, und der sei für ihn nun einmal so. Von dieser Zeit an begannen die künftigen „Brücke-Leute“ zu meinem Schrecken höchst ‚unordentlich‘ zu zeichnen. [...] In Wahrheit hatten sie bei mir gar nichts genossen; [...].“<sup>137</sup>

Als äußerst förderlich hatte Bleyl auch die Skizzierübungen bei Professor Wallot in Erinnerung, der zwar an der Kunstakademie lehrte, aber regelmäßig an die technische Hochschule kam, um den Studenten Hausaufgaben zu stellen, die sie bis zu seinem nächsten Besuch lösen mussten. Ein weiterer Lehrer, Prof. Karl Weichardt, räumte den Studenten bei der Entwicklung des persönlichen Ausdrucks viel Freiheit ein, was besonders geschätzt wurde. Bei ihm entstanden auch die ersten „Studien nach dem lebenden Modell“, die Bleyl allerdings als „noch zu ‚akademisch‘“ empfand.<sup>138</sup>

Nachdem Ernst Ludwig Kirchner sein Vordiplom bestanden hatte, wechselte er zum Wintersemester 1903/04 für ein Semester nach München an die Königlich Technische Hochschule. Parallel zu seinen Studien dort besuchte er die in der Hohenzollernstraße in Schwabing ansässigen „Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst“, die Hermann Obrist (1867-1927) und Wilhelm von Debschitz (1871-1948) seit 1902 als Privatschule dort leiteten. Eine

---

<sup>136</sup> Bleyl 1948, S. 95.

<sup>137</sup> Schumacher, Fritz: Aus der Vorgeschichte der „Brücke“, in: Der Kreis, 9. Jg., H. 1, Hamburg 1932, S. 7-11, S. 8.

<sup>138</sup> Vgl. Bleyl 1948, S. 95.

Zeitschriftenanzeige informiert den Leser über die Eröffnung und die neuartigen Ziele und Lehrmethoden der Institution:

„Der Lehrplan umfaßt praktisches Entwerfen für das Kunstgewerbe, ferner Akt, Plastik, Landschaft, Figurenmalerei und vermeidet nach Kräften jede künstliche Trennung der einzelnen Gebiete. Entwicklung der in jedem Schüler liegenden besonderen Begabung bis zur eigenen Selbstbestimmung, das Wachhalten der Lust und der Freude an der künstlerischen Arbeit und die Hinleitung zu ernstesten positiven Leistungen sollen die vornehmste Aufgabe des Unterrichts bilden.“<sup>139</sup>

Die individuelle Förderung eines jeden Studenten, sollte das „Schöpferische, Spontane, Naive, Intuitive, Urwüchsige“<sup>140</sup> wecken, Eigenschaften, die in München gleichermaßen wie in Dresden am veralteten Kunstbetrieb an Akademien und Technischer Hochschule vermisst wurden.

Kirchner besuchte dort den für Hospitanten als „Abendakt“ angebotenen Kurs im Aktzeichnen.<sup>141</sup> Dieser war aber nicht der Auslöser für die späteren „Viertelstundenakte“, denn aus einem Prospekt der „Lehr- und Versuchateliers für angewandte und freie Kunst“ geht hervor, dass Kurse „nach bewegtem Modell“ erst 1907 angeboten wurden, als Kirchner längst wieder in Dresden war. Auch hat sich der Ablauf der Aktzeichen-Kurse stark von dem unterschieden, was die „Brücke“-Künstler später in den Ateliers als „Viertelstundenakte“ praktizierten.<sup>142</sup>

Kirchners ganz frühe Skizzenbücher zeigen, dass der Künstler bereits um 1900 schnelles Zeichnen geübt hat. Einige Zeichnungen, wie „Bildnisse des Bruders Walter“ (Buch I, Blatt 20) oder die Landschaftsskizze „Blick auf den Woletzsee“ (Buch II, Blatt 9) sind mit handschriftlichen Notizen „5 Minuten“ oder „7 Minutenskizze“ versehen.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> Kunst und Handwerk, 52, 1901/02, S. 119 f., in: Rinker, Dagmar: Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule) München 1902-1914, München 1993, S. 79.

<sup>140</sup> Obrist, Hermann: Neue Möglichkeiten in der Bildenden Kunst. Essays, Leipzig 1903, S. 161. In dem Essay „Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst“ spricht Obrist auch an anderer Stelle von seinen Vorschlägen, neue Wege der Kunst zu beschreiten in Bezug auf das Kunstgewerbe: „Die neuen Möglichkeiten, [...] waren verschiedene: Entweder, daß schöpferische Köpfe aufträten, die, ohne sich irgendwie um die bestehenden Stilrichtungen zu bekümmern, couragiert und rein nur als phantasievolle Künstler das machten, was ihnen einfiel (diese Möglichkeit wurde am meisten verspöttelt); [...]“; S. 131-168, S. 140.

<sup>141</sup> Dies geht aus einem Brief des Künstlers an Will Grohmann vom 8.7.1925 hervor. Vgl. Mühlenberend, Sandra: Vom Stillstand zum Leben. Die Herkunft des „Viertelstundenaktes“, in: Dalbajewa/Bischoff 2001, S. 278-282, S. 280, Anm. 20.

<sup>142</sup> Vgl. Hoffmann 2005, S. 72 f., Anm. 230.

<sup>143</sup> Vgl. Spielmann, Heinz: Ernst Ludwig Kirchners frühe Skizzenbücher, in: ders. 1995, S. 13-26, S. 14. Die beiden Zeichnungen sind auf S. 21 und 24 abgebildet.

Ebenso lag es Erich Heckel mehr - wie sein Lehrer Fritz Schumacher während einer Architektur-Exkursion 1905 beobachten konnte - aus der Bewegung heraus erfahrbare Sinneseindrücke rasch zu erfassen, im Gegensatz zu den Kameraden, die sehr darauf bedacht waren, die betrachteten Gebäude so detailliert wie möglich zu Papier zu bringen: „Als wir dann später im Zuge durch die Landschaft fuhren, in der auf weiten Feldern Scharen von Menschen beim Heuen beschäftigt waren, zog er plötzlich wieder das große Skizzenbuch und fing an, leidenschaftliche Patzen auf die Blätter zu hauen. Da konnten sich die Kameraden denn doch nicht mehr halten und ‚Heckel skizziert!‘ ging es mit lautem Gelächter durch den ganzen Wagen.“<sup>144</sup> Dennoch haben sie trotz der Spöttelei Heckels Skizzenbuch - vielleicht aufgrund seiner Andersartigkeit - bei der abschließenden Ausstellung zum Ende der Fahrt einen der drei ausgesetzten Preise zuerkannt.

Kirchner kehrte im April 1904 nach Dresden zurück, um sein Studium an der Technischen Hochschule weiterzuführen. Wenn die Studienzeit es zuließ, kam man mindestens einmal die Woche zunächst bei Kirchner zusammen. „Dieser Bruch mit der akademischen Aktzeichnerie war das, was den jungen Heckel und S.-R. zu mir hauptsächlich hinzog. In meinem Ladenatelier in Dresden, das Sie ja kennen, verkehrten Mädchen und junge Menschen in reichster Anzahl. So hatten die beiden Gelegenheit, den freien Akt zu studieren, und deshalb kamen sie wohl zu mir.“<sup>145</sup> Karl Schmidt-Rottluff hat in seinem Holzschnitt „In einem Atelier“ (Abb. 15) die Situation des gemeinsamen Aktzeichnens bei abendlicher Beleuchtung im Atelier festgehalten. Das Aktmodell ist nicht zu sehen, aber neben Heckel in der Mitte, schräg über ihm Kirchner, sowie einige andere nicht zu identifizierende Künstler, die sich vermutlich den Sitzungen anschlossen.<sup>146</sup>

### 1.1. Studien im Atelier - „Viertelstundenaktzeichnen“

Der von den Künstlern angestrebte „Bruch mit der akademischen Aktzeichnerie“, bei der die Modelle nach unbewegten und als künstlich empfundenen Posen gezeichnet wurden, führte die Künstler zwangsläufig auf die Suche nach neuen

---

<sup>144</sup> Schumacher 1932, S. 10.

<sup>145</sup> Kirchner aus Davos in einem Brief an Gustav Schiefler vom 9. Januar 1923, in: Grisebach 1968, S. 199.

<sup>146</sup> Vgl. Spielmann, Heinz: Werkkommentar zu Abb. 256, in: ders. 1995, S. 204 f.

Arbeitsweisen.<sup>147</sup> „Der Wunsch, nach dem lebenden Modell zu zeichnen, wurde verwirklicht und sogleich durchgeführt, nicht in herkömmlicher akademischer Weise, sondern als ‚Viertelstundenakt‘. [...] Mit wahrer Begeisterung wurde eine Stunde, auch länger, gearbeitet und manche gelungene Akt- und Bewegungszeichnung hingelegt, ja hingehauen, von denen ich noch eine ganze Menge aufbewahrt habe.“<sup>148</sup> Von Fritz Bleyl sind im Gegensatz zu seinen Künstler-Freunden recht viele Blätter erhalten geblieben. Möglicherweise hatten sie für die anderen keinen besonderen Stellenwert und wurden wieder vernichtet.<sup>149</sup>

Betrachtet man Fotografien aus den Akademiesälen der Zeit, so ähneln die Posen in Bleyls „Viertelstundenakt“ (Abb. 16) und der „Stehende Viertelstundenakt im Atelier“ (Abb. 17) noch den Stellungen der Modelle bei dem traditionellen Akademiestudium, auch wenn das Modell im Atelier (vgl. Abb. 17) ein Bein angewinkelt hat. Offensichtlich konnte man den Einfluss des Akademiestudiums nicht sofort überwinden, was die Äußerung Heckels, es sei „keine Entwicklung irgend eines Menschen denkbar ohne die Einflüsse seiner Umgebung“<sup>150</sup>, bestätigt. Die Genauigkeit bei der Erfassung der Proportionen des Körpers und die Ausmodellierung der Körperteile lässt zunächst auch noch die angestrebte Spontaneität bei der Umsetzung des Gesehenen vermissen. Noch deutlicher zeigt das ein Vergleich zwischen einer weiteren Zeichnung Bleyls (Abb. 18) und einem der wenigen erhaltenen „Viertelstundenakte“ Ernst Ludwig Kirchners (Abb. 19), der in der Erfassung der Haltung wesentlich spontaner erscheint. Die Kreidezeichnung erfasst das Modell zwar im Umriss, verzichtet aber an manchen Stellen, wie beispielsweise dem linken Fuß, auf eine genaue Ausformung, das heißt, die Details treten für ihn zugunsten der Erfassung des Gesamten in den Hintergrund.

---

<sup>147</sup> Sandra Mühlenberend konnte in ihrem Katalogbeitrag überzeugend nachweisen, dass die Kritik am traditionellen Aktstudium der Akademien nicht erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzte und nicht erst die „Brücke“-Künstler den akademischen Posen ein Ende setzten. Für eine frühe Kritik an den Haltungen der Modelle führt sie Denis Diderot's (1713-1734) Salonkritik an. Als Künstler, der seine Modelle bewegen ließ und die Veränderungen skizzierte, nennt sie Auguste Rodin als Vorbild, vgl. Mühlenberend 2001, S. 278 f.

<sup>148</sup> Bleyl 1948, S. 96.

<sup>149</sup> Vgl. Gerlinger, Hermann: Bleyls Anteil an den Aktivitäten der „Brücke“, in: Gerlinger, Hermann, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Fritz Bleyl und die frühen Jahre der „Brücke“, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1999, Städtisches Museum Zwickau 2000, Schleswig 1999, S. 13-28, S. 20. Gerlinger hat in zahlreichen Vergleichsbeispielen die motivischen Bezüge der Viertelstundenakte Bleyls zu Werken der anderen Künstler in anderer Technik wie z. B. Holzschnitt hergestellt und geht deshalb davon aus, dass Viertelstundenakte von den anderen Künstlern genauso existierten, vgl. S. 21, 22.

<sup>150</sup> Heckel, in: Ketterer 1988, S. 38.

Beim „Viertelstundenaktzeichnen“ der „Brücke“ sollten aber nicht nur die Modelle alle fünfzehn Minuten - später wurde die Zeit auf zehn und fünf Minuten verkürzt - die Position wechseln, sondern auch die Künstler haben die Plätze getauscht, um die Situation aus möglichst vielen verschiedenen Perspektiven erfassen zu können.<sup>151</sup>

Obwohl Kirchner Schmidt-Rottluff als Gast bei den abendlichen Sitzungen in seinem Ladenatelier erwähnt und der genannte Holzschnitt beweist, dass Schmidt-Rottluff die Situation kannte, hat der Künstler vermutlich nicht so häufig an den „Viertelstundenakten“ teilgenommen, denn von ihm existieren gar keine Zeichnungen mehr.<sup>152</sup> Er war es auch, der am spätesten Akte in der Landschaft umgesetzt hat. Erstaunlicherweise hat sich aber von ihm eine Ölskizze von 1905 „Kauernder Akt“ erhalten (Abb. 20), der wie Kirchners, ebenfalls in Öl auf Karton ausgeführter, „Sitzender weiblicher Akt von hinten“ (Abb. 21) auf die „Viertelstundenakte“ folgte.

Stellt man die beiden Akte gegenüber, sind deutliche Unterschiede in der Auffassung erkennbar. Abgesehen von der Haltung, die bei Schmidt-Rottluff viel ausgeglichener ist als bei Kirchner, der sein Modell in der Bewegung des Ausbalancierens darstellt, was die leichte Drehung im unteren Rückenbereich und des Kopfes suggerieren, ging es Schmidt-Rottluff mehr um die Erfassung der Lichtreflexe durch die Farbüberlagerungen in impressionistischer Manier, als um die rasche Erfassung der Sitzhaltung.

## 1.2. Frühe Ausflüge um 1904

Parallel zu den Studien im Atelier unternahmen die Künstler immer wieder Ausflüge in die nähere Umgebung, die zunächst bevorzugt bei Mondschein stattfanden, vermutlich im Anschluss an die abendlichen Zusammenkünfte, so erinnert sich Bleyl.<sup>153</sup> Ein Ausflug - ein Besuch einer Sommersonnwendfeier - scheint ihm aber besonders eindrücklich im Gedächtnis geblieben zu sein. Seine Ausführungen über das Zusammensitzen am knisternden Feuer, das gemeinsame Musizieren und die Gespräche mit den anderen Besuchern erinnern stark an die Abende der Wandervögel am allabendlichen Lagerfeuer während der Wanderfahrten.

---

<sup>151</sup> Vgl. Anm. 147, S. 281.

<sup>152</sup> Vgl. Moeller 1997, S. 14.

<sup>153</sup> Vgl. Bleyl 1948, S. 94, 97.

Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt um 1904 begann das Thema des Aktes in der Natur die Künstler zu interessieren, denn als man sich auf den Heimweg von dem Sonnwendfeuer begab „stellte [jemand] die Frage, wie sich wohl der nackte Mensch in dieser Sommernacht ausnehmen würde? Sogleich erbot sich einer, die Kleider abzulegen und sich ausziehen zu wollen. Gesagt, getan; bald bewegte sich auf der heuhaufenduftenden Wiese die bleiche, nackte Gestalt und wurde beobachtet und lebhaft besprochen und bewertet.“<sup>154</sup>

Sicherlich nicht bei Mondschein entstanden sind die beiden Aquarelle „Freilichtakt“ von Fritz Bleyl (Abb. 22) und „Badender Junge am Wasser“ von Erich Heckel (Abb. 23), beide aus dem Jahr 1904.<sup>155</sup> Wie auch schon bei den „Viertelstundenakten“ - soweit ein Vergleich möglich war - behandelt Bleyl seinen Knabenakt wesentlich vorsichtiger und konventioneller als Heckel. Der Kontur des Knabenkörpers ist mit Bleistift erfasst und gut sichtbar. Durch das Spiel von Licht und Schatten erzielt Bleyl eine Plastizität des Körpers, wohingegen der landschaftliche Hintergrund des Aquarells in seiner Aufteilung in verschiedenen breite Farbflächen summarisch erfasst ist. Auch farblich bleibt Bleyl stärker dem Naturvorbild verhaftet, während Heckel intensivere kontrastreichere Farben verwendet. In der Stellung wirkt sein Modell wesentlich bewegter, was durch die stark ineinander laufenden Farben seiner Nass-in-Nass-Malerei zusätzlich verstärkt wird.

Bei aller Unterschiedlichkeit der beiden Blätter wird bereits zu diesem frühen Zeitpunkt schon ersichtlich, dass der topografische Aspekt der Umgebung zugunsten einer schnellen und spontanen Erfassung und Umsetzung der vorgefundenen Situation in den Hintergrund tritt. Außerdem lässt das außergewöhnliche schmale hohe Bildformat kaum die Möglichkeit offen, den landschaftlichen Hintergrund zu spezifizieren.

Dennoch lassen zwei Faktoren darauf schließen, dass sich die beiden Blätter auf die Ausflüge an die Moritzburger Teiche beziehen. Ein Vergleich mit dem Holzschnitt Kirchners „Badender Junge“ (Abb. 24), der motivisch mit dem „Freilichtakt“ Bleyls nahezu identisch ist, legt die Vermutung nahe, dass alle drei Künstler die gleiche Szene darstellen.<sup>156</sup> Kirchners Knabe steht im Wasser, die Behandlung des Hintergrunds im oberen Drittel des Schnitts zeigt durch die parallel gesetzten Linien,

---

<sup>154</sup> Ebd., S. 98.

<sup>155</sup> Vgl. Schmitt 1993, S. 19, Anm. 35. Schmitt bezieht sich auf Günter Krüger, der 1980 erstmals auf die Aufenthalte um 1904 hingewiesen hat.

<sup>156</sup> Vgl. Gerlinger 1999, S. 14.

die die gegenüberliegende Seite abgrenzen, die für die später an den Moritzburger Teichen entstandenen Badenden so typische Uferbegrenzung durch einen Schilfgürtel, der charakteristisch für diese Gegend ist. Wiederum Bleyl konkretisiert in seinen Erinnerungen die frühen Ausflüge: „Selbstverständlich arbeiteten wir viel draußen, unmittelbar vor der Natur, etwa auf den Räcknitzer Höhen oder an der Elbe - stromauf bis Pillnitz-Pirna, stromab bis in die Meißener Gegend -, auch ab und zu in der Umgebung von Moritzburg.“<sup>157</sup>

Es ist auffallend, dass im Gegensatz zu den etwas später beginnenden „Viertelstundenakten“, bei denen ausschließlich weibliche Modelle dargestellt wurden, auf den drei Blättern ein junger Knabe gezeigt ist. Es darf bezweifelt werden, dass die Künstler bereits bei diesen frühen Ausflügen wirklich ein Knabenmodell dabei hatten, das vor Ort in der Natur auf den Malgrund fixiert wurde. Dass es sich um einen der Künstler handelt, kann ebenfalls ausgeschlossen werden, da sie alle um 1904 bereits älter als zwanzig Jahre waren. Vermutlich war Kirchners Holzschnitt das erste Blatt, das entstand und Bleyl und Heckel haben sich motivisch daran orientiert. Kirchner wiederum könnten Max Liebermanns „Badende Knaben“ inspiriert haben.

Dieser hatte ab 1896 Küste, Meer und Strand als Bildmotiv entdeckt und bis 1911 sind zahlreiche Bilder meist in der freien Natur direkt vor dem Motiv entstanden. 1899 fertigte er während des Sommeraufenthaltes in Zandvoort Studien für die „Badende[n] Knaben“ an, unter anderem die heute der Sammlung Würth gehörende Ölskizze „Badende Knaben“ (Abb. 25).<sup>158</sup> Alle dort entstandenen Studien gelten als Vorarbeit für die Komposition gleichen Titels (Abb. 26), die im Winter 1900 im Berliner Atelier ausgeführt wurde.<sup>159</sup> Auf beiden ist ein Meerabschnitt gezeigt, in dem sich zahlreiche, meist nackte Knaben, im Wasser tummeln, durch das niedrige Wasser waten oder schräg durch die sich brechenden Wellen stapfen. Ein Knabe ist in Vorderansicht gezeigt, er ist im Begriff, das Wasser wieder zu verlassen. Diese Figur findet sich auf einem weiteren Bild Liebermanns (Abb. 27), das vermutlich

---

<sup>157</sup> Bleyl 1948, S. 94.

<sup>158</sup> Vgl. Erling, Katharina: Max Liebermann - Biographie, in: Hansen, Dorothee: „Nichts trägt weniger als der Schein“ Max Liebermann - der deutsche Impressionist, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen 1995/96, München 1995, S. 238-251, S. 246.

<sup>159</sup> Vgl. Elsen-Schwedler, Beate: Aus nächster Ferne. Max Liebermann und seine Suche nach der Poesie des einfachen Lebens, in: Weber, Carmen Sylvia (Hrsg.): Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens, Ausst. Kat. Kunsthalle Würth Schwäbisch Hall 2003/04, Künzelsau 2003, S. 9-55, S. 26.

auch um 1900 entstanden ist.<sup>160</sup> Hier ist der Bildausschnitt wesentlich enger gefasst, das heißt, auf den einen Knaben reduziert, der denen der „Brücke“-Künstler sehr ähnlich ist.

Max Liebermann war um die Jahrhundertwende bereits sehr bekannt. Im Rahmen der alljährlichen Akademieausstellung in Berlin wurde im Jahr 1897 anlässlich seines 50. Geburtstags sein Werk geehrt. Zwei Jahre später gründete er die Berliner Secession, die unter seiner Führung eine das gesamtdeutsche Kunstleben überragende Stellung gewann.

Das Atelierbild von 1900 wurde auf der zweiten Ausstellung der Berliner Secession gezeigt und erfuhr schon vor der Ausstellung durch Alfred Lichtwark positive Resonanz. Hugo von Tschudi beabsichtigte sogar die Erwerbung des Gemäldes für die Nationalgalerie, musste aber - da Liebermann das Bild unbedingt ausstellen wollte - auf den Ankauf verzichten. Über die Ausstellung wurde in zahlreichen Zeitschriften berichtet, teilweise war das Gemälde sogar im Anschluss an die Artikel abgebildet.<sup>161</sup> Es kann davon ausgegangen werden, dass die „Brücke“-Künstler Max Liebermann kannten und eines oder mehrere der Badenden-Bilder in einer der Publikationen gesehen haben.

In den folgenden Jahren haben die Künstler während ihrer Aufenthalte an Nord- und Ostsee die Pleinairmalerei zwar intensiv praktiziert, dennoch kamen Akte in der Landschaft zunächst nur selten zur Darstellung, vereinzelt tauchten sie in Zeichnungen oder Holzschnitten auf.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Bei Eberle ist das Bild auf 1907 datiert (1907/44), allerdings mit einem Fragezeichen versehen; er räumt die Ähnlichkeit zu den 1899 entstandenen Studien gleichen Motivs ein. Somit ist eine Entstehung um 1900 durchaus denkbar. Vgl. Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847-1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Bd. I 1865-1899, Bd. II 1900-1935, München 1995/96, Bd. II, S. 710 f.

<sup>161</sup> Zum Beispiel bei Rosenhagen, Hans: Die zweite Ausstellung der Berliner Secession, in: Kunst für Alle, Jg. XV, 1899/1900, S. 460, die Abbildung befindet sich auf S. 461; vgl. dazu: Eberle II/1996, S. 547.

<sup>162</sup> Vgl. Lampe, Angela: Französische Viren. Inspirationsquellen zum Motiv der Badenden im deutschen Expressionismus, in: Hülsewig-Johnen/Kellein 2000, S. 130-145, S. 132.

## 2. Die Orte sommerlicher Aufenthalte

„Ich begreife nicht, warum die Leute immer so weit fort gehen, um Studien zu malen; hätte ich Zeit und Geld, so würde ich zuerst ganz Deutschland gründlich bereisen, wo noch viele interessante und unbekannte Gegenden sind“, [...].<sup>163</sup>

Dieses Zitat von Karl Friedrich Lessing (1808-1880), einem deutschen Landschaftsmaler, der 1827 zusammen mit Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863) in Düsseldorf einen „Landschaftlichen Componierverein“ gründete mit dem Fokus auf die Besonderheiten der deutschen Landschaft<sup>164</sup>, scheint in mehrfacher Hinsicht vorwegzunehmen, was sich die „Brücke“-Maler ab 1906 auf ihre Fahnen schrieben: sommerliche Aufenthalte in kleinen, teils unbekannten Küstenorten am Meer im eigenen Land mit dem Ziel, sich intensiv der Freilichtmalerei zu widmen.

Am Ende des 19. Jahrhunderts weckten ein wachsendes Nationalbewusstsein und die seit dem Ende der 1890er Jahre einsetzende Heimatschutzbewegung, die sich den Schutz der geschichtlichen und kulturellen Charakteristika und Besonderheiten der deutschen Kulturregionen zum Ziele setzte, das Interesse an der deutschen Landschaft. In Regionen und Landschaften, die bisher nicht als abbildungswürdig befunden wurden, fingen die Künstler an, Freilichtstudien anzulegen.

Innerhalb der Heimatbewegung entwickelten sich auch die deutschen Malerkolonien - u. a. Dachau und Worpswede - wodurch die Landschaft einen anderen Stellenwert bekam, vom bloßen Studienthema zum Lebensraum der Künstler. Dies erforderte ein größeres Selbstbewusstsein einer jüngeren Malergeneration, die es wagte, eigenständig Studien außerhalb der Akademie anzufertigen.<sup>165</sup> Durch die gesteigerte Aufmerksamkeit für die eigene Umgebung und den verantwortungsvollen Umgang damit folgte, dass auch der Mensch selbst wieder mehr in den Mittelpunkt rückte.

Wie intensiv sich die Künstler auf ihre Aufenthaltsorte einließen und wie sehr sie sich damit identifizieren konnten, belegen die regelmäßige Rückkehr dorthin und wiederholte Aussagen über heimatliche Gefühle.

Für die „Brücke“-Maler war die Nähe zum Meer ein wichtiges Kriterium bei der Auswahl der Orte, außerdem sollte die Landschaft möglichst abwechslungsreich und

---

<sup>163</sup> Zit. nach: Redtenbacher, Rudolf: Erinnerungen an Karl Friedrich Lessing, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Bd. 16, Leipzig 1881, S. 33-44, S. 34.

<sup>164</sup> Vgl. Küster 2001, S. 107.

<sup>165</sup> Großkinsky, Manfred: Landschaftsmalerei um 1900. Vergeistigtes und ästhetisches Naturverhältnis und die Entstehung der Abstraktion, in: Buchholz II, S. 257-262, S. 258.

ungewöhnlich sein. Für gut befand man auch, wenn man die Gegend noch gar nicht kannte, um offen und frei für völlig neue Eindrücke zu sein.

Alsen, Guderup, Dangast, Goppeln, Fehmarn, Moritzburg, Nidden, Prerow (Darß), Hiddensee, Osterholz, Föhr, Jershöft (Pommern), Leba (Hinterpommern), Rowe, Sylt, Rumbke am Lebasee, Ückeritz auf Usedom, Sierksdorf (Lübecker Bucht), Strande (Kieler Bucht), Amrum, Hohwacht (Ostsee).

Diese lose Aufzählung bezieht sich auf all die Orte, an denen sich die „Brücke“-Künstler Zeit ihres Schaffens zur Sommerfrische aufgehalten haben. Wenn auch nicht mehr in Gruppen von zwei, drei oder mehreren Personen, so hörten die regelmäßigen Aufenthalte nach der Auflösung der „Brücke“ keineswegs auf, sondern die Maler verbrachten teils bis an ihr Lebensende längere Abschnitte des Jahres an den Küsten, einige haben sich sogar fest dort niedergelassen, wie zum Beispiel Erich Heckel in Osterholz an der Flensburger Förde.

Alle Orte zeichnen sich durch landschaftliche Besonderheiten aus, auf die die Künstler nach eigener Aussage besonderen Wert gelegt hatten, „[...]“, denn wir wollten gerne ans Meer, an eine Stelle, die auf besondere Weise herausstach.“<sup>166</sup>

Umso erstaunlicher ist es, dass die Maler bei der künstlerischen Umsetzung gerade diese beanspruchten Besonderheiten bestimmter Gegenden wenig bis gar nicht beachtet haben.

Die einzelnen Aufenthalte unterscheiden sich in mehrerlei Hinsicht zum Teil sehr stark voneinander, sowohl was die Wahl der Motive betrifft, als auch die Personenkonstellationen und die damit verbundene Arbeitsatmosphäre. Während die Dangaster Aufenthalte Schmidt-Rottluffs und Heckels ein ruhiges zurückgezogenes Arbeiten ermöglichten und das zentrale Thema die Landschaft, Häuser, Gehöfte und Windmühlen waren, ging es bei den Moritzburger Aufenthalten in der Hauptsache um die Verlegung der Aktstudien in die freie Natur. Durch die Gruppierung zweier oder dreier Maler, die zusammen mit den Modellen ein ungezwungenes Badeleben praktizierten, war der Aufenthalt eher bewegt und beziehungsintensiv.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> Zit. Heckel, in: Ketterer 1988, S. 53.

<sup>167</sup> Vgl. Kähler, Ingeborg: „Einsamkeit ist das beste, was man hat“. Zu Erich Heckels Sommeraufenthalten 1907-1913, in: Moeller 1999, S. 27-38, S. 32 f.

## Exkurs: Italien verliert an Bedeutung

Die italienische Landschaft und Kunst haben Generationen von Künstlern jahrhundertlang stark fasziniert und beeinflusst. Eine Studienreise nach Rom und in die nähere Umgebung der Stadt gehörte zu einer guten Ausbildung.

Bereits bei den Landschaftsmalern, die um 1820/30 zu Studienaufenthalten nach Rom zogen, war das Interesse an den Proportionen und klaren Verhältnissen der Umgebung größer, als an den antiken Bau- und Kunstwerken der Stadt.<sup>168</sup> Die Vorbildwirkung der klassischen Kunst und die Begeisterung für Farben und das Licht des Südens ließen gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch stärker nach, als für die Künstler nicht mehr das Motiv, sondern die dadurch hervorgerufenen Reaktionen in den Vordergrund traten. Natürlich hat diese Entwicklung die Maler nicht gehindert, trotzdem eine Reise nach Italien anzutreten.<sup>169</sup> Einige „Brücke“-Maler sind in Italien gewesen, wenn auch - wie Fritz Bleyl oder Karl Schmidt-Rottluff - erst nachdem sie die „Brücke“-Gemeinschaft verlassen hatten.

Otto Mueller (1874-1930), der erst 1910 im Anschluss an die Ausstellung in der Galerie Ernst Arnold, an der er noch als Gast teilnahm, gegen Ende des Jahres „aktives“ Mitglied der „Brücke“ wird, hat mit Gerhart und Ivo Hauptmann Italien bereist. Allerdings herrscht in der Forschungsliteratur große Uneinigkeit, wann er sich dort aufgehalten hat. Die Datierungen schwanken von 1896/97, über 1900<sup>170</sup> bis hin zu einem Aufenthalt 1905 oder 1906.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Vgl. Zurück zur Natur. Die Künstlerkolonie von Barbizon. Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkungen, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen 1977/78, Bremen 1977, o. S.

<sup>169</sup> Vgl. Vogt, Paul: Erich Heckel in Italien, in: Spielmann 1995, S. 57-59, S. 57.

<sup>170</sup> Vgl. Hohenzollern, Johann Georg Prinz von, Lüttichau, Mario-Andreas von (Hrsg.): Otto Mueller. Eine Retrospektive, Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2003, München, Berlin, New York 2003, S. 216. Muellers Absicht, nach Italien zu reisen wird in einem Brief an Lotte Hauptmann deutlich, der zwar undatiert ist, aber im Frühjahr 1899 entstanden sein muss, wenn er abschließend fragt: „[...] fährst Du noch nach Italien / und wann? Vielleicht können wir uns treffen / es würde mich sehr freuen -“, in: Pachnike, Gerhard: Otto Muellers Briefe an Lotte und Gerhart Hauptmann in den Jahren 1897-1899, in: Sonderdruck Schlesien. Kunst Wissenschaft Volkskunde II/1986, Nürnberg, S. 65-76, S. 73.

<sup>171</sup> Lothar-Günther Buchheim zitiert Muellers jüngere Schwester Emmy, die bis zu ihrem Tod 1962 alle Fotodokumente und Briefe ihres Bruders sammelte, im Anschluss an seine Ausführungen über Muellers Zeit in München, Dresden und Schlesischen Orten und nach seiner Heirat mit Maschka (Sommer 1905): „Otto liebte seine Heimat, das Riesengebirge, sehr“, erläutert Emmy. „Bei seiner Rückkehr von der italienischen Reise mit Gerhart Hauptmann sagte er mir, daß ihm das Riesengebirge lieber sei als die hohen Schweizer Berge. „In den Alpen siehst Du nur die Berge von unten, während Du im Riesengebirge immer oben bist.““ Buchheim, Lothar-Günther: Otto Mueller. Leben und Werk, Feldafing 1963, S. 49, 50 f. Die späte Datierung auch bei Lüttichau, Mario-Andreas von: Otto Mueller. Ein Romantiker unter den Expressionisten, Köln 1993, S. 33.

Ein Telegramm<sup>172</sup> und Gerhart Hauptmanns Tagebuch<sup>173</sup> geben darüber Aufschluss, dass Otto Mueller im Sommer 1900 mit Ivo Hauptmann in die Schweiz reiste, um dort Gerhart in Lausanne zu treffen. Von dort aus ging die Reise weiter nach Pallanza (Lago Maggiore) in Italien.

Aufgrund fehlender Dokumente ist es schwer, gesicherte Aussagen zu treffen, ob während des Aufenthaltes in Lausanne oder bei dem daran anschließenden Aufenthalt in Pallanza am Lago Maggiore Werke entstanden sind.<sup>174</sup> Da Mueller generell seine Landschaften so allgemein gehalten hat, dass eine Zuordnung zu einer bestimmten Gegend oder Landschaft kaum möglich ist, hat sich bei der Durchsicht von Gemälden und Zeichnungen nur eine undatierte Farbkreidezeichnung „Sich bückender Akt mit Landschaft vor Wasser“ (Abb. 28) gefunden, die dem Aufenthalt am Genfer See oder dem in Pallanza am Lago Maggiore zugeordnet werden kann. Die nackte, sich bückende Frauengestalt steht am vorderen unteren Bildrand am Ufer eines größeren Sees. Dieser wird auf der gegenüberliegenden Seeseite von einem hohen Bergmassiv umschlossen, wie es sowohl in Lausanne als auch am Lago Maggiore vorzufinden ist. Ob es sich dabei um das von Emmy Mueller erwähnte unfixierte Pastell handelt<sup>175</sup>, konnte nicht nachgewiesen werden.

Emil Nolde (1867-1956), der um einige Jahre ältere Künstler, war 1904 nach Italien gereist. In seinen Erinnerungen schrieb er dazu: „Italien, das Land germanischer Sehnsucht. Während Jahrhunderten alle nordisch-deutschen Künstler anziehend, bis sie heimkehrten mit verschwelten Flügeln.“<sup>176</sup> Zusammen mit seiner Frau Ada verbrachte er den Winter auf Sizilien, reiste nach Ischia und Neapel, bevor er im April nach Hause zurückkehrte. Wie wenig ihm dieser Aufenthalt bedeutete, zeigt seine resümierende Äußerung: „Zaghafte zogen wir fort, heimwärts, nordwärts, erfolglos, italienmüde. Künstlerisch hatte das Land mir nichts gegeben, in keinem Jahr vorher hatte ich so wenig und schlecht gearbeitet als in diesem. Von allem Gewollten konnte ich nichts und war vor der fremden Natur unfähig.“<sup>177</sup>

---

<sup>172</sup> Archiv der Akademie der Künste, Archivabteilung Literatur, Carl Hauptmann Archiv, Berlin.

<sup>173</sup> Vgl. Behl, Carl Friedrich Wilhelm, Voigt, Felix Alfred: Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen, Würzburg 1993, S. 56. Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Tanja Pirsig-Marshall.

<sup>174</sup> Siehe zu dieser Problematik Lange, Christiane: „Mueller vor Mueller“ - Anmerkungen zu einem nahezu zerstörten Frühwerk, in: von Hohenzollern/von Lüttichau 2003, S. 12-25, S. 13 und Hartmann, Idis Birgit: Zum Frühwerk Otto Muellers, in: Hartel, Brigitte, Lichtnau, Bernfried (Hrsg.): Kunst im Ostseeraum. Malerei, Graphik, Photographie von 1900-1920, Frankfurt u. a. 1995, S. 102-115, S. 102.

<sup>175</sup> Vgl. von Lüttichau 1993, S. 33.

<sup>176</sup> Nolde, Emil: Jahre der Kämpfe 1902-1914, Berlin 1934 (fortan Nolde II), S. 53.

<sup>177</sup> Ebd., S. 62.

Wie schon bei Otto Mueller haben sich von Noldes Italienaufenthalt weder Gemälde noch Zeichnungen oder Grafiken erhalten. Im Werkverzeichnis der Gemälde sind für den Zeitraum lediglich zwei Bilder verzeichnet, die aber beide im Krieg zerstört wurden.<sup>178</sup>

Max Pechstein (1881-1955)<sup>179</sup> war derjenige unter den „Brücke“-Künstlern, der die meisten Reisen unternahm. Er war mehrmals in Italien, sowohl während als auch nach seiner „Brücke“-Mitgliedschaft.

Im Jahr 1905 geht Max Pechstein als Sieger aus dem Wettbewerb hervor, der als Sächsischer Staatspreis für Malerei kurz „Rompreis“ genannt, ausgeschrieben wurde. Das Preisgeld ermöglichte es ihm, eine mehrmonatige Reise nach Italien anzutreten. Nachdem er den Sommer 1907 mit Kirchner in Goppeln gewesen war, „der Heimat [s]einer Sonnenblumen“<sup>180</sup> und beim Sächsischen Finanzministerium einen Teil seines Preisgeldes abgeholt hatte, trat er nach einem gebührenden Abschied von Kameraden und Familie seine Reise nach Italien an.

Während der Fahrt hatte der Künstler Zeit, die Jahre Revue passieren zu lassen, zufrieden mit sich, dass es ihm gelungen war, seinen Wunsch, Maler zu werden durchgesetzt und „eine persönliche Sprache gefunden zu haben.“ Sein großes Interesse am „Wirken großer Meister der Vergangenheit“<sup>181</sup> hält ihn auch nicht in Rom in dem ihm zugeteilten Staatsatelier, sondern lässt ihn herumreisen. Er berichtet über seine Eindrücke: „Ich begeisterte mich für die Fresken Giotto's, für Fra Angelico, für Ravenna, die Mosaiken von San Apollinare Nuovo und das Mausoleum der Galla Placidia, bewunderte die Reste etruskischer Kunst und lernte aus der Figürlichkeit der alten Wandmalereien in der Vatikanischen Bibliothek, die mir in ihrer Großartigkeit noch nicht bekannt waren.“<sup>182</sup>

Während dieser Zeit entstehen der in den Erinnerungen erwähnte Holzschnitt „Italienische Landschaft“<sup>183</sup> (Abb. 29) und zahlreiche Skizzen, wie zum Beispiel „Theoderichgrabmal in Ravenna“ (Abb. 30) und „Straße in Orvieto“ (Abb. 31), die sein großes Interesse an Architektur widerspiegeln.

---

<sup>178</sup> Urban, Martin: Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. I 1895-1914, München 1987, Nr. 150 „Dudelsackpfeiffer und Kinder“ 1904, 1944 in Berlin zerstört; Nr. 151 „Strasse nach dem Regen (Taormina)“ 1905, 1945 zerstört.

<sup>179</sup> Max Pechstein war „aktives“ Mitglied der „Brücke“ von 1906 bis 1912.

<sup>180</sup> Pechstein, in: Reidemeister 1993, S. 23.

<sup>181</sup> Ebd., S. 26.

<sup>182</sup> Ebd.

<sup>183</sup> „Oder ein Holzschnitt: ein italienisches Haus vor Hügeln, zwischen Pinien und Zypressen.“, in: Reidemeister 1993, S. 28.

Nicht zu übersehen ist der nachhaltige Einfluss Vincent van Goghs, dessen Werke die „Brücke“-Künstler im November 1905 im Dresdner Kunstsalon Ernst Arnold sehen konnten und der besonders ab 1907 auch bei den anderen „Brücke“-Künstlern deutlich spürbar ist. Pechstein scheint sich bei den Zeichnungen auch Van Goghs Prämisse des Arbeitens aus der reinen Anschauung „ohne irgendwelchen vorgefassten Plan“<sup>184</sup> zu Herzen genommen zu haben.

Im Gegensatz zu Nolde, der künstlerisch für sich kein positives Resultat aus seinem Italienaufenthalt ziehen konnte, äußert Pechstein sich zufrieden über das Ergebnis seiner Arbeit.<sup>185</sup>

Nach seiner Heirat mit Charlotte Kaprolat im Frühjahr 1911 ergibt sich durch eine überraschende Einladung zum fünfzigjährigen Jubiläum des Königreichs Italien ein zweites Mal die Gelegenheit für Pechstein nach Rom zu reisen. Die Einladung galt für zwei Personen und sämtliche Kosten wurden von der italienischen Regierung übernommen, so dass der Künstler die Einladung mit seiner Frau als „Hochzeitsgabe“ nutzte.

In dem Aquarell „Italienische Landschaft“ (Abb. 32) kommt durch die rhythmische Bewegung der Menschen auf der Straße zum Ausdruck, was Pechstein bereits bei seinem ersten Aufenthalt festgehalten hat: „Die Landschaft, die Menschen um mich herum bezog ich in meinen Augenbesitz ein.“<sup>186</sup> Weitere zwei Jahre später besuchte Pechstein seinen Freund Alexander Gerbig in Florenz, von dort fuhren die beiden zusammen nach Monterosso al Mare, ein kleines Fischerdorf an der tyrrhenischen Küste. In späteren Jahren reiste er immer wieder in den kleinen idyllischen Fischerort. Es entstanden einige Gemälde und zahlreiche Tuschfederzeichnungen, die 1919 mit den Tuschfederzeichnungen aus der Südsee in „Reisebilder Italien-Südsee“ bei Paul Cassirer veröffentlicht wurden.<sup>187</sup>

Im Herbst des Jahres 1908 hielt sich Erich Heckel bei seinem Freund Max Pechstein in Berlin auf. Es ist anzunehmen, dass die beiden Künstler über Pechsteins Reise nach Italien und Paris gesprochen haben und dies Heckel angeregt hat.

Mit ersparten Mitteln brach Heckel am 8. Februar des folgenden Jahres über München, Venedig und Ravenna nach Rom auf. Durch erhaltene Karten und Briefe

---

<sup>184</sup> Vgl. dazu: Hoffmann 2004, S. 40. Hoffmann verweist auf Briefstellen, die in Rezensionen der Dresdener Tageszeitungen zitiert wurden.

<sup>185</sup> „Meine Skizzenbücher und Mappen füllten sich. So war ich reicher geworden, als wenn ich mich im Atelier vergraben hätte.“ Pechstein, in: Reidemeister 1993, S. 28.

<sup>186</sup> Reidemeister 1993, S. 26.

<sup>187</sup> Pechstein, Max: Reisebilder. Italien-Südsee, Berlin 1919.

und einen in Privatbesitz befindlichen 10-Seiten umfassenden Brief an Rosa Schapire lassen sich Aufenthalt, Reisestationen sowie in Italien entstandene Gemälde aufgrund von hinzugefügten Skizzen rekonstruieren.<sup>188</sup> Der Maler hielt sich dort bis Anfang Juni auf, dann kehrte er nach Dresden zurück, um an der Eröffnung der „Brücke“-Ausstellung in der Galerie Emil Richter teilzunehmen.

Heckel berichtet Rosa Schapire aus Rom, er hätte „einiges gemalt und gezeichnet“, davon zeugen die beiden Zeichnungen „Römische Landschaft“ (Abb. 33) und „Via Appia“ (Abb. 34). Er wohnte etwas außerhalb der Stadt und hat die Umgebung mit dem ländlichen Leben auf der Straße spontan eingefangen. Die Zeichnungen sind in den wenigsten Fällen lokalisierbar, denn es ging ihm nicht so sehr um die genaue Erfassung eines bestimmten Gebäudes, Motivs oder einer Landschaft, sondern er wollte rasch seine Vorstellung davon auf dem Papier fixieren. Wenn auch auf der Federzeichnung von der „Via Appia“ links unterhalb der Mauer das Grabmal der Cecilia Metella auszumachen ist, lag sein Hauptaugenmerk nicht auf dem bekannten Monument. Vielmehr schien ihn die in die Tiefe führende Straße zu interessieren, die auf beiden Seiten von Mauern, Häusern und Bäumen gesäumt wird.

Mit der gleichen Spontaneität wie die Zeichnungen scheint auch das wie mit dem Pinsel „gezeichnete“ Aquarell „Italienische Landschaft“ (Abb. 35) entstanden zu sein. Hier ist ebenfalls die Begeisterung für das Erlebnis der Landschaft zu spüren. Ähnlich wie bei der „Via Appia“ dominiert der Zug in die Tiefe, der durch mehrere Gebäude mit einem Turm begrenzt wird. Die einzeln stehende Pinie ist ein häufig verwendetes Motiv bei den italienischen Werken und teilt das Bild in ausgewogene Flächen. Die helle Farbpalette, bestehend aus zartem Gelb, Grün und Rosé, vermittelt den beginnenden Frühling in Italien.

Von der „Landschaft bei Rom“ (Abb. 36) hat Heckel in seinem Brief an die Hamburger Sammlerin Schapire eine Skizze<sup>189</sup> angefertigt, sie mit Farbangaben versehen und die landschaftliche Situation beschrieben: „[...] noch sind die Weinberge rot und das Grün der Saat ist sehr intensiv, dazu steht so eine Vigna mit ein paar dunklen Pinien gut drin. Es ist ja fast immer sich gleich: reizvolle Linien der Hecken und Mauern, Ackerfurchen und Feldgrenzen, die den Biegungen und

---

<sup>188</sup> Vgl. Wietek 1977, S. 32.

<sup>189</sup> Die Briefseite mit der genannten Skizze ist abgebildet bei: Vogt 1995, S. 57, Abb. 1.

Steigungen der Hügelabhänge folgen, sich anschmiegen und von anderen Hügeln überschritten werden.“<sup>190</sup>

Farblich scheint ihn das Italienerlebnis aber nicht so beeindruckt zu haben, denn er schreibt: „Vorläufig haben wir in Deutschland im Juni an der Nordsee genauso starke Farben, aber möglich, daß die dann noch tollere Gelb bringen im Sommer. Es gab auch bis jetzt viele graue Tage, Regen, Wind und recht viel Staub.“<sup>191</sup>

Wie auch für Pechstein, ging es Heckel nicht nur um Landschaft, ungleich größer scheint sein Wunsch, den Menschen in seine Werke mit einzubeziehen.<sup>192</sup> Als er bereits wieder in Dresden war, resümiert er das Italienerlebnis in einem Brief an Rosa Schapire: „Im Grunde ist zwischen dem Italien des Frühling und Vorsommers und Deutschland [ein] nicht so großer Unterschied. Besonders für unser einen, der eigentlich überall arbeiten könnte, besonders wo Menschen zum Malen zu bekommen sind.“<sup>193</sup> Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass neben den gezeigten Landschaften und Szenen des alltäglichen Lebens das Gemälde „Junger Mann und Mädchen“ (Abb. 37) und das Aquarell „Badende am Tiber“ (Abb. 38) entstanden sind, bei denen der Mensch zum Hauptmotiv bzw. mit in die Landschaft einbezogen wurde. In den Gemälden wie „Landschaft bei Rom“ und „Junger Mann und Mädchen“ führt Heckel sein Experiment mit stark verdünnten Ölfarben fort. Neben dem Vorteil, dass die dünnen Farben schneller trocknen, wird durch das Durchscheinen der Leinwand der skizzenhafte Charakter des schnellen Erfassens noch deutlicher. Möglicherweise wollte der Künstler aber auch - beeindruckt von den Werken, die er während seines Aufenthaltes in Italien gesehen hatte - eine freskenhafte Wirkung erzielen.

Wie einleitend erwähnt, sind auch die „Brücke“-Maler - wie viele Künstler vor ihnen - nach Italien gereist. Das Land hat aber für sie als „Studienort“ im Vergleich zu den Künstlergenerationen vor ihnen an Bedeutung verloren, obwohl Max Pechstein und Erich Heckel sich während ihrer Zeit dort mit dem Erlebnis „Italien“ identifizieren konnten und zahlreiche Werke entstanden sind. Trotz ihrer zum Ausdruck gebrachten Begeisterung für die Relikte der Vergangenheit haben diese die Künstler nicht mehr

---

<sup>190</sup> Zit. nach: Wietek 1977, S. 32.

<sup>191</sup> Ebd.

<sup>192</sup> „Mein Wunsch, Menschen zu malen, steigert sich und ist schwer auch hier zu erfüllen.“ Zit. nach: Wietek 1977, S. 32.

<sup>193</sup> Brief von Erich Heckel an Rosa Schapire am 15.07.1909, abgedruckt in: Wietek, Gerhard: Erich Heckel 1883-1970. Aquarelle und Zeichnungen aus Norddeutschland, Ausst. Kat. Altonaer Museum Hamburg 1970/71, Hamburg 1970, S. 12.

in dem Maß beeinflusst wie die Generationen vorher. Andere Aspekte, wie das schnelle und spontane Erfassen des Landschaftserlebnisses, sind dafür in den Vordergrund getreten.

## 2.1. Dangast - „Stille Heimat“<sup>194</sup>

Die Essener Volkszeitung berichtet am 12. Juni 1890 in einem längeren Artikel über das Nordseebad Dangast und empfiehlt den Lesern abschließend: „Allen denen welche in der herannahenden Saison eine Badekur machen wollen [...] ist der Besuch dieses wunderschön belegenen [sic!] Nordseebades nicht dringend genug zu empfehlen.“<sup>195</sup>

Nach Bad Doberan - gegründet 1794 - gilt Dangast als eines der ältesten Nordseebäder an der deutschen Küste. Der Vareler Reichsgraf von Bentinck hatte es kurz nach 1800 gegründet. Die frühe Blüte währte aber nicht lange, denn ein Erbfolgestreit bedingte den Verkauf des Seebades mitsamt seinen Einrichtungen. Erst in den 1880er Jahren erlebte das kleine Seebad einen erneuten Aufschwung, einhergehend mit der Schaffung einer besseren Verkehrsanbindung und somit einer besseren Erreichbarkeit des Ortes.

Auf der Bahnstrecke Oldenburg - Wilhelmshaven wurde eine neue Haltestelle geschaffen, die Station Dangastermoor. Eine Straße wurde gebaut und für die Sommermonate ein Schiffsverkehr zwischen Wilhelmshaven und Dangast eingerichtet. Die gute Verkehrsanbindung und ein Angebot von 80 Betten brachte Dangast in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts den Ruf eines „gut eingeführten Küstenbade-, Fremdenverkehrs- und Ausflugsort[es]“ ein.<sup>196</sup>

Der Jadebusen, eine Nordseebucht, gelegen zwischen der Weser- und der Emsmündung, hat von der im Süden einfließenden Jade seinen Namen erhalten. Ursprünglich war die heute ca. 190 Quadratkilometer große Wasserfläche besiedeltes

---

<sup>194</sup> Karl Schmidt-Rottluff hatte während seines ersten Dangaster Sommers zwischendurch Gustav Schiefler in Hamburg besucht, nach seiner Rückkehr schreibt er am 28.7.1907 an ihn: „Sehr geehrter Herr Schiefler, wieder in meiner stillen Heimat angekommen, möchte ich Ihnen für Vieles danken, was hier noch lange fortleben wird. [...]“ Zit. nach: Wietek, Gerhard: Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912, Mainz 1995, S. 120, Nr. 5.

<sup>195</sup> Zit. nach: Peukert, Claus: Dangast am Jadebusen - Arkadien an der Nordsee?, in: ders. (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl., Oldenburg 2002, S. 52-80, S. 52.

<sup>196</sup> Ebd.

Festland. Einige heftige Sturmfluten hatten im Mittelalter an der heute etwa fünf Kilometer langen Öffnung die Küstenlinie durchbrochen. 1895 wurde ein größeres Stück der Küste mit einer roten Klinkermauer befestigt, so dass weitere Sturmfluten nicht noch mehr Sand wegspülen konnten und die Häuser auf dem Plateau gefährdeten. Dort befanden sich auch die Kuranlagen mit Kurpark, umgeben von einem dichten Laub- und Nadelwald. Nahe gelegene Städte sind Wilhelmshaven und die einstige Residenzstadt Varel, deren Hafen immer wieder von Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff motivisch festgehalten wurde.

Eine Karte (Abb. 39) zeigt die Lage Dangasts im Jahr 1898 mit dem alten - heute stark veränderten - Küstenverlauf und der Kuranlage, getrennt in Herren- und Damenbad. Die Haus- und Badeordnung (Abb. 40) informiert über das strenge Reglement aus den Anfängen der gräflichen Seebade-Anstalt.

Zunächst ließen sich die beiden Maler Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel aber 1907 in der ehemaligen Moorkolonie Dangastermoor nieder, die etwa in der Mitte zwischen dem direkt am Watt liegenden Dangast und Varel im Süden liegt. Eventuell hat die große Popularität des nicht allzu weit entfernten Worpswede dazu beigetragen, sich zunächst nicht direkt am Meer, sondern in dem etwas weiter vom Wasser entfernten Moorort niederzulassen. Auch wenn die Hochphase Worpswedes bereits vorüber war, begann zu dieser Zeit beim Kunstpublikum ein reges Interesse dafür.<sup>197</sup>

Während Erich Heckel bereits im folgenden Jahr ins benachbarte Dangast umzog und nach 1910 nicht mehr in das Oldenburger Land zum Sommeraufenthalt reiste, kehrte Karl Schmidt Rottluff bis 1912 jeden Sommer dorthin zurück.

Auf ihrer Suche nach neuen Motiven und landschaftlichen Besonderheiten, die diese Gegend mit dem Meer, dem Strand, den Dünen und der von Deichen geschützten Marsch, der Geest<sup>198</sup> und dem Moor zweifelsohne zu bieten hatte, fanden sie nach Heckels Erinnerung die Gegend zufällig bei ihrer Suche in einem Atlas auf einer beiliegenden Karte des Jadebusens.

---

<sup>197</sup> Vgl. Kähler 1999, S. 29.

<sup>198</sup> „Marsch“ bezeichnet sehr fruchtbares Land hinter den Deichen, während als „Geest“ ein höher gelegenes, sandiges und weitaus weniger fruchtbares Land bezeichnet wird. Beides sind Landschaftsformen, die charakteristisch, aber einzigartig in dieser Küstenregion sind.

Einige Indizien sprechen allerdings dafür, dass den Künstlern zum Zeitpunkt ihres ersten Aufenthalts die Gegend weder gänzlich unbekannt war, noch dass sie so zufällig auf der Landkarte gefunden wurde, wie Heckel es berichtet.<sup>199</sup>

Aufgrund einer äußerst regen Ausstellungstätigkeit mit über fünfzehn Gruppenausstellungen der „Brücke“ und der Beteiligung einzelner Mitglieder in Oldenburg noch vor dem ersten Sommeraufenthalt Heckels und Schmidt-Rottluffs im Jahr 1907, kann davon ausgegangen werden, dass die Künstler schon vor Ort gewesen sind und die nähere Umgebung deshalb kannten.<sup>200</sup> Natürlich kann auch eine Empfehlung für die abwechslungsreiche Landschaft von Seiten der zahlreichen in Hamburg ansässigen Förderer wie Rosa Schapire oder Gustav Schiefler nicht ausgeschlossen werden.

Dass den Künstlern auch die Lebensumstände von einem billigen Leben dort bereits bekannt waren, belegt eine Postkarte die Erich Heckel aus Dresden am 15.6.1907 an Cuno Amiet (1868-1961) geschickt hat.<sup>201</sup>

Obwohl Karl Schmidt-Rottluff zu seinem ersten Aufenthalt in Dangastermoor im Mai aufgebrochen ist, kommt in mehreren Briefen an Richard tom Dieck, den er im August um Aufnahme in den Oldenburger Künstlerbund bat, zur Sprache, dass er bereits Anfang des Jahres seinen Wohnsitz in das Grossherzogtum verlegt hatte.<sup>202</sup>

Erich Heckels Brief (Abb. 41), den er drei Tage vor seiner Abreise an Gustav Schiefler sandte und ihm von der Aufnahme Rosa Schapires als „passives“ Mitglied der Künstlergemeinschaft „Brücke“ berichtete, weist als Kopf-Holzschnitt bereits die Adresse in Dangastermoor auf.<sup>203</sup>

Dem ersten Aufenthalt in Dangastermoor ist Schmidt-Rottluffs etwa drei Monate dauernder Besuch bei dem Ehepaar Nolde in Guderup auf der Ostseeinsel Alsen im Sommer 1906 vorausgegangen. Der Kontakt war zustande gekommen, weil man

---

<sup>199</sup> „Ich weiß noch, wie Schmidt-Rottluff, [...], und ich überlegten, wo man hingehen könne, um neue Motive zu finden. Ich habe dann einen großen Atlas aufgeschlagen, und wir suchten irgendeine Küste, denn wir wollten gern ans Meer, an eine Stelle, die auf besondere Weise herausstach. Im Atlas befand sich eine kleine Sonderkarte des Jadebusens in Oldenburg. Es zeigte sich, dass es am Jadebusen sowohl Sanddünen als auch Deiche gab, einen künstlichen Damm und landeinwärts Moor. Wir sagten uns, dies sei die geeignete Stelle für uns, da müssten wir hingehen, denn diese Gegend war uns völlig unbekannt.“ Zit. nach: Ketterer 1988, S. 53.

<sup>200</sup> Vgl. Reinhardt 1977/78, S. 134-135; Wietek 1995, S. 22.

<sup>201</sup> Vgl. ebd.

<sup>202</sup> Brief Nr. 6 (1.8.1907), Nr. 7 (7.8.1907), Nr. 8 (12.8.1907) von Karl Schmidt-Rottluff, Dangastermoor an Richard tom Dieck, Oldenburg, in: Wietek 1995, S. 120.

<sup>203</sup> Vgl. Peukert 2002a, S. 58. Abb. 43 zeigt den faksimilierten Brief Heckels vom 23.6.1907. „[...] Da ich am 26.6. Dresden verlasse u. nach Dangastermoor bei Varel i. Oldbg. fahre, bitte ich höflichst, die Ihnen vorige Woche zur Ansicht gesandten Holzschnitte von mir dann freundlichst dorthin adressieren zu wollen.“

Emil Nolde als „aktives“ Mitglied der „Brücke“-Gemeinschaft gewinnen wollte.<sup>204</sup> Die Anfrage hatte Karl Schmidt-Rottluff, der vorübergehend Schriftführer der „Brücke“-Gemeinschaft war, übernommen und wurde daraufhin von Ada und Emil Nolde eingeladen. In seinem Antwortschreiben drückt Schmidt-Rottluff Ada Nolde gegenüber seine Leidenschaft für „das Meer, das Land [seiner] Sehnsucht“<sup>205</sup> aus, das er zuvor während eines Aufenthalts auf der Insel Sylt im Sommer 1904 kennen gelernt hatte.

Nach seiner Ankunft in Dangastermoor Mitte Mai 1907, ließ sich Karl Schmidt-Rottluff in dem ausgebauten Dachgeschoss des Gasthauses „Zum Fürsten Bismarck“ nieder, das Johann Heinrich Kracke (1878-1964) ein Jahr zuvor erworben und umgebaut hatte. Erich Heckel kam im Juni des gleichen Jahres nach, nachdem er seine Arbeit im Architekturbüro bei Wilhelm Kreis aufgegeben hatte. Auch er quartierte sich bei „Kracke“ in einer abgetrennten zweiten Wohnung ein.

Mit Fahrrädern ausgestattet, auf denen sie ihre Malutensilien transportieren konnten, erkundeten die beiden Freunde die Umgebung und malten, wie Erich Heckel berichtet, „unmittelbar vor der Natur“.<sup>206</sup> Obwohl ihnen das Fahrrad die Möglichkeit bot, in kurzer Zeit größere Entfernungen zurückzulegen, scheinen sie zunächst nicht bis ans nahe liegende Meer gefahren zu sein. Zumindest findet es in den Bildern des ersten Jahres keine motivische Aufnahme.

Beide schufen während dieser Zeit sowohl druckgrafische Arbeiten, als auch Zeichnungen und Gemälde. Die große Ähnlichkeit, die die erhaltenen Bilder des ersten Aufenthalts aufweisen, zeigt der Vergleich von Schmidt-Rottluffs „Windiger Tag“ (Abb. 42) und Erich Heckels „Mittag in der Marsch“ (Abb. 43).

Ersterer hat eine der Landstraßen dargestellt, die mit ihrem reichen Baumbestand das Küstengebiet in der Gegend gliedern. Von der linken unteren Bildhälfte führt ein

---

<sup>204</sup> Die „Brücke“-Freunde waren durch eine Ausstellung in der Galerie Ernst Arnold in Dresden Anfang des Jahres 1906 auf den Künstler aufmerksam geworden.

<sup>205</sup> „Sie glauben nicht, was Sie mir für eine Freude mit Ihrer lieben Einladung gemacht haben - Pessimist, wie ichs zuweilen in der Öde dieser Lebensauffassung sein kann, war ich gerade, da kam ihr Brief - und ich wurde mir dessen inne, daß es noch Menschen gibt, mit denen man leben kann und auf eine Zukunft hoffen. Ich sage mit Freuden zu. Freilich kann ich wohl erst - d.h. ich hoffe, dass ich kann - Ende Mai Anfang Juni zu Ihnen nach Alsen kommen, da ich die Eröffnung der hiesigen Kunstausstellung hier abwarten möchte. Gern wüßte ich, wie lange Sie dort bleiben werden. So soll ich denn eher, als ichs gedacht, das Land meiner Sehnsucht, das Meer wiedersehen, das ich vor zwei Jahren dank der Güte meiner einzigen Freundin zum ersten Male sah.“ Zit. nach: Moeller, Magdalena M., Schmidt, Hans-Werner (Hrsg.): Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1992, Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Brücke-Museum Berlin 1993, Stuttgart 1992, S. 254.

<sup>206</sup> Erich Heckel im Gespräch mit Roman Norbert Ketterer, in: Ketterer 1988, S. 53.

roter aus Klinkern befestigter Weg in die Tiefe. Bäume und Wolken lassen in ihrer dynamischen Erfassung erahnen, wie windig es in dieser Gegend ist, und die schnell ziehenden Wolken geben immer wieder den Blick auf den blauen Himmel frei. Die durchbrechenden Sonnenstrahlen tauchen die Ebene in gelbe, rote und blaue Farben und vermitteln fröhliche Hitze, die die Luft zum Flirren bringt. Die dick und breit aufgetragenen Farben, die teilweise ineinander übergehen, vereinigen sich zu einem „stürmischen Chor“.<sup>207</sup>

Deutlich sind bei Schmidt-Rottluff noch die während des Sommers bei Emil Nolde auf Alsen gewonnenen Anregungen zu spüren. Erich Heckel hat die Farben in „Mittag in der Marsch“ ebenso pastos aufgetragen wie Schmidt-Rottluff, allerdings nicht ganz so dicht. Auch arbeitet er äußerst raffiniert mit den Komplementärkontrasten Rot-Grün und Blau-Orange, die er kontrastreich nebeneinander setzt. Die Reinheit und Intensität mit der tiefblauer Himmel und sattgrünes Land aufeinander treffen, geben einen Eindruck von einem Sommertag in der Marsch.

Heckels Kreidezeichnung „Dangaster Landschaft“ (Abb. 44), motivisch dem Gemälde ähnlich, vermittelt die Leichtigkeit und Freude des Künstlers, der inneren Bewegtheit Ausdruck zu verleihen, aber auch die feinfühligere Umsetzung des Gesehenen. Die langen, locker gesetzten Farbbahnen, in der unteren Zone des Bodens dichter, ruhig horizontal verlaufend, im Himmelsbereich in größeren Abständen und wild bewegt, lassen beim Betrachter - im Gegensatz zum Gemälde - ein optisches illusorisches Zusammenfassen nicht zu. Die Durchsicht der Werke von 1907 macht verständlich, was Kirchner 1913 in seiner Chronik meinte, wenn er schreibt, die Zeit Schmidt-Rottluffs mit Heckel in Dangast hätte bei diesem einen „monumentalen Impressionismus“ hervorgebracht.<sup>208</sup> Auf den als rückständig empfundenen Vorwurf hat Schmidt-Rottluff mit Vehemenz reagiert.<sup>209</sup>

Im Gegensatz zu Heckel, der sich früher mit der Tendenz zur Abstraktion auseinandersetzte, hielt Schmidt-Rottluff am naturalistischen Prinzip noch eine Weile fest.<sup>210</sup> Dennoch ist bei beiden Malern während des ersten Sommers die Begeisterung und Neugierde für die „großartige Gegend“ mit dem weiten flachen

---

<sup>207</sup> Wietek 1995, S. 255.

<sup>208</sup> Kirchner 1913.

<sup>209</sup> „Um diese Zeit habe ich mit Kirchner gestritten. Er wollte alles umreißen; ich war immer noch Impressionist. Ich sagte ihm: ‚Die Natur kennt keine Umrisse.‘“ Zit. nach: Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968, S. 52.

<sup>210</sup> Vgl. Hoffmann 1999, S. 31.

Land zu spüren, von der Schmidt-Rottluff dem noch in Dresden weilenden Freund Erich Heckel berichtet hatte.<sup>211</sup>

Im folgenden Sommer, in dem Heckel in das am Meer gelegene Dangast umzieht, erlebt er seine „fruchtbarste Schaffensperiode“<sup>212</sup>, während Schmidt-Rottluff - vielleicht ausgelöst durch Kirchners Kritik - von einer großen Unsicherheit geplagt wird, einhergehend mit einer geringen Produktivität, wie er gegen Ende des Sommers Luise Schiefler berichtet.<sup>213</sup> Immerhin lassen sich für den zweiten Sommer neun Gemälde, acht Lithografien und drei Radierungen nachweisen.<sup>214</sup> Die Werke sind davon geprägt, der geänderten und neuen malerischen Anschauung, von der er Luise Schiefler geschrieben hatte, Sicherheit zu verleihen.

Neben reinen, menschenleeren Landschaften, entstanden bei beiden Künstlern vor allem Bilder, die die typischen Hausformen der Gegend darstellen - die noch existierenden niedrigen Kolonistenhäuser mit den tiefreichenden Reetdächern entweder aus Fachwerk oder aus rotem Backstein errichtet - wie in Schmidt-Rottluffs „Am Bahnhof“ (Abb. 45) oder eine der 17 in der Gegend liegenden Ziegeleien (Abb. 46) von Erich Heckel.<sup>215</sup>

Trotz seines Umzugs nach Dangast, finden sich in Heckels Bildern kaum Hinweise auf den Badeort, mit Ausnahme von Badekarren und Badehäusern in grafischen Arbeiten, noch kommt das Badeleben zur Darstellung.

Der Mensch findet zwar Eingang in das Werk der Dangaster Periode, allerdings nicht als Badender, sondern entweder beim Dorftanz, wie Erich Heckel ihn 1908 in dem großen renovierten Saal seiner Unterkunft malte oder in Form von Porträts, die die Künstler gegenseitig von sich anfertigten oder von Bauern, Sandhändlern oder Fischern der Gegend.

In der dritten Oldenburger Sommerperiode zieht nun auch Schmidt-Rottluff nach Dangast an das Meer um und lässt sich im Gästehaus „Park-Schloss“ nieder, das bis 1912 sein Sommerdomizil wurde. Es befand sich sowohl in der Nähe zum Strand und zu Erich Heckels Wohnung, als auch zu den Badeeinrichtungen.

Bereits im Vorjahr hatte Heckel begonnen, mit der Konsistenz der Farbe zu experimentieren und die Grundierung für die Leinwand oder Pappe selbst

---

<sup>211</sup> Vgl. Ketterer 1988, S. 53.

<sup>212</sup> Wietek 1995, S. 41.

<sup>213</sup> Vgl. Wietek 1995, S. 126, Nr. 34.

<sup>214</sup> Vgl. ebd., Kat. Nr. 21-40, S. 277-296.

<sup>215</sup> Siehe zu den Bauernhäusern und Ziegeleien: Peukert, Claus: Dangaster Motive, in: ders. 2002, S. 315-348, hier bes. S. 334-337, S. 345-347.

herzustellen<sup>216</sup>, was er, wie bereits weiter oben beschrieben, während seiner Italienreise weiter perfektionierte. Die tendenzielle Verflüssigung der Farben ist auch bei Schmidt-Rottluff festzustellen, allerdings ging er den Weg über die Technik des Aquarells. Die Aquarelle dominieren in der Anzahl gegenüber den Gemälden, wovon nur fünf erhalten geblieben sind. Jetzt wird auch das Thema Strand - wenn auch unbelebt - aufgegriffen in „Strand mit Körben“ (ohne Abb.) und „Strandkörbe“ (Abb. 47).

Welche verschiedenen Ausdrucksmittel er in den Aquarellen zur Meisterschaft führte, zeigt der Vergleich mit der ebenfalls 1909 entstandenen Ansicht des „Vareler Hafens“ (Abb. 48). Bei den Strandkörben ist die Pinselführung zwar flüssig, die Farbbahnen sind parallel und relativ dicht, aber ruhig gesetzt. Die wenigen Umrisslinien zur Fixierung der Gegenstände, um das Gelb der Strandkörbe vom Gelb des weiten Strandes abzuheben oder die Form der Körbe zu charakterisieren, sind noch farbig, während sie bei der Hafenansicht konsequent schwarz Boote, Segel, Gebäude und Hafemole definieren. Durch den fließenden Pinsel, hervorgerufen durch die Nass-in-Nass-Technik, bilden die ineinander fließenden Farben größere zusammenhängende Flächen.

Was Gerhard Wietek als „Sommer der Monumentalen Landschaften“<sup>217</sup> bezeichnet, verdeutlicht vielleicht am Besten der bekannte „Deichdurchbruch“ (Abb. 49) von Karl Schmidt-Rottluff. Nichts ist mehr von dem „monumentalen Impressionismus“ der ersten Dangaster Aufenthalte zu spüren. In der Darstellung des künstlich geschaffenen Durchbruchs dominiert ein ungebrochenes Rot, das im Vordergrund die gesamte Fläche ausfüllt und dann in Form von schmalen Wegen die sandige und bewachsene Fläche des Deiches durchzieht und sich auch noch in der Fläche des Himmels findet. Auf den ersten Blick sind die beiden Figuren kaum zu erkennen, die kurz zuvor die Öffnung des Deiches durchschritten haben. Auch das links auf dem Deich stehende Zollhaus, das fast ganz von einer sattgrünen Baumkrone verdeckt wird, ist spontan nicht auszumachen. Zugunsten der Auseinandersetzung mit dem Bild als Fläche werden perspektivische Regeln über Bord geworfen. Auf Tiefe wird verzichtet, indem einzelne Flächenstrukturen bis zum oberen Bildrand heran geführt werden.

---

<sup>216</sup> Vgl. Brief von Erich Heckel an Max Sauerlandt vom 20.3.1924, zit. in: Hüneke, Andreas: Die Dangaster Jahre der „Brücke“-Maler 1907-1912, in: Peukert 2002, S. 11-24, S. 17 f. Der Brief befindet sich in der Staatsbibliothek Hamburg, Nachlass Sauerlandt.

<sup>217</sup> Vgl. Wietek 1995, S. 53-64.

Anfang Juni 1910 kam Max Pechstein für ungefähr vier Wochen zu Besuch nach Dangast, um im Juli mit Heckel abzureisen, weil sie zusammen mit Ernst Ludwig Kirchner an die Moritzburger Teiche zum Malen wollten. Entgegen Pechsteins Erinnerung lag der Aufenthalt aber noch vor ihnen.<sup>218</sup>

Offenbar hatte Schmidt-Rottluff seine Form gefunden und die Umgebung für sich vereinnahmt, weswegen Heckel das Gefühl hatte, „von Schmidt-Rottluff erdrückt zu werden.“<sup>219</sup> Heckel hat den „Brücke“-Freund, den er um mentale Unterstützung gebeten hatte, schlafend in einem Liegestuhl „Der schlafende Pechstein“ (Abb. 50) festgehalten. In der Reduktion der Farbe auf Rot, Grün und Schwarz ist er vermutlich von Schmidt-Rottluff beeinflusst worden. Auffallend ist die extreme Nahsichtigkeit, mit der Heckel den Freund dargestellt hat.

Der in einem Holzliegestuhl Schlafende füllt fast das ganze Bildformat aus, die Arme, die er über dem Kopf verschränkt hat, sind oben abgeschnitten. Durch die extreme Perspektive wird die reine Flächenwirkung wieder etwas aufgehoben. Trotz seines recht kurzen Aufenthalts in Dangast konnte Pechstein zehn Gemälde und vierzig Aquarelle und Zeichnungen schaffen. Sicher hatte auch ihn die ungewöhnliche Landschaft zu gesteigerter Produktion angeregt. Der bei den Bildern deutlich spürbare Einfluss des Fauvismus kommt im Zusammenhang mit den Moritzburger Aufenthalten an späterer Stelle zur Sprache.<sup>220</sup>

In diesem Sommer scheint der Tourismus in Dangast angewachsen zu sein, denn Karl Schmidt-Rottluff beklagt sich auf mehreren Postkarten an Rosa Schapire (Abb. 51-53), dass er keine Unterkunft bekommen könne, weil alles bis auf Weiteres ausgebucht sei. Vielleicht war das auch der Grund für Heckel, nach 1910 nicht mehr nach Dangast zu kommen, sondern seine Sommeraufenthalte woanders zu verbringen.

Es ist immer wieder diskutiert worden, ob und inwiefern sich die Sommeraufenthalte der „Brücke“-Künstler in die Kolonienbewegung einordnen lassen.<sup>221</sup>

Mit der Verlegung der Adresse nach Dangastermoor als festem Wohnsitz, worüber neben den oben genannten Dokumenten in einem Artikel in der Zeitschrift

---

<sup>218</sup> Vgl. Hüneke 2002, S. 19.

<sup>219</sup> Pechstein, in: Reidemeister 1993, S. 44.

<sup>220</sup> Vgl. Rochard, Patricia: Die Explosion der Farbe. Fauvismus und Expressionismus 1905-1911, Ausst. Kat. Internationale Tage Ingelheim im Alten Rathaus der Stadt Ingelheim, Mainz 1998.

<sup>221</sup> Vgl. Kähler 1999, S. 29; Hüneke 2002, S. 12-14.

„Werkstatt der Kunst“ (22. Juli 1907) berichtet wurde<sup>222</sup>, können die Aufenthalte am Jadebusen am ehesten der Kolonienbewegung zugerechnet werden. Dennoch überwiegen die Unterschiede im Vergleich mit bereits bestehenden Kolonien.

Es hielten sich nie alle der Gruppe zugehörigen Mitglieder an der gleichen Adresse auf, noch teilten sie die feindliche Einstellung zu Fortschritt und Stadt, noch waren sie - wie vergleichend zu zeigen sein wird - einer abbildhaften Freilichtmalerei verhaftet. Weder Pechsteins mehrwöchiger Besuch im Jahr 1910, noch der bisweilen enge Kontakt zu der Malerin Emma Ritter (1878-1972)<sup>223</sup> reichen aus, um die Aufenthalte der Künstler in Dangast als Künstlerkolonie zu bezeichnen.

Briefe beider Künstler an Gustav Schiefler in Hamburg aus der Anfangszeit verraten, wie sehr beide die Ruhe als Ausgleich zum Großstadtleben suchten und die Unbekanntheit des kleinen Moorortes genossen, um ungestört arbeiten zu können.<sup>224</sup> Dennoch sind sie in den Wintermonaten nach Dresden zurückgekehrt oder haben während des Sommers Gustav Schiefler in Hamburg einen Besuch abgestattet.

Das starke Bemühen um die Aufnahme in den Oldenburger Künstlerbund und die Teilnahme am Oldenburger Kunstleben, sowie eine rege Ausstellungstätigkeit und Kontakte zu anderen Künstlern, sprechen gegen einen gewünschten totalen und dauerhaften Rückzug fernab der Zivilisation. Vielmehr haben die Künstler die Ruhe gesucht, um sich künstlerisch zu orientieren und einen eigenen Weg zu finden, zu der sie die „Ursprünglichkeit“ der Gegend inspirierte.

Gerade durch die mehrere Jahre aufeinander folgenden Aufenthalte, die sich bei Karl Schmidt-Rottluff bis 1912 fortsetzten und die besonders bei ihm große Teile des Jahres einnahmen, wirkte sich die Dangaster Periode extrem prägend auf ihn und sein Schaffen aus. Wie sehr er sich damit identifizierte bzw. wie sehr ihm diese Verbundenheit zu einem Ort auch in den späteren Jahren fehlte, beweisen zahlreiche

---

<sup>222</sup> „Maler E. Heckel, Dresden, hat seinen Wohnsitz nach Dangastermoor in Oldenburg verlegt und ist daher die Geschäftsstelle der Künstlergruppe Brücke gleichfalls vom 1. Juli ab in Dangastermoor bei Varel, Oldenburg, wohin alle Sendungen erbeten werden“, zit. nach: Wietek 1995, S. 23.

<sup>223</sup> Vgl. Gäßler, Ewald: Emma Ritter und Dangast, in: Peukert 2002, S. 25-32.

<sup>224</sup> Erich Heckel schreibt im September aus Dangast an Gustav Schiefler: „Seit ein paar Tagen bin ich wieder hier in Ruhe und Natur, die mir nach den anstrengenden Tagen des Großstadtlebens sehr wohl tut. Aber ich denke doch gern zurück an manches neu Erlebte, besonders an die freundlichen Stunden, die ich in ihrem Hause erlebt habe. [...]“, zit. nach: Wietek 1970, S. 12. Und Karl Schmidt-Rottluff schreibt an Schiefler in Hamburg (kurz nach seiner Ankunft in Dangastermoor am 26.05.1907): „Sehr geehrter Herr, nachdem ich nun wieder etwas zur Ruhe gekommen bin, kann ich Ihnen angeben, wohin ich Sie bitte, die Lithographien zu schicken. Sollten Sie aber die Arbeiten noch etwas behalten wollen so können Sie es sehr gern. Sonst bitte nach Dangastermoor. Ich habe viel Hoffnung auf diesen Sommer gesetzt und denke, daß hier in dieser Abgeschlossenheit, sich manches erfüllen soll. Wenn ich einmal nach Hamburg komme, früher oder später, würde ich mir gestatten, Sie aufzusuchen.“ Zit. nach: Wietek 1995, S. 119, Nr. 3.

Aussagen des Künstlers. Im Jahr 1921 schreibt er aus Jershöft in Pommern an Ernst Beyersdorff in Oldenburg: „Es ist eigentümlich, wie starke, und ich möchte behaupten, heimatliche Gefühle mich mit dem Oldenburger Land verbinden - nicht mit meiner eigentlichen Heimat habe ich solchen inneren Zusammenhang.“<sup>225</sup> Im gleichen Jahr antwortet er Franz Radziwill (1895-1983) mit einer Postkarte (Abb. 54) auf dessen Information über den Umbau des Dangaster Wahrzeichens.<sup>226</sup> „Lieber Radziwill vielen Dank für Gruss aus How. und Dangast. Das Wahrzeichen von D. wird also umgebaut, ich kriegte Heimweh nach Dangast ! Gruss Ihr S.R.“.

Auch für Erich Heckel scheint sich Dangast als Heimat entwickelt zu haben, denn er schreibt im Juni 1913 aus Treudelberg an Walter Kaesbach: „Ich kam zuletzt noch an die Nordseeküste von Holstein - wanderte stundenlang durch die Marsch, die flach endlos sich ringsum ausdehnte, bis endlich am Horizont kleine Hügel auftauchten, Sanddünen, dahinter das Meer. Es war alles ähnlich wie in Oldenburg, das wie ich recht merkte, etwas Heimat für mich geworden ist. Das fehlte mir sehr an der Ostsee. Ich fühlte mich heimatlos, einen Sommer vielerlei Neues zu malen, das ist gut möglich, aber kein zu Haus, kein Zusammengehen mit den Einwohnern.“<sup>227</sup>

## 2.2. Goppeln - Nidden - Hiddensee: Kolonien und Seebäder

„Im Sommer zog ich mit Kirchner nach Goppeln, der Heimat meiner Sonnenblumen.“<sup>228</sup> Ich wählte, unter anderen ländlichen Motiven, für braunen Bister die „Garben“, und auch die Federzeichnung „Im Schatten“ stammt von diesem Aufenthalt. Wir malten, was das Dorfleben hergab, doch vor allem Akte in der freien Natur.“<sup>229</sup>

Wie weiter oben im Zusammenhang mit den Modernisierungsbestrebungen an der Dresdener Akademie bereits dargelegt, wurde die Gegend um den malerischen Gebergrund von Künstlern aufgesucht, lange bevor die „Brücke“-Künstler dorthin

---

<sup>225</sup> Wietek 1995, S. 152 f., Nr. 140.

<sup>226</sup> Gemeint ist die Villa Wobick, ein Wohnhaus mit einem dreistöckigen Turm, das in unmittelbarer Nähe seines Dangaster Quartiers lag und das er wiederholt in Gemälden und Holzschnitten darstellte. Die Postkarte ist abgebildet in: Peukert 2002, S. 119.

<sup>227</sup> Zit. nach: Peukert 2002, S. 352.

<sup>228</sup> Max Pechstein verdiente sich das Geld für sein Studium an der Kunstgewerbeschule ab 1900 in den Ferien, indem er Fassaden strich. Während der Nächte ging er trotzdem seiner Malleidenschaft nach, holte in Goppeln Sonnenblumen, die er dann in den Ateliers der Schule, zu denen ihm der Hausmeister Zugang gewährte, in seine Bilder umsetzte. Vgl. Reidemeister 1993, S. 19.

<sup>229</sup> Pechstein, in: Reidemeister 1993, S. 23 f.

zogen. Die Landschaft, in der Nähe von Strehlen gelegen, im Süden von Golberode, im Norden von Goppeln begrenzt, war mittels eines Tagesausflugs von Dresden aus leicht erreichbar und wurde so in den 1890er Jahren zum „Satellit“ der Dresdner Akademie.<sup>230</sup> Eine größere Gruppe von Malern mit Professoren und Studenten um Carl Bantzer traf sich wiederholt während des Jahres dort zu Studien in der dörflichen Umgebung und Landschaft. Mit dem Ende des Vereins „Bildender Künstler Dresden“ (Dresdner Secession) im Jahr 1901, hörte auch die „Goppelner Schule“ auf zu existieren.

Unterhalb der kleinen Ortschaft Goppeln lag ein Stausee. Dort befand sich auch die Gebergrundmühle, die allerdings nicht das Motiv für Heckels fälschlicherweise als „Mühle bei Goppeln“ bezeichnetes Gemälde lieferte, wie Georg Reinhardt überzeugend nachweisen konnte.<sup>231</sup> Zwar finden sich sowohl im Werk Heckels als auch Fritz Bleyls für das Jahr 1907 Motive, die in Goppeln entstanden sind, vermutlich waren die beiden aber unabhängig von Kirchner und Pechstein dort, denn weder Pechstein in seinen Erinnerungen, noch Kirchner in seiner Chronik nehmen Bezug auf die beiden anderen Künstler.<sup>232</sup>

Abgesehen von Pechsteins früher Kenntnis des Ortes, könnte auch der persönliche Kontakt zwischen Karl Schmidt-Rottluff und Robert Sterl, der der Gruppe der „Goppelner Landschaftler“ angehört hatte, für die „Brücke“-Künstler dazu beigetragen haben, nach 1901 die malerische Gegend erneut zu Freilichtstudien aufzusuchen.<sup>233</sup> „So haben zwei Künstlergenerationen nacheinander in Goppeln gearbeitet“ stellt Günter Krüger fest. „Beide suchten in der Natur die Befreiung vom klassischen Akademismus. Während die ältere in das impressionistische Augenerlebnis der Landschaft generationsbedingt noch menschliche Empfindungen hineinrug, entwickelte die jüngere die eine Grundlage ihrer Kunst aus der

---

<sup>230</sup> Vgl. Küster 2001, S. 114.

<sup>231</sup> Vgl. Reinhardt 1977/78, S. 136 f., Abb. 104, S. 138. Vielmehr handelt es sich um die Darstellung einer Steinmühle in der Weißeritz-Niederung gelegen (Leutewitz). Siehe auch: Rudert, Konstanze: Dresdner Motive in den Werken der Künstlergemeinschaft „Brücke“, in: Dalbajewa/Bischoff 2001, S. 355-388, S. 384.

<sup>232</sup> Vgl. Kirchner 1913, S. 2. Hätten sich Erich Heckel oder Fritz Bleyl Kirchner und Pechstein bei dem Ausflug nach Goppeln angeschlossen, hätte zumindest einer die beiden Freunde erwähnt.

<sup>233</sup> Vgl. Ketterer 1988, S. 43; Krüger, Günter: Goppeln bei Dresden, in: Wietek, Gerhard (Hrsg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 130-135, S. 135. Erich Heckel schreibt in einem Brief vom 25. Juni 1953 an Alfred Hentzen: „In Dresden gehörten zu den ersten dieser passiven Mitglieder der Schriftsteller Köhler-Hausen, ein Freund Kirchners, und Robert Sterl, der sich besonders für die Arbeiten von Schmidt-Rottluff interessierte.“ Allerdings taucht der Name Sterls in keinem der von Kirchner in Holz geschnittenen Verzeichnisse der „passiven“ Mitglieder auf, was vermuten lässt, dass man den Künstler gerne gewinnen wollte, dieser aber die Mitgliedschaft abgelehnt hatte.

zusätzlichen Kenntnis der stilisierten Naturformen des Jugendstils und der auf Max Klinger basierenden Lehre des Architekten Fritz Schumacher an der technischen Hochschule, daß alle Künste sich dem Ausdrucksgehalt eines Raumes zur Bildung eines harmonischen Gesamtkunstwerks einzuordnen hätten. Dieser gesellte sich als zweite die von den Goppelner Landschaftern ausgelöste Hinwendung der Dresdner Kunstwelt in den internationalen Ausstellungen und den Kunsthandel zum Impressionismus, Pointillismus und Nachimpressionismus van Goghs, Cézannes und Gauguins hinzu.<sup>234</sup>

Der Vergleich der Motive mit Fotografien belegt, welche Ortschaften sich die beiden Künstler Ernst Ludwig Kirchner und Max Pechstein erwandert haben.<sup>235</sup>

Kirchners Lithografie mit dem Titel „Kirche in Goppeln“<sup>236</sup> zeigt die Andreaskirche in Leubnitz-Neuostra, das zweieinhalb Kilometer nördlich von Goppeln liegt. Die beiden Maler sind auf ihrem Weg nach Goppeln bestimmt dort vorbeigekommen. Auch Kirchners Holzschnitt „Straßenkreuzung“<sup>237</sup> zeigt das Ensemble der Andreaskirche mit dem angrenzenden Schulgebäude und den umliegenden Häusern.

Was das von Pechstein in Erinnerung gebliebene „Dorfleben“ betrifft, so sind von beiden Künstlern unspektakuläre Dorfansichten, Gutshäuser und Landschaften mit Obstbäumen erhalten geblieben, sowie einzelne Häuser mit den sie umgebenden Gärten wie Pechsteins Federzeichnung „Golberoda“ (Abb. 55), außerdem Ackerflächen, auf denen das Getreide zu so genannten Kornpuppen oder Kornhocken zusammengebündelt wurde wie Pechsteins „Kornpuppen vor Häusern“ (Abb. 56) und Kirchners „Kornpuppen“ (Abb. 57).<sup>238</sup>

Beide Künstler wählen das gleiche Motiv, der Vergleich zwischen den Zeichnungen zeigt aber ihren unterschiedlichen künstlerischen Standpunkt. Noch eng am Vorbild Van Goghs orientiert, setzt Pechstein sehr dicht und weitgehend parallel Strich neben Strich. Mit längeren durchgehenden Linien fixiert er die Gegenstände wie Häuser, Gartenzaun, Bank oder Kornbündel, durch Punkte und kurze Striche füllt er die Umrisse und Zwischenräume. Kirchner hingegen - sich von Van Gogh befreiend - erfasst schnell und schwungvoll mit dünnerer Feder das Motiv der Kornpuppen, führt

---

<sup>234</sup> Krüger 1976, S. 133 ff.

<sup>235</sup> Vgl. Rudert 2001, S. 384.

<sup>236</sup> Vgl. Dube (ELK) L 45.

<sup>237</sup> Vgl. Dube (ELK) H 133.

<sup>238</sup> Vgl. Der junge Pechstein, Ausst. Kat. Hochschule für Bildende Künste in Gemeinschaft mit der Nationalgalerie der ehemals Staatlichen Museen Berlin-Charlottenburg, Berlin 1959, Kat. 9-12 („Garben“, „Im Schatten“, „Auf dem Acker“ und „Blick auf Felder mit Bäumen“); Krüger 1976, S. 133 f.; Reinhardt 1977/78, Abb. 100-107, S. 136-139; Gordon 1968, S. 269, Nr. 23-29.

aber auch den Hintergrund etwas genauer aus. Fritz Bleyl hat sich ebenfalls 1907 mit den Getreidebündeln „Kornhocken“ (ohne Abb.) in einem Aquarell beschäftigt.

Die in der Forschungsliteratur wiederholt geäußerte Meinung, es hätten sich von dem Aufenthalt in Goppeln keine Akte erhalten<sup>239</sup> bzw. „Im Schatten“ (Abb. 58) sei vielleicht der einzige Akt<sup>240</sup>, muss revidiert werden.

„Im Schatten“ ist mit Sicherheit in Goppeln entstanden, der Künstler selbst weist ihn diesem Aufenthalt zu. Außerdem ist die Rohrfederzeichnung seinen Erinnerungen zu dem gemeinsamen Aufenthalt mit Kirchner 1907 zur Seite gestellt und zusätzlich die Entstehung in Goppeln von Max K. Pechstein, einem Sohn des Künstlers, bestätigt worden.<sup>241</sup>

Aufgrund der stilistischen Nähe in der Behandlung der Frauenfigur und des sie umgebenden Buschwerkes möchte ich auch das Blatt „Stehender Akt“ (Abb. 59) dem Ausflug nach Goppeln zuordnen. Der Zeichnung „Sitzender, sich auf die Arme stützender weiblicher Akt“ (Abb. 60) fehlt zwar der Hinweis auf die landschaftliche Umgebung, sie könnte genauso gut im Atelier entstanden sein, dennoch ähnelt die Frauenfigur in der Körperlichkeit, Frisur und den Gesichtszügen stark der Frau in den anderen beiden Zeichnungen. Auch Kirchners Lithografie „Liegender Akt“ (Abb. 61), der motivisch „Im Schatten“ gleicht, lässt vermuten, beide Künstler haben in Goppeln nebeneinander die gleiche Situation erfasst.

Aus den Äußerungen beider Künstler geht nicht hervor, ob sie ein Modell mit nach Goppeln genommen haben. Möglicherweise hat sie aber eines der Mädchen, zu denen die Künstler in Dresden freundschaftlichen Kontakt pflegten, dort besucht.<sup>242</sup> Somit scheint sich Pechsteins Erinnerung zu bestätigen und zeigt einmal mehr, wie wichtig das Aktmotiv in der freien Natur für die Künstler war.

Durch das Medium der Zeichnung begaben sich die beiden Künstler während der Goppelner Zeit auf den Weg zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten, wobei sich Pechstein mehr für die Szenerie als Ganzes interessierte als für die Details im Dargestellten, wie der Vergleich zwischen „Kornpuppen vor Häusern“ und „Kornpuppen“ gezeigt hat. Bereits während dieses Aufenthalts wurden die Moritzburger Sommerwochen der Jahre 1909 bis 1911 vorbereitet.

---

<sup>239</sup> Vgl. Lampe 2000, S. 132.

<sup>240</sup> Vgl. Nagel, Christine: Sommeraufenthalt in Goppeln und Golberode 1907, in: Dresdener Kunstblätter, Heft 5, 2001, Dresden, S. 189-192, S. 191.

<sup>241</sup> Vgl. Reidemeister 1993, S. 25 „Im Schatten“, 1907, S. 122.

<sup>242</sup> Vgl. Nagel 2001, S. 191; siehe auch: Hüneke 2002, S. 15.

„Der Zauber dieser dem Organischen zuweilen völlig entrückten Welt aus Wasser und Raum, Himmel und Wind und Sand ist dem, der nicht das Glück hatte, sie zu kennen, kaum vorstellbar zu machen. [...] Die Maler zogen hin, sie zu malen, das hinreißend Elementare, unformbar Geformte im Bild zu fassen [...].“<sup>243</sup>

Die Kurische Nehrung (Abb. 62) ist eine der außergewöhnlichsten Landschaften Europas. Die fast 100 Kilometer lange, aber nur vier Kilometer breite Landzunge, früher Teil der Provinz Ostpreußen, gehört heute zum einen Teil zu Litauen, zum anderen Teil zu Russland. Der längliche Landstreifen der Nehrung trennt das Kurische Haff, eine Süßwasserbucht, von der Ostsee. Die Landschaft ist geprägt durch Kiefern- und Birkenwälder, vor allem aber durch eine ausgedehnte Dünenlandschaft, die ihr Aussehen bei Sturm durch die starke Wanderung der Dünen binnen weniger Stunden verändern kann und bisweilen schon ganze Dörfer unter sich begraben hat.

Die besonderen landschaftlichen Reize der Kurischen Nehrung haben nicht nur Maler angezogen, sondern auch Forscher, Gelehrte und Literaten. Zu den frühen Gästen in Nidden zählten Wilhelm von Humboldt (1767-1835)<sup>244</sup>, Louis Passarge (1825-1912)<sup>245</sup>, Walter Heymann (1882-1915)<sup>246</sup>, der erste Biograf Max Pechsteins und später Thomas Mann (1875-1955).

Was die Malerei betrifft, so bestand zwischen der Kunstakademie in Königsberg und Nidden ein enger Zusammenhang. Dem Maler Ernst Bischoff-Culm (1870-1917),

---

<sup>243</sup> Paul Fechter zit. nach: Ehlermann-Mollenhauer, Maja (Hrsg.): Ernst Mollenhauer 1892-1963. Ein Expressionist aus Ostpreußen, Gemälde aus dem Nachlaß, Heidelberg 1992, S. 15.

<sup>244</sup> Die Besonderheit der Landschaft hatte 1809 auch schon Wilhelm von Humboldt erkannt: „Die Kurische Nehrung ist so merkwürdig, dass man sie eigentlich ebenso gut als Spanien oder Italien gesehen haben muss, wenn einem nicht ein wunderbares Bild in der Seele fehlen soll.“ Wilhelm von Humboldt in einem Brief aus Königsberg vom 10. Oktober 1809, zit. nach: Timm, Werner: Max Pechstein. Ostsee-Bilder, Gemälde, Zeichnungen, Photographien, Ausst. Kat. Ostdeutsche Galerie Regensburg 1981, Regensburg 1981, S. 17.

<sup>245</sup> Er besuchte als Reiseschriftsteller nicht nur die Landschaft der Nehrung, sondern vermittelte als Biograf und Übersetzer Henrik Ibsens zwischen den Kulturen. Vgl. Bernhardt, Rüdiger: Literatur in den Künstlerkolonien. Von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: Pese 2001, S. 195-219, S. 214.

<sup>246</sup> Walter Heymann war der wichtigste Literat der Künstlerkolonie. Bekannt wurde er vor allem durch seine lyrischen Schilderungen des eigentümlichen Landstrichs. In seiner Eröffnungsrede für die Ausstellung der „Nehrungsbilder“ in Königsberg 1914 fasste er treffend das Anliegen der Künstler zusammen: „Der Gedanke auf einem Gipfel zu sein, gibt einem - das ist typisch - wieder und wieder die Einsamkeit als Allgefühl, als schwebte man dahin, habe das Irdische überwunden, das der schauende Blick überlegen und von fern zusammenfaßt. Und je mehr der Blick ins Weite und Hohe steigt, um so einheitlicher scheint das All. Erhabenheit wächst empor, wächst schon weit über den Wanderer hinaus. Noch klingt ihm aus allen Fernen etwas von ewigem Wandel großer Himmelskörper wie Riesenschritt der Jahreszeiten, Tanz der Stunden, Gesang der Sphären entgegen, da beginnt der Schreck des Grenzenlosen.“ Heymann zit. nach: Krüger, Günter: Nidden auf der Kurischen Nehrung, in: Wietek 1976, S. 142-153, S. 153.

zunächst Schüler der Kunstakademie in Königsberg, später in Berlin, folgten u. a. Lehrer für Landschaftsmalerei aus Königsberg dorthin.

Das Jahr 1888 wird allgemein als das Gründungsjahr der Künstlerkolonie Nidden<sup>247</sup> angesehen, als die drei Künstler Heinrich Krüger (1863-1901), Eduard Anderson (1873-1947) und Bischoff-Culm zusammen zunächst die Landschaft um Rossiten, dann auch die um Nidden bei ihren Wanderungen entdeckten.

Bischoff-Culm war Mitglied der Berliner Sezession und wird gemeinhin als Katalysator für Max Pechstein angesehen, die Nehrung 1909 erstmals zu besuchen. Weitere Aufenthalte Pechsteins folgten 1911, 1912, 1919 und 1920, wie im nächsten Kapitel ausführlicher dargelegt wird.<sup>248</sup> Im Jahr 1913 kam auch Karl Schmidt-Rottluff - vermutlich auf Pechsteins Anregung - für einen Sommer nach Nidden, um dort zu malen. „Ein neuer Wandel von der Einordnung der Erlebniswerte in die Erkenntnisse der Naturgesetzlichkeit zur sinnlichen Erkenntniskraft bereitete sich vor. Die Natur bildete die Grundlage. Aber es war nicht mehr die im akademischen Sinne verstandesmäßig erfasste und schöne, vielmehr ihre vom Individuum erlebte und gestaltete chaotische Urform, die auch dazu führte, das im Netz der Naturgesetze gefangene Transzendente zu befreien. An diesem Aufbruch des Expressionismus hatte Nidden einen nicht unwesentlichen Anteil.“<sup>249</sup>

Die Besucher der Nehrung fanden in dem seit 1867 bestehenden Gasthof bei „Künstlervater“ Hermann Blode (1870-1934) eine geeignete Unterkunft, um auf der Veranda oder in der Künstlerecke miteinander zu diskutieren. In dem später angebauten Atelier bot sich zudem für die Maler die Möglichkeit zum Arbeiten. Auch Lovis Corinth (1858-1925), der 1890 und 1893 die Nehrung besuchte, zählte zu Blodes Gästen. Er war ebenfalls seit 1867 Schüler an der Königsberger Akademie und malte während seines zweiten Aufenthalts auf der Nehrung 1893 den Niddener Friedhof mit den typischen kurischen Grabmalen. Das Bild befindet sich heute in der Neuen Pinakothek in München (Abb. 63).<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Die Materiallage zu der Künstlerkolonie Nidden ist spärlich, da im Jahr 1945 zahlreiche Dokumente wie Briefe, Gästebücher und andere Unterlagen gänzlich vernichtet wurden. Vgl. auch: Krüger 1976a, S. 142.

<sup>248</sup> Vgl. ebd., S. 146; Negendanck, Ruth: Biografien, in: Pese 2001, S. 477 f.

<sup>249</sup> Zit. Krüger 1976a, S. 145.

<sup>250</sup> Vgl. Negendanck, Ruth: Nicht immer die Ersten, wohl aber die Entscheidenden. Künstlerkolonien an der See, in: Pese 2001, S. 123-137, S. 131.

Aus Berichten geht hervor, wie lebhaft es um 1905 bei Blode in Nidden zugegangen sein muss. Es wird von Festen erzählt, Gesang und Tanz der Überbrettli-Lieder.<sup>251</sup>

In den zwanziger Jahren nach dem Ersten Weltkrieg kamen Künstler und Literaten weiterhin nach Nidden, dem „Worpswede des Ostens“.<sup>252</sup> Zu den Künstlern, wiederum vor allem Schüler der Königsberger Akademie, gehörten u. a. Ernst Mollenhauer (1892-1963), Alexander Kolde (1886-1963) und Franz Domscheit (1881-1965).

Thomas Mann besuchte im August 1929 erstmals Nidden, quartierte sich in Blodes Hotel ein und war von dem Aufenthalt, der Stimmung und der Landschaft auf der Nehrung so begeistert, dass er sich 1930 auf einer Anhöhe ein Sommerhaus bauen ließ, von dem aus man den so genannten „Italienblick“ genießen konnte. Jeweils zwischen Juli und September verbrachte er die Sommer von 1930 bis 1932 dort, jedoch ohne nennenswerten Kontakt zu den Künstlern, denn er suchte ein zurückgezogenes Leben in der Abgeschiedenheit.<sup>253</sup>

Rügen - Vilm - Hiddensee werden aufgrund der geografischen Nähe immer als Dreieck genannt und waren durch enge Beziehungen verknüpft (Abb. 64).

„Und gerade dies Ländchen mit seinen hundertfältigen kleinen, sich drängenden Wunderszenen ist am allerwenigsten geeignet für eine Wanderung in Siebenmeilenstiefeln. Es will verstanden und empfunden sein.“<sup>254</sup>

Im Gegensatz zu den anderen Orten dieser Küstenregion, die erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Blüte erlebten, wurden Rügen, die kleine zugehörige Insel Vilm und Hiddensee (manchmal Hiddensee) schon um 1800 entdeckt.<sup>255</sup>

Der Dichter Ludwig Theobul Kosegarten (1758-1818) hatte bereits während seiner Studienzeit in Greifswald die Rügener Landschaft durchwandert und wurde 1792 Probst in Altenkirchen auf Rügen, wo er bis 1808 wirkte. Seine Uferpredigten in Vitt, gehalten für die Leute, die wegen ihrer Arbeit nicht nach Altenkirchen kommen konnten, und seine Berichte über die Insel machten sowohl ihn als auch Rügen bekannt.

---

<sup>251</sup> Vgl. Krüger 1976a, S. 143.

<sup>252</sup> Bernhardt 2001, S. 213.

<sup>253</sup> Vgl. ebd. 2001, S. 214.

<sup>254</sup> Friedrich von Schönholz 1833 in seinem Reisehandbuch der Insel, zit. nach: Krause, Felix: Hiddensee, in: Westermanns Monatshefte. Illustrierte deutsche Zeitschrift für das geistige Leben der Gegenwart, 51. Jahrgang, Heft 10, Juli 1907, Braunschweig, S. 537-553, S. 537.

<sup>255</sup> Vgl. Knupp, Christine: Rügen - Vilm - Hiddensee die Ostseeinseln, in: Wietek 1976, S. 58-67, S. 58.

Die Anfänge der Rügen-Darstellung reichen bis zu den Dresdener Romantikern Caspar David Friedrich (1774-1840) und Carl Gustav Carus (1789-1869) zurück, die mit ihren Bildern vom Meer, der steil abfallenden Küste der Kreidefelsen, den alten Eichen und Hünengräbern einen ersten Höhepunkt erreichten. Friedrich Preller d. Ä. (1804-1878), von dem mehr als 100 Rügenbilder überliefert sind, war sogar so begeistert von der Küste, dass er 1847 nach seinem dritten Aufenthalt feststellt: „Ich werde meine Studien wohl in Zukunft hier machen, denn reicher habe ich nie ein Land gesehen, selbst Italien nicht, obgleich in ganz anderer Weise.“<sup>256</sup>

Später kam sein Sohn Friedrich Preller d. J. (1838-1901) mit seiner Dresdner Landschaftsklasse zu Studien auf die Insel Vilm und „[...] malte vor der Natur möglichst viele Ölstudien und setzte die geeignetsten dann im Atelier in Gemälde um.“<sup>257</sup> Studien in freier Natur unter Beachtung der Stimmung, ausgelöst durch Licht, Luft und Wasser und eine einfache, undramatische Landschaft, die bis dato als nicht abbildungswürdig galt, gewannen zunehmend an Bedeutung. Daraus folgte, zusammen mit unspektakulär gewählten Bildausschnitten, dass die Motive nicht mehr ohne weiteres topographisch zugeordnet werden konnten.

Neben Rügen und Vilm wurden die Maler auf das westlich von Rügen gelegene Hiddensee aufmerksam. Gustav Schönleber (1851-1917) entdeckte 1875/76 während seiner Studien für die Illustrationen zu dem von Edmund Hofer herausgegebenen Prachtband „Küstenfahrten an der Nord- und Ostsee“, die von Badegästen weitgehend unbesuchte, da schwer zugängliche Insel und wurde von ihrem herben Reiz gefangen genommen. Erst 1892 wurde die Reise durch eine regelmäßige Fährverbindung des Postdampfers „Caprivi“ zu der Insel erleichtert.

Im Jahr 1885 machte Gerhart Hauptmann während seines Rügenaufenthalts einen kurzen Abstecher nach Hiddensee. Er veranlasste den befreundeten Maler Walter Leistikow (1865-1908) zwei Jahre nach seinem ersten Aufenthalt, den Sommer auf Hiddensee zu verbringen. Hauptmann, der die Ursprünglichkeit und Einsamkeit auf Rügen und auf Vilm zunehmend vermisste, machte ab 1896 Hiddensee regelmäßig zum Ziel seiner Sommerfrische.<sup>258</sup> Durch ihn hatte auch Otto Mueller die Insel

---

<sup>256</sup> Preller d. Ä. zit. nach: Knupp 1976, S. 59.

<sup>257</sup> Philipp Franck zit. nach: Knupp, Christine: Norddeutsche Künstlerkolonien II. Rügen, Vilm, Hiddensee, Ausst. Kat. Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 1977, Hamburg 1977, S. 10.

<sup>258</sup> Vgl. Behl/Voigt 1993, S. 24, 46 .

kennen gelernt, der ihn 1901 dorthin begleitet hatte. Mueller war später regelmäßig Gast dort.<sup>259</sup>

Kurz nach der Jahrhundertwende wurden die ersten Künstler ansässig auf Hiddensee, wenn auch nur für einen Sommer. Oskar Kruse-Lietzenburg (1847-1919), der sich erst im Alter von 42 Jahren der Malerei zugewandt hatte, ließ sich im Jahr 1904 auf einer Anhöhe in Kloster die „Lietzenburg“ inklusive eines Ateliers bauen mit der Idee, wie seine Schwägerin Käthe Kruse berichtet, „auf der Ostseeinsel Hiddensee eine Künstlerkolonie ins Leben zu rufen [...]“.<sup>260</sup> Er wollte dort in den Sommermonaten Maler, Schriftsteller und Musiker versammeln, ähnlich wie Hermann Blode in Nidden.

Außer Otto Mueller kam von den „Brücke“-Malern nur Erich Heckel im Sommer 1912 nach Hiddensee, wo er in dem kleinen Ort Grieben wohnte. In Holzschnitten wie „Zwei sitzende Frauen“ (Abb. 65), Aquarellen und Gemälden verarbeitete er ein häufig gewähltes Thema in seinem Werk: Akte und Gruppen von Badenden, die sich an der Steilküste oder am Strand am Wasser tummeln, wie sie „Strand (Badende)“ (Abb. 66) und „Figuren am Strand“ (Abb. 67) zeigen.

Gerade am Holzschnitt wird Heckels Interesse an körperhaft-plastischer Form besonders deutlich. Bei dem Gemälde „Figuren am Strand“, das seitenverkehrt eine ähnliche Szene wie in „Strand“ darstellt, kommt ein Problem zur Sprache, auf das Heinz Spielmann bereits 1995 verwiesen hat.<sup>261</sup> Heckel, der 1912 auch auf Fehmarn gearbeitet hat, fand dort wie auf Hiddensee eine ähnliche topografische Situation vor. Er bevorzugte hier wie dort eine Stelle an der steil abfallenden Küste, die am Strand mit runden Steinen bedeckt ist. Da weitere Hinweise fehlen, ist eine sichere Zuordnung kaum möglich. Zudem zeigen die meisten Hiddenseedarstellungen im Vergleich die Küste immer auf der linken Seite, so dass eigentlich entgegen Spielmanns Einordnung die Entstehung eher nach Fehmarn zu lokalisieren ist.

Die vergleichsweise entspannte Badesituation am häufig dargestellten Küstenvorsprung der „Hucke“, die auch Gerhart Hauptmann im Zusammenhang mit

---

<sup>259</sup> Carl Hauptmann, der ältere Bruder Gerhart Hauptmanns war u. a. Gast in der Künstlerkolonie Worpsswede. In seinem Roman „Einhart der Lächler“ (1907) schildert er das Leben in den Künstlerkolonien mit der an Otto Mueller erinnernden Romanfigur.

<sup>260</sup> Käthe Kruse zit. nach: Negendanck 2001, S. 126 f.

<sup>261</sup> Vgl. Spielmann, Heinz: Bildkommentar zu „Figuren am Strand“, in: ders. 1995, S. 196.

seinem 1916 begonnenen Roman „Die Insel der großen Mutter“ bemerkte<sup>262</sup>, hat Felix Krause in seinem Artikel in Westermanns Monatsheften folgendermaßen beschrieben: „Das Baden selbst ist hier noch herrlich frei und ohne badkommissarische Oberaufsicht. Kein Herrenbad, kein Damenbad, keine prude Trennung der Geschlechter, auch kein polizeilich konzessioniertes Familienbad. Frei und luftig, wie’s jedem paßt, läuft er hinein in die brandende See.“<sup>263</sup> Diese Tatsache mag Heckel besonders beeinflusst haben, die badenden Menschen in Einklang mit der Natur zu sehen und darzustellen.

Durch Kruse-Lietzenburg wurde ihrem Tagebuch zufolge auch Anna Muthesius (1870-1961) angeregt, 1910 Hiddensee zu besuchen.<sup>264</sup> Später kaufte sie ein altes Fischerhaus, das ihr Mann Hermann Muthesius (1861-1927), Vorsitzender des deutschen Werkbundes, umbaute, so dass seit 1912 neben der „Lietzenburg“ ein weiteres gesellschaftliches Zentrum entstand.

Zahlreiche Malerinnen lebten und arbeiteten auf Hiddensee, wo sie größere Anerkennung von ihren Künstlerkollegen erfuhren. Eine der bekanntesten war Julie Wolfthorn (1864-1944), die auch an anderen Künstlerkolonien teilhatte und schon während ihrer Zeit in Worpswede mehr Gewicht auf die Porträtmalerei als auf die Landschaftsdarstellung legte. Sie porträtierte auf Hiddensee Anna Muthesius mit ihren Kindern. Ähnlich wie auch in Nidden, wurde das Leben in der Kolonie durch zahlreiche Künstlerfeste bereichert, die zu den Höhepunkten des Jahres gehörten.

Die Malerinnen waren es auch, die nach dem Ersten Weltkrieg in den zwanziger Jahren für eine neue Blüte auf Hiddensee sorgten, zum Beispiel durch den von Käthe Kollwitz (1867-1945) initiierten „Hiddensoer Künstlerinnenbund“. Ähnlich wie Thomas Mann nahm aber Gerhart Hauptmann, der 1916 auf die Insel zurückgekehrt war und später das „Haus Seedorf“ kaufte, kaum Notiz von den Malerinnen und ihren Aktivitäten auf der Insel.

---

<sup>262</sup> „Ich hätte sie wohl nie geschrieben, hätte ich nicht jahrelang auf Hiddensee die vielen schönen, oft ganz nackten Frauenkörper gesehen und das Treiben dort beobachtet.“ Zit. nach: Behl, Carl Friedrich Wilhelm: Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter, München 1949, S. 111.

<sup>263</sup> Krause 1907, S. 538.

<sup>264</sup> Vgl. Negendanck 2001, S. 127, Anm. 29.

### 2.3. Moritzburg - Fehmarn - Nidden: Badeleben und Akte in der Natur

Der kleine Ort Moritzburg, der bis 1934 offiziell Eisenberg hieß, liegt ungefähr fünfzehn Kilometer nördlich von Dresden und war ebenso wie Goppeln für die in Dresden lebenden Künstler leicht und relativ schnell erreichbar.

Es gilt mittlerweile als gesichert, dass das Gründungsmitglied Fritz Bleyl das beliebte Ausflugsziel entdeckt hat und, wie weiter oben ausgeführt, mit seinem Studienfreund Kirchner bereits vor der Gründung der Künstlergruppe dort zum Zeichnen unterwegs war.

Kulturelles Zentrum des Ortes war, und ist auch heute noch, das barocke Moritzburger Jagdschloss, eine vierflügelige Anlage, die sich inmitten des Schlossteichs befindet. Das Wasserschloss und einige andere Ortsmotive wurden von den Künstlern wiederholt zeichnerisch erfasst.

Am südlichen Dorfrand lag ein Brauereigebäude, in dem sich die Künstler wahrscheinlich einquartierten, wenn sie sich längere Zeit in der Gegend aufhielten. Dies war der Ausgangspunkt für die Streifzüge in die nähere Umgebung.

Das Hauptanliegen der Moritzburger Aufenthalte war jedoch, die im Atelier erprobten Aktstudien in die freie Natur zu verlegen und die sich dort ungezwungen bewegendenden nackten Modelle und Künstler in der Natur zu erfassen.<sup>265</sup>

Die große Zahl an Werken, etwa 100 Ölgemälde und 70 druckgrafische Arbeiten, die sich von den Aufenthalten erhalten haben, belegen die Schaffensfreude und die große Begeisterung, die die Maler nach eigenen Aussagen dort empfunden haben. Die Arbeiten sind sowohl unmittelbar vor Ort oder aus den zahlreichen mitgebrachten Skizzen und Zeichnungen später im Dresdner Atelier entstanden.

Als Ziel für ihre Akt- und Badeszenen galt den Künstlern das dem kleinen Ort nahe gelegene Moritzburger Teichgebiet, das sich seit Kirchners Chronik 1913 irrtümlicherweise als „Moritzburger Seen“ in der Literatur etabliert hat.<sup>266</sup>

Das Gebiet umfasst ca. zwanzig Teiche, wovon der Mittelteich und der Dippelsdorfer Teich zu den größten zählen. Innerhalb der hügeligen Gegend grenzen einige Teiche

---

<sup>265</sup> Kirchner 1913, S. 2. „Heckel und Kirchner gingen an die Moritzburger Seen, um den Akt im Freien zu studieren.“

<sup>266</sup> Vgl. Billig, Volkmar: „Künstlergruppe Brücke“ im Moritzburger Teichgebiet. Landschaftliche Bezüge in einigen Werken von Heckel, Kirchner und Pechstein, in: Dresdener Kunstblätter, Heft 6, 1990, Dresden 1990, S. 183-193, S. 184, Anm. 8.

an die Bäume des Friedewalds an, die auf diversen Werken zu sehen sind. Um 1500 wurden die Teiche zum Zweck der Karpfenzucht künstlich angelegt.

Eine topografische Besonderheit der Moritzburger Teichlandschaft ist die ausgeprägte Hügelkette, die häufig auf den Szenen des Jahres 1909 und 1910 den Teich im Hintergrund begrenzt.

Die Künstler hatten sich zum Arbeiten einen der größten und wohl auch schönsten, den Dippelsdorfer Teich ausgesucht, einen beliebten Ausflugsort, an dessen Südseite sich seit 1905 eine Badeanstalt befand. Der auffällige kräftig rote Anstrich des Gebäudes muss die Künstler sehr beeindruckt haben, denn sowohl Kirchner hat 1909 die „Badeanstalt bei Dresden“ (Abb. 68) als auch Pechstein im darauf folgenden Jahr „Das rote Badehaus“ (Abb. 69) abgebildet.<sup>267</sup> Die Künstler, die auf ihren Streifzügen die Gegend genau erkundeten, kannten also die beliebte Badestelle und nahmen sicherlich zur Kenntnis, dass das Badeleben organisiert war und ihr bevorzugtes Ziel, der Dippelsdorfer Teich, nicht an allen Stellen von Menschenhand unberührte Natur und Landschaft bieten konnte.

Allerdings kam das beliebte und viel besuchte Strandbad für die geplanten Aktstudien im Freien für die „Brücke“-Freunde nicht in Frage. Sie mussten eine andere Stelle finden und bevorzugten die der Badeanstalt im Norden gegenüber liegende mit Schilf bewachsene Bucht, die von der Brauerei aus schnell erreichbar war. Zur echten Verwirklichung ihres Vorhabens brauchten die Künstler noch Modelle, die - wie auch schon bei den Viertelstundenakten im Atelier - natürliche unverstellte Bewegungen garantierten, so dass sie auf Berufsmodelle zur Begleitung verzichteten. Es gelang ihnen, eine befreundete Mutter zu überzeugen, dass ihre beiden Töchter die geeigneten Modelle für die Ausflüge nach Moritzburg waren.<sup>268</sup>

Was den ersten Moritzburger Aufenthalt (Juli bis August) betrifft, so ist die Personenkonstellation bezüglich Max Pechsteins Beisein unklar, wie auch aus den

---

<sup>267</sup> Vgl. Billig 1995a, S. 190. Auch Heckel hat das Gebäude dargestellt, eine Abbildung des Aquarells „An den Moritzburger Seen“ befindet sich bei: Gabler, Karlheinz: Erich Heckel und sein Kreis. Dokumente Fotos Briefe Schriften, Stuttgart, Zürich 1983, S. 49.

<sup>268</sup> Vgl. zu der Problematik der Kindermodelle Erbsmehl, Hansdieter: „Wir stürzten uns auf die Natur in den Mädchen.“ Ernst Ludwig Kirchner und die „Kindermodelle“ der Künstlergruppe „Brücke“, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Bd. 9/10 (2002/03), Zürich 2004, S. 113-149 und zu deren Identifizierung Presler, Gerd: Ernst Ludwig Kirchner. Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder, München 1998. „Fränzi“ konnte mittlerweile identifiziert werden, entgegen Pechsteins Erinnerung war der Vater kein Artist und lebte noch, als die Maler auf das Mädchen aufmerksam wurden.

kontroversen Meinungen in der Literatur hervorgeht.<sup>269</sup> Kirchner spricht in seiner Chronik nur von Heckel und sich selbst, für den zweiten Aufenthalt bezieht er Pechstein jedoch mit ein.<sup>270</sup> Pechstein selbst berichtet in seinen Erinnerungen ausführlich über seinen Aufenthalt in Nidden, der nach seiner Angabe bis Herbst dauerte, von Moritzburg ist nicht die Rede.<sup>271</sup>

Allerdings gibt es auf 1909 datierte Werke, und das scheint ein Argument für einen zumindest kurzen Aufenthalt 1909 dort zu sein, die aufgrund motivischer und stilistischer Nähe zu Werken der anderen Künstler stehen<sup>272</sup>, wie zum Beispiel „Das gelbschwarze Trikot“ (Abb. 70). Möglicherweise hielt sich Pechstein nur kurz dort auf und hat selbst dem Abstecher nach Moritzburg im Vergleich zu seinem ersten Aufenthalt in Nidden keine so große Bedeutung beigemessen und ihn deshalb nicht erwähnt. Schwierigkeiten bereitet nach wie vor die Datierung einiger Werke, da sie oft falsch zugewiesen wurden und aufgrund der unterschiedlichen Entwicklungsstufen der Künstler nicht definitiv dem ersten Aufenthalt 1909 oder dem zweiten 1910 zugeordnet werden können.<sup>273</sup> Zudem haben die Künstler nachträglich häufig ihre Werke umdatiert.<sup>274</sup>

Für stilistische Einflüsse von außen, das heißt von anderen Künstlern, waren die Maler, die noch auf der Suche nach neuen Wegen und einem eigenen Stil waren, durchaus offen, vorausgesetzt es erschien ihnen „fortschrittlich“ und „unmittelbar“.<sup>275</sup> Durch Max Pechstein, der 1907 in Italien und anschließend in Paris gewesen war, lernten die „Brücke“-Freunde den Fauvismus kennen. Ein Bild von den Fauvisten konnten sich die Künstler selbst machen, da diese gleichzeitig zu ihrer eigenen Ausstellung im Kunstsalon Richter im September 1908 in Dresden ausgestellt waren. In Berlin, wo Pechstein seit 1908 wohnte, hatten sie zudem die

---

<sup>269</sup> Vgl. Hüneke, Andreas: „Es ist unglaublich wie stark man die Farben hier findet“. Die Sommeraufenthalte der „Brücke“-Maler bis 1914, in: Billig 1995, S. 25-34, S. 26 f. Hüneke glaubt nicht an einen Aufenthalt 1909. Magdalena M. Moeller hingegen geht fest von Pechsteins Beisein aus, vgl. Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, S. 48 f.

<sup>270</sup> Vgl. Kirchner 1913, S. 2.

<sup>271</sup> Vgl. Reidemeister 1993, S. 35-38.

<sup>272</sup> Durch das gemeinsame Zeichnen und Malen in der Natur vor dem gleichen Motiv näherten sich die Künstler einander stilistisch an, es entwickelt sich ein einheitlicher kollektiver Stil, der als „reifer Brücke-Stil“ bezeichnet wird. Vgl. Schmitt, Evmarie: Von Kulturmenschen und Naturkindern. Stilentwicklungen bei Heckel, Kirchner und Pechstein zwischen 1909 und 1911 und Einflüsse der Arbeit in Moritzburg, in: Billig 1995, S. 35-48, S. 35, 44 f.; Hoffmann 2005, S. 93.

<sup>273</sup> Hinsichtlich der in der Arbeit zu untersuchenden Kunst- und Naturauffassung in den Badenden-Bildern kann diese Problematik weitgehend unberücksichtigt bleiben.

<sup>274</sup> Vgl. Schmitt 1995, S. 37.

<sup>275</sup> Vgl. ebd., S. 36.

Möglichkeit im Januar 1909 in der Galerie bei Paul Cassirer eine Matisse-Ausstellung zu sehen, die besonders bei Kirchner eine starke Reaktion hervorrief, welche sich in einer schnelleren Malweise äußerte und manche Stellen auf der Leinwand freiließe.<sup>276</sup>

Die Fauvisten formierten sich in Frankreich in den Jahren von 1904 bis 1907 als eine Gruppe von Künstlern, die die Kunst der Vergangenheit, den Impressionismus, überwinden wollten. Die daraus folgende Notwendigkeit einer „Erneuerung“ der Malkunst „zwang“ die Künstler, für ihre Bilder ein neues System gegenständlicher Darstellung zu suchen.<sup>277</sup> Dabei war es aber nicht nur das Bekenntnis zur reinen Farbe, sondern auch der Wille zur ausdrucksstarken Vereinfachung der Form, der die „Brücke“-Künstler an den französischen Malern fesselte.<sup>278</sup>

Auch von Paul Gauguin (1848-1903) waren die Künstler sehr beeindruckt, wie Heckel am 30. Januar an Cuno Amiet schrieb, von dem er „wunderschöne Bilder“ im Folkwang Museum bewundern konnte.<sup>279</sup>

Erich Heckel, der in Dresden in der Berliner Straße in direkter Nachbarschaft zu Kirchner lebte<sup>280</sup>, kam oft in dessen Atelier, um mit ihm zu arbeiten und sich künstlerisch mit ihm auszutauschen. Wenn auch Heckels Arbeiten, wie zu sehen sein wird, etwas kantiger waren als Kirchners gerundete Formen, waren sie einander in stilistischer Hinsicht relativ ähnlich als sie die gemeinsame Arbeit in Moritzburg fortsetzten. Die pastose Malweise wurde durch einen verdünnteren Farbauftrag abgelöst und eine Tendenz zu mehr Flächigkeit und der Verwendung von kräftigen farbigen Konturen lässt sich feststellen.

Einen ersten Eindruck vom ungezwungenen Badeleben vermittelt die Abbildung auf Kirchners Postkarte „Mit Schilf werfende Badende“ (Abb. 71), die er am 6. September 1909 von Dresden aus an Erich Heckel nach Dangast geschickt hat.<sup>281</sup>

Wie Bärbel Hedinger im Zusammenhang mit den Postkarten Karl Schmidt-Rottluffs aus Dangast an anderer Stelle geäußert hat, ist es meist nicht der knappe Text, der

---

<sup>276</sup> Vgl. Moeller, Magdalena M.: Die Brücke-Künstler und ihre Rezeption des Fauvismus, in: Rochard 1998, S. 94-100, S. 95 ff.

<sup>277</sup> Giry, Marcel: „Donatello au milieu des Fauves...“. Zur Realität des Fauvismus, in: Rochard 1998, S. 78-84, bes. S. 78, 81.

<sup>278</sup> Siehe ausführlich zu den Neuerungen der Fauves: Rathke, Ewald: Malerische Revolten in Frankreich und Deutschland. Aufbruch der Fauves und der Expressionisten, in: Rochard 1998, S. 13-29, bes. S. 18 f., 24.

<sup>279</sup> Vgl. Lloyd 1991, S. 239, Anm. 19.

<sup>280</sup> Vgl. Rudert 2001, S. 364.

<sup>281</sup> Der Kartentext lautet: „Wetter hier ganz gut, sind in Boxdorf da auch ganz nette Landschaften. Besten Gruß D Ernst“.

Aufschluss über Situationen und Ereignisse gibt, sondern es sind vielmehr die mit Wachskreiden oder Tusche konturierten Kartenmotive, die eine Vorstellung von den Geschehnissen entstehen lassen.<sup>282</sup>

So hat Kirchner mit der Feder in wenigen Strichen Teich, Hügelkette und den Kontur der vier Figuren umrissen und mit farbigen Kreiden ausgefüllt. Die beiden vorderen Figuren halten ein Schilfrohr, durch einen Strich dargestellt, in den Händen und beide setzen zum Wurf an. Mit Schilf werfende Badende sind ein häufiges Motiv der Moritzburger Aufenthalte und zeigen die lockere Stimmung. Kirchner wollte damit den Freund sicher an den wenige Wochen zurückliegenden ersten Aufenthalt erinnern.

Kirchners Gemälde „Im See badende Mädchen“<sup>283</sup> (Abb. 72) zeigt drei nackte Frauen in Rückenansicht beim Baden. Wie weit die rechte Figur, die sich halb dem Betrachter zuwendet im Wasser steht, kann aufgrund der nahsichtigen Darstellung nicht festgestellt werden, da die Beine komplett abgeschnitten sind. Die mittlere Figur ist bereits bis zu den Beinen in das Wasser gestiegen, während die dritte mit ausgebreiteten Armen zum anderen Ufer zu gelangen scheint. Die Farben sind flächenhaft aufgetragen, die blaue Wasserfläche wurde mit verdünnter Farbe gemalt und lässt die Leinwand als Lichtreflexe auf der Oberfläche durchscheinen. Die Figuren leuchten in kräftigem Gelb, Orange und Grün.

Der extrem gewählte Bildausschnitt mit der nahe an den Betrachter gerückten Frau und der großen Wasserfläche lässt keine Landschaftsdarstellung mehr zu. Ähnlich verhält es sich mit Erich Heckels „Badende im Schilf“ (Abb. 73). Hier lässt nur ein ganz schmaler Streifen am oberen Bildrand das gegenüberliegende Ufer erahnen. Dort muss ein etwas größerer Baum oder eine Baumgruppe stehen, die den schwarzen kegelförmigen Schatten auf die Wasserfläche wirft. Alle Figuren sind gesichtslos und in verschiedenen Haltungen und Bewegungen erfasst.

Pechstein wählt für sein Bild „Das gelbschwarze Trikot“ (Abb. 70) einen anderen Ausschnitt, der der Darstellung der Natur, in der sich die Personen aufhalten, viel mehr Raum lässt. Während das im Vordergrund in lockerer Haltung stehende Mädchen mit dem auffällig gestreiften Trikot etwas präziser ausgearbeitet ist, sind die fünf laufenden nackten Figuren nur noch ganz klein und schematisch umrissen.

---

<sup>282</sup> Vgl. Hedinger, Bärbel: Dangast - eine erste (Karten-)Adresse der Moderne. Künstlerpost von der „Brücke“ und Franz Radziwill, in: Peukert 2002, S. 42-51, S. 47.

<sup>283</sup> Zur falschen Datierung des Gemäldes auf 1907 vgl. Schmitt 1995, S. 37.

Die wie zufällig gewählten Szenen und die skizzenhaft erfassten Figuren lassen an Momentaufnahmen denken. Während die Wasserfläche und die Wiesenstreifen noch in Blau und Grün dargestellt sind, ist bei den Figuren zunehmend eine Abkehr von einer naturalistischen Farbgebung festzustellen.

Durch den weitgehenden Verzicht auf die landschaftliche Umgebung oder nur deren knappe Andeutung lässt sich folgern, dass bei dem ersten Aufenthalt zunächst die Erfassung der menschlichen Bewegungen als konsequente Weiterführung der im Atelier erprobten Aktstudien im Vordergrund stand. Wie der Vergleich mit Werken des zweiten Aufenthalts zeigen wird, erstrebte man in dieser Phase ein ausgewogeneres Verhältnis zwischen Mensch und Landschaft.

Für den zweiten Besuch in Moritzburg ist neben Kirchners Chronik das Beisein Max Pechsteins zusätzlich durch einen Brief an Gustav Schiefler belegt.<sup>284</sup> Der Künstler selbst berichtet: „Als wir in Berlin beisammen waren, vereinbarte ich mit Heckel und Kirchner, daß wir zu dritt an den Seen um Moritzburg nahe Dresden arbeiten wollten. Die Landschaft kannten wir schon längst, und wir wussten, dass dort die Möglichkeit bestand, unbehelligt in freier Natur Akt zu malen. [...] Sonst zogen wir Malersleute frühmorgens mit unseren Geräten schwer bepackt los, hinter uns die Modelle mit Taschen voller Fressalien und Getränke. Wir lebten in absoluter Harmonie. Fehlte als Gegenpol ein männliches Modell, so sprang einer von uns dreien in die Bresche.“<sup>285</sup>

Diese beschriebene Harmonie des Sommeraufenthalts 1910 wurde nur durch das Auftauchen eines Ortsgendarms unterbrochen, der dem ausgelassenen Badeleben aufgrund des Verstoßes gegen die Sittlichkeit ein Ende bereiten wollte. Ein soeben gemaltes Bild Pechsteins beschlagnahmte er und drohte mit einer Strafanzeige. Die Künstler ließen sich von dem Vorfall aber nicht weiter beeindrucken und beschlossen, ihre Aktivitäten auf einer kleinen Insel fortzusetzen. Die Abbildung auf einer Postkarte Erich Heckels an Gustav Schiefler (Abb. 74) zeigt die Künstler, die Malutensilien vor dem Wasser schützend über den Kopf haltend, nackt watend zu der Insel.

---

<sup>284</sup> Ernst Ludwig Kirchner an Gustav Schiefler am 19.07.1910: „[...] Augenblicklich sind wir, d. h. Heckel, Pechstein und ich, auch wieder in Moritzburg. Es gibt nichts Reizvolleres als Akte im Freien...“, in: Henze, Wolfgang (in Verbindung mit Annemarie Dube-Heynig und Magdalena Kraemer-Noble): Ernst Ludwig Kirchner - Gustav Schiefler Briefwechsel 1910-1935/1938. Mit Briefen von und an Luise Schiefler und Erna Kirchner sowie weiteren Dokumenten aus Schieflers Korrespondenz-Ablage, Stuttgart, Zürich 1990, S. 27.

<sup>285</sup> Reidemeister 1993, S. 41 f.

Während bei Kirchners „Vier Badende“ (Abb. 75) und Pechsteins „Am Seeufer“ (Abb. 76) die im Jahr 1909 entwickelte dekorative Flächigkeit noch erhalten ist, wird sie im weiteren Verlauf des Aufenthalts zugunsten einer noch spontaneren Malweise aufgegeben. Mit heftigem Pinselstrich reagierten die Künstler „unmittelbar“ auf die soeben erlebte Situation. Den Bildern ist anzumerken, dass die Künstler nicht reine Beobachter waren, sondern aktiv am Geschehen teilnahmen.

Im Medium der Zeichnung gelang das spontane, äußerst reduzierte Erfassen der Situation noch besser als beim Einsatz der Ölfarbe, wie an Heckels Zeichnung „Am Teich“ (Abb. 77) zu sehen ist. Im Gegensatz zu dem Gemälde „Badende am Waldteich“ (Abb. 78) sind die Figuren nur noch mit wenigen Strichen erfasst, ebenso die Baumstämme, deren Kronen durch eine geschwungene Linie zusammengefasst werden. Kirchners „Spielende nackte Menschen unter Baum“ (Abb. 79) zeigt die gleiche Szenerie und verdeutlicht die enge Zusammenarbeit der Künstler. Die grün changierende Frau in Umarmung hebt sich farblich kaum mehr von dem hinter ihr herabhängenden Ast ab, Figur und die sie umgebende Natur scheinen zu einer Einheit zu verschmelzen. Auch Pechstein hat das Geschehen in dem Gemälde „Spielende am Waldrand“ erfasst<sup>286</sup>, dessen Verbleib allerdings unbekannt ist, deshalb soll kurz auf ein motivverwandtes Bild eingegangen werden.

Aus einem etwas anderen Blickwinkel, mit Sicherheit aber an der gleichen Stelle, hat Max Pechstein die spielenden und lagernden Figurengruppen in „Freilicht - Moritzburg“ (Abb. 80) dargestellt. Er verwendet farbige oder schwarze Umrisslinien zur Definition seiner Personen. Auch deutet die gelbliche ins dunkle Ocker abgemischte Farbigkeit auf seine Niddener Akte voraus.

Neben den Szenerien unbeschwertem Badelebens einer Gruppe nackter Menschen, die sich durch nichts und niemanden stören lassen, verwundert das ebenfalls bei diesem zweiten Aufenthalt entstandene Aquarell Kirchners, „Badende bei Moritzburg“ (Abb. 81). Zwei nackte männliche Figuren sind bis zu der Hüfte in den Teich gestiegen, links schützt dichteres Schilf die Sicht auf die beiden. Allerdings befindet sich in Sichtweite ein Wohnhaus, von dem aus man die nackt Badenden beobachten konnte, sozusagen aus „Zivilisation“ in nächster Nähe.

---

<sup>286</sup> Der Verbleib des Gemäldes ist unbekannt. Eine schwarz-weiße Abbildung befindet sich bei Hoffmann 2005, S. 91, Abb. 21.

Vermutlich war auch in Moritzburg, wie schon in Dangast im Jahr 1910, ein Ansteigen der Besucherzahl zu verzeichnen und Baden an unberührten Stellen hier nicht mehr ohne weiteres möglich.

Wiederholt wurde die Anwesenheit Otto Muellers an den Moritzburger Teichen diskutiert, konnte aber bisher nicht eindeutig nachgewiesen werden. Verschiedentlich geht man von ein bis zwei Aufenthalten aus.<sup>287</sup> Anlass für diese Vermutung gab das Gemälde „Im Schilf“, das im September 1910 in der Galerie Arnold gezeigt wurde.<sup>288</sup>

Im Gegensatz zu den anderen Künstlern, die durch Schilf, eine ausgeprägte Hügelkette, ortstypische Gebäude oder andere Elemente zumindest Anhaltspunkte für den Entstehungsort bieten, fehlen bei Mueller jegliche Hinweise auf topografische Besonderheiten in seinen Werken und erschweren die Zuordnung.

Auch für 1911 ist fraglich, ob Mueller sich an der Freilichtmalerei an den Moritzburger Teichen beteiligte.

Heckel erinnert sich 1958 zwar mit den Worten: „[...] Zum einen war Pechstein mit Kirchner öfters allein dort, dann aber auch wir drei, Pechstein, Kirchner und ich. Es war absolut selbstverständlich, daß Otto Mueller, als er 1911 in Dresden auftauchte, mit uns gemeinsam arbeitete.“<sup>289</sup> Weitere Anhaltspunkte sind aber nicht bekannt.

Eine einzige Zeichnung lässt sich finden, die zwei kürzelhaft erfasste Badende in einem Teich zeigt (Abb. 82). Von der landschaftlichen Anlage mit der an der schmalen Stelle von Bäumen bestandenen Landzunge, die die Wasserfläche einschneidet, passt sie gut zu dem Moritzburger Teichgebiet. Dass Otto und Maschka Mueller die Gegend dort jedoch aus eigener Erfahrung kannten, belegt ein Brief (Abb. 83), den Maschka Mueller am 17.08.1911 an Willy Nowak nach Mnischek schrieb mit den Worten: „[...] wir hatten erst die Absicht in Moritzburg zu wohnen es ist sehr schön dort, leider aber alles von Menschen überfüllt. [...]“<sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> Vgl. Peterlein, Nicole: Mensch und Natur im Werk der „Brücke“, in: Moeller 2004, S. 41-50, S. 42 Anm. 11.

<sup>288</sup> Vgl. Hüneke, Andreas: Das „selbstverständliche“ Mitglied der „Brücke“, in: von Hohenzollern/von Lüttichau 2003, S. 46-65, S. 49; Roters, Eberhard (Hrsg.): Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland 1910-1962, Ausst. Kat. Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau Berlin 1988/89, Köln 1988 (darin u. a.: 1. Katalog zur Ausstellung der K. G. "Brücke" in Galerie Arnold Dresden, September 1910, Nachdr. d. Ausg. Dresden 1910; Lüttichau, Mario-Andreas von: Kommentierter Katalogteil, S. 88-107).

<sup>289</sup> Zit. in: Ketterer 1988, S. 48.

<sup>290</sup> Vgl. Hüneke 2003, S. 49; Rakušanová, Marie: Der Besuch von Otto und Maria Mueller und Ernst Ludwig Kirchner im Jahre 1911 in Böhmen, in: Dresdener Kunstblätter, Heft 1, 2006, Dresden 2006, S. 24- 31, S. 27 f.

Somit bestätigt sich die weiter oben geäußerte Vermutung, dass sich das Gebiet um die Moritzburger Teiche zunehmender Beliebtheit erfreute. Vielleicht war das auch der Grund, warum weder Kirchner noch Heckel dorthin zurückkehrten, Pechstein fehlte 1911 bereits ganz. Während des dritten und letzten Sommers sind viel weniger Werke entstanden als in den Jahren zuvor. Offensichtlich waren die stilistischen Veränderungen während der ersten Jahreshälfte, die auf eine erneute Rezeption Paul Gauguins zurückgeführt werden können, nicht mehr für ein spontanes und rasches Erfassen der soeben erlebten Situation geeignet.<sup>291</sup>

Die Verbindung von Kunst und Leben, die während der Moritzburger Aufenthalte von Malern wie Modellen gleichermaßen praktiziert wurde, die überfließende Schaffenskraft der Künstler, die Kreativität und überschäumende Lebensfreude beim Baden erinnert an das von Nietzsche postulierte dionysische Prinzip.<sup>292</sup> Sie war eine äußerst fruchtbare und eindruckliche Periode für die Künstler und brachte sie der Suche nach der Einheit von Mensch und Natur ein Stück näher, wie Kirchner resümierend feststellt: „So wurden die Dresdener Jahre von einer fanatischen freien Arbeit nach nackten Menschen im kargen Atelier (einem Laden) und an den Moritzburger Seen erfüllt. Diese stete Arbeit brachte schließlich als Resultat die Lösung des Problems, nackte Menschen in freier Natur mit neuen Mitteln darstellen zu können. In ungebrochenen Farben, blau, rot, grün, gelb leuchten die Körper der Menschen im Wasser oder zwischen Bäumen [...].“<sup>293</sup>

Die Insel Fehmarn ist die drittgrößte deutsche Insel und liegt zwischen der Kieler und der Mecklenburger Bucht in der Ostsee. Die landschaftliche Besonderheit besteht darin, dass die rund 78 Kilometer lange Küstenlinie sich durch unterschiedlichstes Aussehen auszeichnet. Im Norden findet sich eine ausgedehnte Dünenlandschaft mit Nehrungshaken und Strandseen, die Ostküste hingegen ist steinig und besitzt eine Steilküste. Im Süden der Insel ist der Strand flach und hat ausgedehnte weiße Sandstrände. Dort liegt Burg, die größte Stadt der Insel.

In Staberhuk, dem östlichsten Teil von Fehmarn, wurde 1903 der Leuchtturm aus gelbem Backstein errichtet, den Kirchner auf zahlreichen Bildern dargestellt hat. Wie es scheint, lässt sich Burg im Gegensatz zu den anderen bereits vorgestellten Orten

---

<sup>291</sup> Vgl. Schmitt 1995, S. 43 f.

<sup>292</sup> Vgl. Schüle, Christian: Begriffe, Theorien, Metaphern. „Apollinisch-dionysisch“, in: Ottmann 2000, S. 187-190, S. 188; Kähler 1999, S. 33.

<sup>293</sup> Zit. Kirchner, in: Grisebach 1968, S. 85.

weder als Künstlerkolonie noch als bekannter Seebadeort einordnen. Die weißen Sandstrände im Süden werden verstärkt Besucher von Burg angezogen haben, über ein reges Badeleben ist allerdings wenig bekannt. Somit versprach zumindest dieser Platz Unberührtheit und Ursprünglichkeit, nachdem sich die anderen bereits als von Badegästen viel besuchte Orte herausgestellt haben.

Wie auch die Erlebnisse an den Moritzburger Teichen, bedeuteten die Fehmarn-Aufenthalte für Ernst Ludwig Kirchner eine ungeheure Produktivität<sup>294</sup>, die eine kaum überschaubare Zahl von Werken hervorbrachte.<sup>295</sup>

Aufgrund fehlender zeitgenössischer Dokumente kennt man den Grund nicht, der Kirchner dazu bewog im Jahr 1908 erstmals nach Burg auf die Ostseeinsel Fehmarn zu reisen, was eine strapaziöse Reise erforderte, da es von Dresden aus nicht besonders gut erreichbar war. Er war in Begleitung seiner Freunde Emy Frisch, der späteren Frau Karl Schmidt-Rottluffs, und deren Bruder Hans. Gemeinsam wohnten sie in der Pension Port Arthur.

Während des ersten Aufenthalts entstanden hauptsächlich Darstellungen von Häusern, Scheunen, Meer und Strand. Der Figurendarstellung räumte Kirchner wenig Platz ein. Akte, aber auch bekleidete Menschen in der Natur, wurden erst bei den späteren Aufenthalten zu einem häufig gestalteten Motiv. Dennoch existiert ein Figurenbild von dieser Zeit auf Fehmarn, das Gemälde „Frau in weißem Kleid“<sup>296</sup>, für das vermutlich Emy Modell stand. Auch die Radierung „Sitzendes, badendes Mädchen am Strand“ (Abb. 84) muss im Sommer 1908 dort entstanden sein und ist bisher die einzige bekannte Aktdarstellung dieses Aufenthalts, weshalb darauf nicht näher eingegangen wird.

Trotzdem sollte gerade der erste Aufenthalt in seiner Bedeutung nicht unterschätzt werden, denn Kirchner kehrte 1912 bis 1914 in den Sommerwochen nach Fehmarn zurück und drückte in einem Brief an Gustav Schiefner aus, wie nachhaltig ihn der erste Besuch dort beeindruckt hat: „Wie Sie wohl wissen, war ich diesen Sommer nach 5 jähriger Pause wieder in Fehmarn. Ich will auch nächstes Jahr wieder hin, der

---

<sup>294</sup> Vgl. Gerlinger, Hermann: Die Fehmarn-Aufenthalte Ernst Ludwig Kirchners, in: Gerlinger, Hermann, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1997, Schleswig 1997, S. 9-21, S. 16, 20. Die ungeheure Anzahl der vor Ort geschaffenen Werke erstaunt insofern, als dass die jeweiligen Besuche Kirchners nur wenige Wochen dauerten.

<sup>295</sup> Zu den genauen Zahlen der Werke nach Fehmarn-Motiven vgl. Henze, Wolfgang: Fehmarn in Kirchners Werk. Zeichnung, Pastell, Aquarell und Plastik auf Fehmarn - Einige Hinweise, in: Gerlinger/Spielmann 1997, S. 22-34, S. 23, Anm. 4.

<sup>296</sup> Vgl. Gordon 1968, Nr. 39 (S. 271); Farb-Tafel IV, S. 55.

ganze starke Eindruck des ersten Dortseins hat sich vertieft, und ich habe dort Bilder gemalt von absoluter Reife, soweit ich das selbst beurteilen kann. Ocker, blau, grün sind die Farben von Fehmarn, wundervolle Küstenbildung, manchmal von Südseereichtum, tolle Blumen mit fleischigen Stielen [...].<sup>297</sup>

Wiederholte Aussagen über eine weitere Anwesenheit im Sommer 1910<sup>298</sup> konnten nicht ausreichend nachgewiesen werden, da sich aufgrund von Postkarten, die Kirchner an Heckel geschrieben hat, beweisen lässt, dass er weder im März, April oder Mai, noch im Juni, Juli oder August dorthin gereist sein kann.<sup>299</sup>

Die anderen Fehmarn-Aufenthalte Kirchners sind indes nicht vorstellbar ohne die durch den Umzug nach Berlin ausgelösten motivischen und stilistischen Entwicklungen.

Die zweite Hälfte des Jahres 1911 brachte für Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel entscheidende Veränderungen mit sich. Annähernd gleichzeitig zogen Kirchner und Schmidt-Rottluff von Dresden nach Berlin um, Heckel folgte ihnen im Dezember. Kirchner zog in die Durlacher Straße 14, wo Pechstein bereits seit 1909 wohnte und gründete mit ihm zusammen das „MUIM“-Institut, das Modernen Unterricht in Malerei vorsah.<sup>300</sup> Allerdings hatte das Institut nur zwei Schüler, Hans Gewecke und Werner Gothein, und musste im Jahr darauf wegen finanziellen Misserfolgs wieder aufgelöst werden.

Die Großstadt konnte den Künstlern mit dem vielfältigen Angebot an Theater, Cabaret, Zirkus, Cafés, Museen und Galerien zahlreiche neue Anregungen bieten, zeigte aber schnell ihre negativen Seiten der Zivilisation mit Verkehr, Hektik, Lärm und sozialen Missständen. Deswegen hatten die Künstler im Sommer das Bedürfnis, die Stadt zu verlassen und sich an ruhigere Orte zum Arbeiten zurückzuziehen.

Im Gegensatz zu seinem ersten Aufenthalt in Burg, zog sich Kirchner in den Jahren 1912 bis 1914 auf die „Staberhuk“ im Südosten der Insel zurück, wo er sich bei dem

---

<sup>297</sup> Brief von Ernst Ludwig Kirchner an Gustav Schiefler vom 31. Dezember 1912, zit. nach: Henze 1990, S. 61.

<sup>298</sup> Vgl. Henze 1990, S. 61, Anm. 1; Grisebach, Lucius: Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, in: Spielmann 1995, S. 60-63, S. 60, Anm. 1; Büche, Wolfgang: Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, in: ders., Romanus, Peter: Ernst Ludwig Kirchner. Akte im Strandwald, Berlin/Halle 1996, S. 21-33, S. 22.

<sup>299</sup> Vgl. Gerlinger 1997, S. 14, Anm. 23-26. Postkarten von Kirchner an Heckel tragen den Poststempel „Dresden“ für die angenommenen Zeiträume eines Aufenthalts dort, außerdem findet sich kein einziges Motiv der Insel in Kirchners Schaffen. Die Postkarten befinden sich in: Dube-Heynig, Annemarie: Ernst Ludwig Kirchner. Postkarten an Erich Heckel, Köln 1984, Nr. 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53.

<sup>300</sup> Siehe ausführlich dazu: Hoffmann 2005, S. 136 f., WV 55 ff., S. 293-296.

dortigen Leuchtturmwärter Lüthmann einquartierte. Der Leuchtturm befand sich inmitten einiger kleiner Häuser und war von Laubbäumen umstanden. In Fußnähe zu seiner Unterkunft befand sich der Strand vor einer zwei bis drei Meter hohen lehmigen leicht geschwungenen Küste.

Ein weiteres Merkmal, das kaum auf einer Fehmarn-Darstellung fehlt, ist das massive Gestein in Form von großen runden so genannten Findlingen. Nach seiner Ankunft berichtet er auf einer Postkarte: „Frdl Grüsse von Fehmarn wo ich nach 5 Jahren noch heute alles unverändert finde ohne Badegäste Ihr E. L. Kirchner“.<sup>301</sup>

Als Modelle konnte er sowohl auf die acht Kinder seines Gastgebers und seine „Brücke“-Freunde, die ihn dort mit ihren Freundinnen oder Frauen besuchten, als auch auf seine Begleitung Erna Schilling zurückgreifen, die er vor seiner Abreise in Berlin kennen gelernt hatte und die bis zu seinem Tod 1938 seine Lebensgefährtin blieb.

Der Stil der „Frauen im Bade“ (Abb. 85), ein Gemälde, das Kirchner 1911 im Atelier geschaffen hatte - inspiriert durch ein Buch über die indischen Höhlentempel-Malereien in Ajanta<sup>302</sup>, die er in zahlreichen Zeichnungen kopierte<sup>303</sup> (Abb. 86, 87) - ist zwar in den ersten Fehmarn-Werken wie dem Aquarell „Akt mit rotem Hut“ (Abb. 88) noch zu spüren, ändert sich jedoch während des Sommers rasch, wie an der Lithografie „Badende mit Dünen und Leuchtturm“ (Abb. 89) zu erkennen ist. Die weichen runden Konturen der „Frauen im Bade“, denen der Künstler durch die grauen Schraffuren eine Plastizität und pralle Körperlichkeit verliehen hat, weichen zunächst ausgeprägteren Rundungen, die auf spitzwinklige Elemente stoßen. Das Gemälde „Ins Meer Schreitende“ (Abb. 90), ein Hauptwerk des Sommers 1912, hat Kirchner, was „die Gestaltung des nackten Menschen in der Natur“ betrifft selbst als „vorläufigen Abschluß in den Fehmarn Bildern“<sup>304</sup> angesehen.

Innerhalb des Bildes treffen verschiedene Perspektiven aufeinander. Auf die am Strand liegende Figur, zwischen Findlingen und Wasser, blickt man von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aus, während die Küste, zwischen deren Spitzen das obere Ende des Leuchtturms herausragt, stark untersichtig gestaltet wurde. Die

---

<sup>301</sup> Postkarte an „Herrn Schriftsteller Ernst Reimann Buschmühle bei Frankfurt a/d. Oder“ vom Juli/August 1912, in: Gerlinger/Spielmann 1997, S. 32, Nr. 5.

<sup>302</sup> Vgl. Griffiths, John: The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta, Kandesh, India, London, Bd. I (Pictorial Subjects) 1896, Bd. II (Decorative Details) 1897.

<sup>303</sup> Gordon, Donald E.: Kirchner in Dresden, in: The Art Bulletin 48 (1966), S. 335-366, S. 356 ff.

<sup>304</sup> Kirchner „Das Werk“, in: Grisebach 1968, S. 82.

großen, fast die gesamte Bildhöhe einnehmenden ins Wasser Schreitenden<sup>305</sup> erscheinen wieder auf „neutraler“ Höhe des Betrachters. Auffallend ist die starke Betonung der Landschaftsformen, die in dem Bild kontrastreich aufeinander stoßen. Anrollende, sich brechende Wellen, die runden Steine, die zackige Küste und das Gesträuch sind stark durch die intensiven dichten Schraffuren innerhalb der Formen betont. Die Spannung, die innerhalb des Bildes zu spüren ist, wird durch die Farbwahl gesteigert. Von den starken Komplementärkontrasten der Moritzburger Aufenthalte ist nichts mehr geblieben. Das Meer und die Vegetation in kaltem Grün stoßen hart an das tiefgelbe Ocker des Sandstrands, unterbrochen vom Violett der massiven Findlinge, auf denen sich die Farbe des Himmels spiegelt.

Insgesamt ist eine zunehmende Straffung der Figuren festzustellen, die sich im nächsten Fehmarn-Sommer noch intensiviert. Das Erlebnis „Großstadt“, das sich in Gemälden wie „Die Straße“ (Abb. 91) manifestiert und zu extrem gelängten Proportionen bei Mensch und Vegetation, wie Bäumen und Baumstämmen führt, begleitet von nervösen fedrigen Pinselstrichen, zeigt seine Wirkung auch während der Sommeraufenthalte.

Im Sommer 1913 hielt sich Kirchner von Mitte Juni bis Ende September auf Fehmarn auf. In diesem Jahr gesellten sich auch die beiden Schüler des MUIM-Instituts Hans Gewecke und Werner Gothein zu Kirchner und Erna. Später stießen auch noch Otto und Maschka Mueller zu der Gruppe. Mueller's Hut und Pfeife, die er nicht einmal ablegte, wenn er nackt am Strand war, identifizieren ihn u. a. auf dem Bild „Vier Akte unter Bäumen“.<sup>306</sup>

Die schmalen überlängten Figuren der Szene „Badende zwischen Dünen“ (Abb. 92) tummeln sich ausgelassen vor den großen runden Findlingen am Strand. Kirchner hat sie in verschiedenen Bewegungen eingefangen, die eine ungeheure Dynamik suggerieren.<sup>307</sup> Auffallend sind die unterschiedlichen Größenverhältnisse der Figuren untereinander, die sich eigentlich am Strand auf dem gleichen Niveau befinden. Die mit Strandhafer bewachsene Abbruchkante der Küste scheint in Richtung Himmel wegzuklappen, auch hier werden unterschiedliche Betrachterstandpunkte miteinander

---

<sup>305</sup> Vgl. Henze, Wolfgang: Die Badeszene in der Natur oder die Realisierung eines arkadischen Traumes: Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn 1912-1914, in: Moeller, Magdalena M., Scotti, Roland (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner, Ausst. Kat. zum 60. Todestag Kunstforum Wien 1998/99, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 1999, München 1998, S. 35-48, S. 43. Die Form „der wie holzgeschnitzten Badenden“ ist auf die Auseinandersetzung mit den Skulpturen außereuropäischer Völker zurückzuführen, die sich ab 1910 zunehmend im Werk der „Brücke“ charakterisieren lässt.

<sup>306</sup> Vgl. Gordon 1968, Nr. 355.

<sup>307</sup> Zur großen Bedeutung ununterbrochener Bewegung, vgl. Henze 1998, S. 42.

kombiniert. Die sich zum Dreieck zuspitzende Küstenlinie, auf deren höchstem Punkt ein Baum steht, der den oberen Bildrand überschneidet, und die überlangen Figuren lenken den Blick von unten nach oben. Während bei „Badende zwischen Dünen“ die Überlängung bei den Figuren am augenfälligsten ist, wird das Motiv bei „Badende am Strand von Fehmarn“ (Abb. 93) auf den Baum bzw. vielmehr auf den sichtbaren Stamm und die Zweige übertragen. Dagegen sind die Badeszene und die Boote auf dem Meer in den Hintergrund gerückt.

„Fehmarnbucht mit Booten“ (Abb. 94) zeigt die zunehmende Tendenz, der Landschaft gegenüber der Figurendarstellung den Vorrang einzuräumen. Nur noch eine kleine - zudem bekleidete - Person ist am Strand zu sehen.

Der Holzschnitt „Badeszene unter überhängenden Baumzweigen“ (Abb. 95) vermittelt vielleicht am eindrucklichsten, was Kirchner meinte, wenn er von „Südseereichtum“ und „tollen Blumen mit fleischigen Stilen“ sprach. Die Vegetation wurde in so großer Dichte und Üppigkeit dargestellt, dass die vergleichsweise kleinen Figuren der Badenden zunächst nicht so leicht auszumachen sind.

Während dieses Aufenthalts sind einige Aquarelle und ein Gemälde entstanden, die in ihrer Thematik auf den nächsten und letzten Fehmarnaufenthalt Kirchners voraus weisen. In „Badende vor Fehmarnküste (Akt im Bogen)“ (Abb. 96) und „Figuren in Grashütte“ (Abb. 97) und einigen anderen Werken fällt der markante Spitzbogen auf, der lange nicht wirklich zugeordnet werden konnte. Es handelt sich dabei aber nicht um ein Mauerelement, wie zunächst angenommen, sondern um den Eingang einer Grashütte, die Kirchner, Erna und die Kinder gebaut hatten.<sup>308</sup> Dies reflektiert wiederum die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Kulturen. In Nordamerika dienten je nach Gegend und Stamm Wikiups oder Grashütten den Menschen als Behausung. Für den Bau einer Grashütte wurden in einem Kreis Stangen in die Erde gesteckt und an der Spitze zusammengebunden. An diesem Gerüst wurden waagerechte Stangen angebracht, auf die ein dicker Grasbelag gebunden und fixiert

---

<sup>308</sup> Vgl. Henze 1997, S. 28; Gerlinger, Hermann: E. L. Kirchners Fehmarn, „Literarisches Skizzenbuch“, in: Gerlinger/Spielmann 1997, S. 49-61, S. 59 f. 24.IX.13 „Lieber Herr Gewecke, [...] Denken Sie sich wir haben noch eine Hütte gebaut am Strand mit einem feudalen Eingang. Sie würden natürlich sagen gotisch. Es ist wunderschön darin zu sitzen. Ich habe sie gebaut, dass man über einen rosa Stein hinweg das Meer sehen kann. Wenn nun Badende mit ihren langen Senkrechten den Strand herauf kommen und im Spitzbogen des Einganges erscheinen, und dahinter die beiden schwarzen Keile der Steine an unserer Badestelle. Wie prachtvoll würden Sie sich darin ausnehmen.“

wurde. Auch von Afrika weiß man, dass bestimmten Stämmen Grashütten als Wohnstätte dienten.<sup>309</sup>

Kirchner ist entweder während einem seiner häufigen Besuche im Dresdener Völkerkundemuseum auf ein ausgestelltes Modell einer Grashütte oder, was noch wahrscheinlicher ist, bei den Völkerschauen im zoologischen Garten auf diese Form der Unterkunft aufmerksam geworden.<sup>310</sup>

Die Auseinandersetzung mit außereuropäischer Kultur lässt sich für die Zeit der Fehmarn-Aufenthalte auf die Südsee konkretisieren. An der Ostseeküste fand er eine Gegend von „Südseereichtum“, zumindest seiner Vorstellung nach. Schwarzes Schwemmholz, das häufig an der Bucht an Land gespült wurde, und das Wrack eines gestrandeten Schiffs inspirierten Kirchner nicht nur zum Schnitzen von Skulpturen, sondern gipfelten im Sommer 1914 im Bau eines Einbaums<sup>311</sup>, der auf einer Postkarte „Erna stehend“ (Abb. 98) und einer Zeichnung „Männlicher Akt im Boot am Fehmarnstrand“ (Abb. 99) zu sehen ist.<sup>312</sup>

Der Einbaum, oft mit einem Ausleger versehen, ist ein verbreiteter Bootstyp bei Naturvölkern und wird aus einem einzigen Baumstamm gefertigt. Einbäume oder Szenen mit Einheimischen auf den Booten hat Max Pechstein mehrmals während seiner Südseereise festgehalten, wie noch genauer ausgeführt wird.<sup>313</sup>

Kirchner wusste bestimmt, dass seine ehemaligen „Brücke“-Kollegen Emil Nolde und Max Pechstein in die Südsee gereist waren. Diese Tatsache und die hohen schwülen Temperaturen des Sommers haben ihn vermutlich veranlasst, sein Südseerlebnis an die Ostsee zu verlegen, was durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs jäh unterbrochen wurde und zu einer überstürzten Abreise führte.

Die Zeit Kirchners auf Fehmarn, sowie die dort entstandenen Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen sind in der Literatur hinsichtlich seines Traums und der

---

<sup>309</sup> Vgl. Unger-Richter, Birgitta: Walter von Ruckteschell 1882-1941, Ausst. Kat. des Zweckverbandes Dachauer Galerien und Museen 1993/1994, München 1993, S. 25.

<sup>310</sup> Vom 29. April bis 18. Mai 1910 fand im Zoologischen Garten in Dresden Carl Marquardts völkerkundliche Schaustellung „Das afrikanische Dorf“ statt. Kirchner berichtet Heckel über die Ankündigung, deshalb ist davon auszugehen, dass Kirchner die Schau gesehen hat. Vgl. Dalbajewa/Bischoff 2001, S. 34.

<sup>311</sup> Vgl. Reinhardt, Dietrich: „Zeitgenössische Zeugnisse von Kirchners Fehmarn-Aufenthalten“, in: Gerlinger/Spielmann 1997, S. 35-45, S. 42.

<sup>312</sup> Vgl. Henze 1997, S. 33, Abb. 18, S. 34, Dokument 18.

<sup>313</sup> Die DNN vom 24.8.1910 berichten, dass für die Samoaner Mädchengruppe die „Völkerwiese“ im Zoo erweitert und für die Auslegerboote der Samoaner ein künstlicher See angelegt wurde. Vgl. Dalbajewa/Bischoff 2001, S. 34.

Darstellung von der Einheit von Mensch und Natur als eine der bedeutendsten und erfolgreichsten Phasen im Werk des Künstlers eingestuft worden.<sup>314</sup>

Der Künstler selbst hat die Zeit dort als Weiterentwicklung und Vollendung der Moritzburger Aufenthalte gesehen: „1912 bis 1914 verbrachte ich mit Erna die Sommermonate auf Fehmarn. Hier lernte ich die letzte Einheit von Mensch und Natur gestalten und vollendete das, was ich in Moritzburg angefangen hatte. Die Farben wurden milder und reicher, die Formen strenger und ferner von der Naturform.“<sup>315</sup>

Wie sehr Kirchner der abrupte Aufbruch schmerzte, erfahren wir aus einem Brief, den er am 28. Dezember 1914 an Gustav Schiefler schrieb: „Es fiel mir sehr schwer, so plötzlich abzureisen, da ich dies Jahr vollständig in der Landschaft und dem Leben da oben aufging und nur fast ohne Bewußtsein zuzugreifen brauchte.“<sup>316</sup>

Nach den Erlebnissen des Ersten Weltkriegs, die bei Kirchner eine heftige seelische Krise auslösten und seiner Entlassung aus dem Militärdienst am Ende des Jahres 1915, erhielt er während seines Aufenthalts im Sanatorium Kohnstamm im Taunus im darauf folgenden Jahr die Möglichkeit zur Gestaltung großer Wandbilder.<sup>317</sup> Dafür griff er das Fehmarn-Thema erneut auf. Die Wandbilder wurden während des Zweiten Weltkrieges zerstört. Die in Schwarz-Weiß überlieferten Fotografien davon vermitteln allerdings kein idyllisches Bild mehr von einer erlebten Einheit von Kunst, Leben, Mensch und Natur, sondern zeigen die nackten Badenden in einer von Möven und Schiffen bedrohten Situation.<sup>318</sup>

Mit dem Gewinn aus dem Verkauf des Gemäldes „Märzenschnee (III)“<sup>319</sup> durch Walther Rathenau konnte Max Pechstein sich einen lang gehegten Wunsch erfüllen und ans Meer reisen „und mich einen ganzen Sommer lang meinem freien Schaffen hingeben.“<sup>320</sup> Durch den Maler Ernst Bischoff-Culm, den er von der Berliner Sezession kannte, wurde Pechstein auf Nidden aufmerksam.

Dass er, um dort hinzugelangen, eine lange umständliche Reise auf sich nehmen musste, schien ihn nicht davon abzuhalten, den Weg auf die Nehrung anzutreten.

---

<sup>314</sup> Vgl. Büche 1996, S. 29; Gerlinger/Spielmann 1997, S. 8.

<sup>315</sup> Kirchner 1925/26, S. 337.

<sup>316</sup> Vgl. Henze 1990, Nr. 45, S. 68 ff.

<sup>317</sup> Vgl. Büche 1996, S. 30; Reinhardt 1997, S. 44 f. (Abbildungen).

<sup>318</sup> Vgl. Henze 1998, S. 44 f.

<sup>319</sup> Pechstein glaubt, sich an ein Landschaftsgemälde zu erinnern, vgl. dazu: Ruxleben, Leonie von: Lebensdaten 1881-1955, in: Moeller 1996, S. 11-40, S. 14.

<sup>320</sup> Reidemeister 1993, S. 34.

„Mir selbst war so hoffnungsfroh zumute wie einem Entdecker, der nach Neuland unterwegs ist.“<sup>321</sup> Und seine Mühe hatte sich gelohnt, denn er fand dort neben einer beeindruckenden Landschaft Menschen vor, die in der Mehrzahl den Beruf des Fischers ausübten. Einer der Fischer, Martin Sakuth, stellte ihm eine leere Fischerhütte am Haff als Unterkunft zur Verfügung.

Erstaunlicherweise erwähnt Pechstein mit keinem Wort in seinen Erinnerungen den offensichtlich bestehenden Kontakt, den er zu den Künstlern vor Ort hatte.<sup>322</sup> Er berichtet von sich, „der einzige Maler am Platze“<sup>323</sup> gewesen zu sein. Seinen Erinnerungen nach zog er sich komplett zurück, um durch niemanden bei der Arbeit gestört zu werden. Wie auch später im Zusammenhang mit der Südseereise noch zu sehen sein wird, war Pechstein kein sehr kritischer Betrachter oder hat aus der Distanz heraus Erlebnisse in seinen Erinnerungen anders gewertet oder vielleicht die ihm im Nachhinein nicht wichtig erscheinenden Vorgänge gar nicht erwähnt. Vergleichbar mit dem ersten Besuch Kirchners auf Fehmarn 1908 entstanden bei Pechsteins Aufenthalt auf der Nehrung im Sommer 1909 keine Badenden. Das Leben der Fischer, an deren Leben er sich anpasste, und das Elementare der Natur mit dem „ewigen Rhythmus des Meeres“ ließen ihn sich zunächst in vielen Skizzen vor„tasten“<sup>324</sup> bis hin zu einem völligen Aufgehen in der Natur.<sup>325</sup>

„Ich zeichnete und malte die Dünen, das Meer, die Wellenlinien, die Wogenkämme, den schäumenden Gischt, die rudern, gegen die Elemente ankämpfenden, über den Strand trotten, Netze flickenden oder im Rettungsboot dahinjagenden Fischer [...]“<sup>326</sup> Das Thema Boot war für Pechstein von großer Bedeutung, in dem Aquarell „Kurenkähne am Strand“ (Abb. 100) hat er die am Strand liegenden Kähne der Fischer dargestellt. Hinter dem letzten Boot steigt sanft eine mit dichten Büschen bewachsene Küste an, auf der sich mehrere Häuser befinden, deren Dächer rot aus

---

<sup>321</sup> Ebd., S. 33 f.

<sup>322</sup> Vgl. Krüger 1976a, S. 146 f. Krüger konnte bereits für den ersten Aufenthalt 1909 eine Begegnung mit der Künstlerin Elfriede Lauckner nachweisen, sowie Kontakte zu anderen Mitgliedern des dort ansässigen Künstlerkreises. Er hat auf Briefe und das Tagebuch von Elfriede Lauckner hingewiesen, die ihre Arbeiten mit Erich Thum signierte, in denen sie über ihre Begegnung mit Max Pechstein während seines ersten Nidden-Aufenthalts im Jahr 1909 berichtet. Siehe auch: Vogel, Christian: Katalogtext, in: Kaufmann, Gerhard (Hrsg.): „Mein lieber Ede...“. Künstlerpost von Max Pechstein an Eduard Plietzsch, Ausst. Kat. Altonaer Museum Hamburg - Norddeutsches Landesmuseum 1996, Hamburg 1996, S. 9- 40, S. 22.

<sup>323</sup> Vgl. Reidemeister 1993, S. 36.

<sup>324</sup> Vgl. ebd., S. 35 f.

<sup>325</sup> Ebd., S. 36. „Ich sog mich voll Licht und Farbe in der von den Menschen nicht verdorbenen Natur.“

<sup>326</sup> Ebd., S. 37.

der Vegetation herausleuchten. Bei dem ersten angeschnittenen Boot hat Pechstein den inneren Aufbau etwas genauer ausgeführt, während bei zunehmender Distanz Kähne, Häuser, Büsche und Bäume nur noch schematisch erfasst wurden. Der Strand ist menschenleer, vom geschäftigen Treiben der Fischer ist nichts zu spüren. Der Farbe des Himmels nach, dessen zartes Wasserblau von roten Stellen unterbrochen wird, könnte die Szene entstanden sein noch bevor die Fischer aufs Meer gefahren sind.

Das Gemälde „Haff“ (Abb. 101), das an den „Italienblick“ denken lässt, zeigt von einem stark erhöhten Betrachterstandpunkt aus den Blick auf die steil abfallende und in verschiedenen Farben leuchtende Küste vor einem langen gelben Strand. In einiger Entfernung sind drei der typischen Nehrungshäuser aus Holz auszumachen, die rot oder blau gestrichen wurden. Bei den Darstellungen der Nehrungshäuser bleibt der Farbauftrag Pechsteins noch pastos, in der Strichführung des Pinsels fühlt man sich an die bretonischen Häuser Van Goghs erinnert.<sup>327</sup> Bei „Haff“ löst er sich aber teilweise davon. Die unterschiedliche Vegetation, mit der die Küste bewachsen ist, zeigt noch den kurzen van Goghschen Pinselstrich, der Sandstreifen dagegen und das Wasser des Meeres sind zunehmend flächig gemalt. Auch farblich geht er über das Vorbild hinaus, indem er das Gelb, Blau und Rot als die bestimmenden Farben des Gemäldes zum Leuchten bringt.

Wie sehr der Künstler in Nidden versucht hat, die Einheit von Kunst und Leben zu praktizieren und zu leben, verdeutlicht sein eigenes Fazit: „Meine Kunst, die Arbeit als Fischerknecht und die damit verbundenen Freuden ließen sich nicht voneinander trennen.“<sup>328</sup> Künstlerisch, wie stilistisch ist Pechsteins erster Aufenthalt in Nidden insofern sehr bedeutend, als er sich von den Zielen offizieller und akademischer Kunst zu lösen beginnt und sich allmählich ganz darüber hinwegsetzt. Form und Farbe als eigenständige Bildkomponenten gewinnen über den Inhalt hinausgehend zunehmend an Gewicht.

Nach der Rückkehr von seinem zweiten sehr kurzen Aufenthalt in Italien, der seine Erkenntnisse nach eigener Einschätzung geschärft hatte, beschloss er, erneut für den Sommer in sein „Malerparadies“ zurückzukehren. Das war für ihn von so enormer Wichtigkeit, dass er sich auch nicht scheute, einen guten Freund um Geld zu bitten,

---

<sup>327</sup> Vgl. Moeller, Magdalena M.: Zu Pechsteins Stil und Stilentwicklung, in: dies. 1996, S. 41-63, S. 46.

<sup>328</sup> Reidemeister 1993, S. 37.

um die Fahrt zu finanzieren. Zusammen mit seiner jungen Frau Charlotte (Lotte) reist er von Juni bis September 1911 nach Nidden.

Nun hatte er sein eigenes Modell ständig um sich, dessen Bewegungen er einfangen konnte. „So setzte ich mein Trachten fort, Mensch und Natur in eins zu erfassen, stärker und innerlicher als in Moritzburg. Und ganz anders, weil mir mit dem Menschen, den ich nun gestaltete, und der auch zu meinem großen Bild, dem „Gelben Tuch“, meinem Kunstwollen dienend, Modell gestanden hatte, in Fleisch und Blut schaffende Kunst in einem zusammenfloß.“<sup>329</sup> In der Tat war dieser Sommer beherrscht von der Arbeit und Auseinandersetzung mit der Aktthematik. Diese Schaffensphase und die große dort entstandene Werkgruppe, in der Pechstein zu großer Souveränität und Sicherheit gelangte, wird in der Pechstein-Forschung einstimmig als ein Höhepunkt seines Werks gewertet.

Innerhalb der Niddener Akte lassen sich zwei Gruppen charakterisieren. Die eine zeigt Einzeldarstellungen liegender Akte, die weitgehend die Bildfläche einnehmen. Innerhalb dieser Gruppe erscheint das Gemälde „Früher Morgen“ (Abb. 102) eher ungewöhnlich, allein schon aufgrund der intensiven blauen Farbe der auf einer grünen Wiese liegenden Frau.

Ein Vergleich mit Henri Matisse' „Blauer Akt“ (Abb. 103) aus dem Jahr 1907 liegt nahe.<sup>330</sup> Pechstein muss sich daran erinnert haben, als er Lotte im Licht des frühen Morgens dargestellt hat. Die Lichtverhältnisse im Übergang zwischen Dunkelheit und aufgehender Sonne lassen Gesicht und Oberkörper dunkler erscheinen. Die rötlichen Stellen am Kopf, im Gesicht und am Körper, sowie das helle Gelb im Hintergrund erwecken den Eindruck einer mystischen Atmosphäre. Motivisch lässt sich die Darstellung des gelagerten Frauenaktes nicht nur auf Matisse als Vorbild zurückführen, man denke an die zahlreichen Venus-Darstellungen in der Kunst<sup>331</sup>, was im Hinblick auf Pechsteins junge Frau mit Sicherheit als Huldigung gedacht war.

---

<sup>329</sup> Ebd., S. 50.

<sup>330</sup> Darüber sollte allerdings nicht vergessen werden, dass weder bei Cézanne noch bei Matisse die Akte und Badenden aus eigener Anschauung oder dem Erleben entstanden sind. Es handelt sich dabei ausschließlich um Phantasiekonstrukte ohne eigentliches Modell. Vgl. Hülsewig-Johnen, Jutta: Die Badenden - Der neue Mensch im Paradies?, in: Hülsewig-Johnen/Kellein 2000, S. 64-79, S. 72.

<sup>331</sup> Vgl. Lewey 1995, S. 16.

Auch in „Liegender Akt (Nidden)“ (Abb. 104)<sup>332</sup> lagert eine nackte Frau in der Bildmitte, mit dem rechten Ellbogen stützt sie sich auf ein gelbes Tuch, mit der linken Hand verdeckt sie ihre Scham. Während das linke Bein, noch knapp an der oberen Kante des Dünenvorsprungs zu Liegen kommt, hat das andere angewinkelte Bein eine statische Funktion, um sie vor dem Abrutschen zu bewahren. Ihr Fuß verschwindet in dem schmalen blauen Streifen des bewegten Meeres.

In ihrer Haltung und voluminösen Körperlichkeit und durch ihre Größe verbindet sie alle Ebenen der Bildanlage. Die sie umgebende Landschaft, die kompositorisch in mehreren horizontalen Farbflächen angelegt wurde, ist nicht näher differenziert. Sie wurde in ihrer Farbigkeit auf die elementare Beschaffenheit der Nehrung mit Gelb für den Sand, Rot für die Erde, Blau für das Wasser und Grün für die Bäume reduziert und stellt nur so einen Bezug zu Nidden her. Durch die das Bild einnehmende Größe der Frau wird die Figur zum Hauptmotiv, deren Einbindung in den Raum mangels Orientierungsebenen unmöglich wird.<sup>333</sup>

Besonders bei diesen beiden Bildern fällt auf, dass Pechstein dem Gesicht seiner Frau ein südländisches Aussehen verliehen hat, was auf der Auseinandersetzung mit außereuropäischen Kulturen beruht, deren „Exotismus“, „Andersartigkeit“, aber auch „Einfachheit“ auf die „Brücke“-Künstler bekanntlich eine sehr große Faszination ausübten. Einflussreich mögen sich zudem die zahlreichen Darstellungen von Paul Gauguins Tahiti-Mädchen ausgewirkt haben, wie der Blick auf Pechsteins Porträt von Lotte „Am Strand von Nidden“ (Abb. 105) zeigt.<sup>334</sup> Die Maler kannten Gauguins Bilder durch Ausstellungen und Reproduktionen in Zeitschriften. Der Franzose war für Viele zum Inbegriff des aus der Zivilisation ausgestiegenen Künstlers geworden, der auf Tahiti in und mit der ursprünglichen Natur leben wollte.<sup>335</sup>

Die Kohlezeichnung „An der See“ (Abb. 106) und das Gemälde „Akte im Freien“ (Abb. 107) gehören einer zweiten Gruppe an, den mehrfigurigen Bildern. Diese räumen dem Raum als realem Bildgefüge wieder mehr Platz ein. Meist bevölkern drei bis vier Akte die Bildfläche, die in zwangloser Haltung im Sand stehen oder dabei sind, sich abzutrocknen. Wesentlich dynamischer ist das Aquarell „Drei

---

<sup>332</sup> Vgl. zum Ankauf des Gemäldes durch das Saarländemuseum Saarbrücken: Melcher, Ralph: Max Pechstein: Liegender Akt (Nidden), 1911, in: ders., Elvers-Švamberk, Kathrin, Leistenschneider, Eva: Max Pechstein. Liegender Akt (Nidden), Berlin/Saarbrücken 2007, S. 5-9.

<sup>333</sup> Vgl. Elvers-Švamberk, Kathrin: Zwischen den Meeren. Pechsteins Niddener Akte, in: Melcher/Elvers-Švamberk/Leistenschneider 2007, S. 10-19, S. 17.

<sup>334</sup> Dittmann 2005, S. 133.

<sup>335</sup> Vgl. Lampe 2000, S. 133 f. Gauguins poetische Erzählung „Noa Noa“, die bei Bruno Cassirer als Buch veröffentlicht wurde, wurde von den Künstlern begeistert aufgenommen.

weibliche Akte in Landschaft“ (Abb. 108), das wie eine Bewegungsstudie wirkt. Die drei Figuren sind in verschiedenen Haltungen erfasst, so dass sich ein Ablauf einer Bewegung entwickelt. Es ist fraglich, ob es sich tatsächlich um drei Personen handelt. Es könnte auch die gleiche Figur sein, die Pechstein in ihren verschiedenen Bewegungsstadien dargestellt hat.

In den Gemälden „Akte im Freien“ und „Abend in den Dünen“ (Abb. 109) reflektieren die Badenden die ausgeprägte Farbigkeit der Landschaft, in der sie sich befinden. Durch das homogene Ocker, mit dem die große Dünenlandschaft und die Akte erfasst sind, werden sie in die sie umgebende Landschaft eingebunden und verschmelzen nahezu mit ihr. Nur bei den großen Figuren im Vordergrund trennt eine blaue Konturlinie in der Farbe des Wasserstreifens Körper und Sand. Dies schwächt sich im Hintergrund so ab, dass die kleinste Figur im Hintergrund nur noch aufgrund des Handtuchs zu erkennen ist. „Abend in den Dünen“ spiegelt zusätzlich die Farbe der durch die untergehende Sonne rotgefärbten Dünen im Hintergrund auf den Körpern.

Der Sommer 1911, der Pechstein nach eigener Aussage „von Anfang bis Ende berauschte“, hat eine Vielzahl von Akten hervorgebracht. Anders als in Moritzburg sind keine dünnen Kindergestalten oder mit den Armen vor der Brust verschränkten frierenden Mädchen mehr dargestellt. Pechstein nahm die Körperlichkeit seines Modells mit den runden weiblichen Formen wahr und verlieh ihnen eine starke Plastizität. Die Körper, deren Rundungen in den Landschaftsformen fortgeführt werden, erhalten so eine Beziehung zu den elementaren Naturformen. Pechsteins Niddener Akte haben schon 1922 Max Osborn dazu veranlasst, sie als „Idealgestalten“ zu beschreiben.<sup>336</sup>

Im folgenden Jahr fährt Pechstein erst im Herbst nach Nidden. Er weilt dort von Mitte September bis Oktober. Motivisch entstehen bei diesem Aufenthalt nur noch wenige Aktbilder, er wendet sich mehr der Darstellung von Landschaft und

---

<sup>336</sup> Vgl. Osborn, Max: Max Pechstein, Berlin 1922, S. 90. „Pechstein stellt Figuren an den Strand. Nackte Frauen, die baden oder ruhen, hinausblicken, vor sich hinträumen. Exemplare seines Arsenal animalischer Geschöpfe. Wachsen wie Ausgeburten von Sand und Düne empor. Lassen ihre hellen, feisten, fleischigen Körper gegen die Glut der See schimmern. Begleiten mit den Umrissen ihrer runden Körper die Kurvenlinien von Gestade und Segeln und Wolken. [...] Knien mit gebeugtem Oberkörper vor der Brandung, daß die gewellten Linien ihrer Rücken und Köpfe mit den mächtigeren Formen der anstürzenden Woge korrespondieren, sie in anderer Materie wiederklingen lassen. Das eingeborene Ausdrucksmittel aller expressionistischen Malerei: die Wiederkehr der Formelemente [...], spricht überall mit. [...] ‚Idealgestalten‘, sagte die frühere Ästhetik. Das Wort paßt nicht mehr recht, es klänge hier fast komisch. Aber der Beruf, dem die Gestalten dienen, ist derselbe: sie spannen das stimmungsmaßige der Landschaft, den Charakter der Natur in körperliche Symbole.“

Kurenkähnen zu. Die spürbare Auseinandersetzung mit dem Kubismus und der Kunst Cezannes lassen ein spontanes Erfassen nur noch bedingt zu, Naturformen werden zu geometrischen Gebilden konstruiert.

Im Herbst 1912 hatte Karl Schmidt-Rottluff eine Ostseereise unternommen, über die er Ernst Beyersdorff in einem Brief berichtete.<sup>337</sup> Beeindruckt von dem Naturschauspiel durch den kräftigen Wind, die Sonne und die bewegte See und angeregt durch die Erzählungen seines „Brücke“-Freundes Max Pechstein verlegte er im folgenden Sommer seinen Sommeraufenthalt von Dangast nach Nidden.

Am 3.7.1913 schreibt er von dort an Theodor Francksen nach Oldenburg: „In diesem Jahr bin ich Dangast einmal untreu geworden und bin nach der Kurischen Nehrung gegangen. Diesen riesig interessanten Winkel unseres Landes wollte ich schon lange kennen lernen. Die Nehrung ist in der Tat seltsam und interessant. Ich komme mir hier gar nicht mehr wie im Deutschen Reiche vor. Im Herbst aber denke ich, werde ich Sie in Oldenburg wieder sehen können.“<sup>338</sup> Wie Pechstein konnte er die leer stehende Fischerhütte Martin Sakuths als Unterkunft nutzen.

Karl Schmidt-Rottluff, der an den gemeinsamen Badeaufenthalten an den Moritzburger Teichen nie teilgenommen hat, gestaltete zwar immer wieder das Aktmotiv, aber bis 1912 vorrangig in Druckgrafik und Zeichnung. Erst dann findet das Thema Aufnahme in sein malerisches Werk. In Nidden beschäftigt er sich eingehend mit Badenden und Akten in der Natur.<sup>339</sup>

„Vier Badende am Strand“ (Abb. 110) lässt sich in der Darstellung und Bildanlage noch gut mit Pechsteins „Abend in den Dünen“ (Abb. 109) vergleichen, obwohl Schmidt-Rottluffs Figuren nicht die wohl gerundeten Proportionen aufweisen und die Tendenz zur Vereinfachung der Formen deutlicher zu spüren ist. Seinen „Brücke“-Kollegen gleich, hat Schmidt-Rottluff sich intensiv in den Völkerkundemuseen in Dresden und Berlin mit afrikanischer Kunst beschäftigt und dort gesehene Objekte in Stillleben verarbeitet. Die Reduzierung der Formen auf das Wesentliche in der afrikanischen Plastik versuchte er in „Rote Düne“ (Abb. 111) und „Drei rote Akte“ (Abb. 112) für sich umzusetzen. Monumentale Figuren stehend oder hockend zwischen Dünen, Büschen oder Gras beherrschen die Komposition. Starke Konturen

---

<sup>337</sup> Vgl. Wietek 1995, S. 142, Nr. 107.

<sup>338</sup> Vgl. ebd. 1995, S. 144 f., Nr. 116.

<sup>339</sup> Vgl. Moeller 1997, S. 26 ff.

umfahren die rudimentär erfassten Körper und die Umgebung. Reduziert wird auch die Farbigkeit auf Rot, Orange und Grün. Die Verknappung des Bildinhalts auf die wesentliche Aussage Akt in Natur lassen Hinweise auf die Identität der Figur oder den Ort nicht mehr zu.

### **3. „Verzicht leisten vor der Natur“ - Die Naturauffassung der „Brücke“ im Vergleich zu den Künstlerkolonien**

„Einen schönen Sonntagnachmittag zu füllen, fuhr ich heute durch die Landschaft ringsum. Es ist unglaublich, wie stark man die Farben hier findet, eine Intensität, wie sie kein Pigment hat, fast scharf für das Auge. Dabei sind die Farbakkorde von großer Einfachheit. Malen kann hier eigentlich nur heißen: Verzicht leisten vor der Natur, und es an der rechten Stelle tun, ist vielleicht eine Definition für Kunst.“<sup>340</sup>

Diese Textstelle stammt aus einem längeren Brief, den Karl Schmidt-Rottluff im Juni 1909 an Gustav Schiefler nach Hamburg geschrieben hat. Es ist erstaunlich, dass der angeblich so wortkarge Künstler<sup>341</sup>, der sich, wie weiter oben erwähnt, nur ungern zu seiner Arbeit und theoretischen Fragen der Kunst äußerte<sup>342</sup>, mit dieser knappen Formulierung den wesentlichen Kern hinsichtlich der Naturauffassung der „Brücke“-Künstler trifft.

In ihrer Grundtendenz der „sentimentalen Zivilisationsmüdigkeit“, der „Sehnsucht nach unverbrauchter Natur“<sup>343</sup>, dem Interesse an eigenen heimatlichen „nahegelegenen“ Landstrichen, wie im Fall der „Brücke“ das Dresdener Umland und die Küstenregionen, die sich in einer Verlegung der Studien vom Atelier in die Natur vollzog, in der man eigenständig und frei von akademischen Zwängen arbeiten konnte, betraten die „Brücke“-Künstler keineswegs Neuland. Im Gegenteil, sie reihten sich in eine Tradition ein, die bis 1800 zurückverfolgt werden kann.<sup>344</sup>

Ein Vergleich mit den beiden bekanntesten deutschen Künstlerkolonien Dachau und Worpswede erschließt aber auch die Unterschiede, mit denen sich die „Brücke“-

---

<sup>340</sup> Vgl. Wietek 1995, S. 130 f., Nr. 53.

<sup>341</sup> Vgl. ebd., S. 117. Wietek widerlegt eindrücklich diese Einschätzung.

<sup>342</sup> Vgl. Brix 1995, S. 61.

<sup>343</sup> Vgl. Schulz-Hoffmann, Carla: Worpswede und Dachau heute, in: Oeynhausen, Dona von, Fischer Eduard: Worpswede, Dachau heute, Ausst. Kat. Schloß Dachau 1989, Dachau 1989, o. S.

<sup>344</sup> Vgl. Rödiger-Diruf, Erika: Sehnsucht nach Natur. Zur Entwicklungsgeschichte der Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert, in: dies.: Deutsche Künstlerkolonien 1890-1910: Worpswede, Dachau, Willingshausen, Grötzingen, Die „Brücke“, Murnau, Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe 1998/99, Karlsruhe 1998, S. 39-70, S. 42.

Künstler darüber hinaus weiterentwickeln und so zu „radikalen“ Neuerern werden. Um das Neue der „Brücke“-Künstler hinsichtlich ihrer Kunst- und Naturauffassung besser einschätzen zu können, soll im Folgenden ein zeitlicher Rückgriff auf die beiden Künstlerkolonien und die ihnen zugehörigen Mitglieder erfolgen.

In ihrer ländlichen Abgeschiedenheit in Moorgegenden durchaus vergleichbar, bleibt in Dachau die Nähe zur Groß- und Kunststadt München spürbar, die den Künstlern die Möglichkeit zu Ausstellungen und somit den Kontakt zu einer potenziellen Käuferschicht bot. Ganz anders in Worpswede, dessen Künstler bewusst auf den städtischen Bezug verzichteten, sich komplett in die Einsamkeit der Moorgegend zurückzogen und sich auch gegen Kontakte und neue Mitglieder „von außen“ vehement verwehrten.<sup>345</sup>

### 3.1. Dachau

Bevor man von München aus Dachau erreichen konnte, stieß man auf eine weite Sumpfebene, das Dachauer Moos. Dort wurde seit dem frühen 19. Jahrhundert der Torfstich betrieben. Der herbe unbesiedelte Landstrich mit den rasch wechselnden Licht- und Luftverhältnissen zog schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts Maler aus München dorthin. Die Erschließung des Dachauer Moores als Künstlerort hat sich in drei Phasen vollzogen. Dabei spielte die Nähe zu der sich entwickelnden Kunststadt München für die Entdeckung der Dachauer Landschaft als Studienort eine große Rolle.<sup>346</sup>

Johann Georg von Dillis (1759-1841), seit 1808 Professor für Landschaftsmalerei an der Akademie in München, hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die unterschiedlichen Wirkungen des Lichts in der Natur zu beobachten. In Dachau und Etzenhausen, direkt vor der Natur, setzte er seine Beobachtungen der unterschiedlichen Beleuchtungsvorgänge und die daraus resultierenden Veränderungen der Gegenstände und Farben in Studien um, die später im Atelier nicht in großen Kompositionen ausgearbeitet wurden, sondern als autonome Werke bestanden.<sup>347</sup> Dies war insofern neu, weil bis dahin die in der Natur entstandenen Vorarbeiten den Künstlern ausschließlich als Erinnerung dienten, die sie im Atelier ausformten,

---

<sup>345</sup> Vgl. Küster 2001, S. 117.

<sup>346</sup> Vgl. Boser, Elisabeth: Von München nach „Neu-Dachau“. Eine Künstlerkolonie und ihre Voraussetzungen, in: Rödiger-Diruf 1998, S. 201-213, S. 201.

<sup>347</sup> Vgl. Küster 2001, S. 108.

inhaltlich bereicherten und dann auf die Leinwand übertrugen. „Inszenierung“ und „Idealisierung“ von Wirklichkeit wurden zunehmend unwichtiger zugunsten unspektakulärer Motive, mit denen man Empfindungen und Gefühle zum Ausdruck bringen wollte.<sup>348</sup>

Dillis' Idee des unmittelbaren Naturstudiums fand allerdings erst nach der Jahrhundertmitte - beeinflusst von den Malern der Schule von Barbizon - eine größere Resonanz und leitete zu einer zweiten Stufe intensiver Beschäftigung mit der Dachauer Landschaft über. Die Gruppe von Malern bestand u. A. aus Eduard Schleich d. Ä. (1812-1874), Christian Morgenstern (1805-1876) und Carl Spitzweg (1808-1885), die ihre Tätigkeit weitgehend auf das Land verlegten und zum Teil dort auch wohnten. In der Folge wurde die Freilichtmalerei so beliebt und intensiv betrieben, dass Lovis Corinth ironisch feststellte: „Ganz München malte nun Pleinair, man fand im nahen Dachau ein Barbizon [...]“.<sup>349</sup>

Die „Kolonisierung“ von Dachau vollzog sich in einer dritten Periode durch den Zuzug der so genannten „Neu-Dachauer“<sup>350</sup>. Namentlich bestanden diese aus: „Dill, der große Pfadfinder und Praktiker, der hervorragende Zeichner, der durch die absolute Herrschaft, die er dem Zusammenhang der Farben in seinen Bildern zuwies, ganz neue Bahnen eröffnete; Hölzel, der scharfe Theoretiker und mit subtilster Anpassungsgabe ausgestattete, der Ideenverbreiter und Ausbauer, der auch geeignet ist, durch sein eigenes rastloses Streben und Schaffen seinen Schülern die Richtigkeit seiner Lehre zu beweisen; und Langhammer, der Farbendichter und Poet des Gefühls, der Errungenschaften seiner beiden Freunde synthetisch zu vereinigen suchte“, bilden das strahlende Dreigestirn der modernen Kunstwelt, das in Dachau aufging.“<sup>351</sup> So charakterisierte der mit den Künstlern befreundete Wiener Kunsthistoriker Arthur Roessler 1905 in seiner emphatischen Abhandlung „Neu-Dachau“ die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten.<sup>352</sup>

Adolf Hölzel (1853-1934) war 1887 nach Dachau übersiedelt, wo er Anfang der 90er Jahre eine private Malschule gründete. Der „scharfe Theoretiker“, den Roessler

---

<sup>348</sup> Vgl. Boser 1998, S. 204 ff.

<sup>349</sup> Lovis Corinth, zit. nach: Boser 1998, S. 207.

<sup>350</sup> Bei „Neu-Dachau“ handelt es sich um eine zeitlich datierbare Phase, die auf der gemeinsamen Stilhaltung der drei Künstler Ludwig Dill, Adolf Hölzel und Arthur Langhammer basiert. Vgl. Venzmer, Wolfgang: Neu-Dachau 1895-1905. Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer in der Künstlerkolonie Dachau, Ausst. Kat. der Sparkasse Dachau 1984, Dachau 1984, S. 9.

<sup>351</sup> Roessler, Arthur: Neu-Dachau. Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer, Neudr. d. Ausg. Bielefeld und Leipzig 1905, Dachau 1982, S. 42.

<sup>352</sup> Vgl. Mehl-Baranow, Sonja: Vorwort, in: Roessler 1905, o. S.

in ihm gesehen hatte, ausgestattet mit der Fähigkeit künstlerische Grundfragen zu reflektieren<sup>353</sup>, war mit seinem Unterricht sehr erfolgreich und zog viele Schüler an, zu denen im Jahr 1899 auch Emil Hansen (Nolde) gehörte.<sup>354</sup>

Neben seiner Leidenschaft als Lehrer und Theoretiker, war Hölzel aber vor allem Künstler. In seinem Werk vollzieht sich während seiner siebzehn Jahre andauernden Dachauer Schaffenszeit der größte Wandel vom Realismus hin zur abstrakten Malerei. Zwei Beispiele sollen dies veranschaulichen.

„Dachauer Bauernmädchen (Rast in der Ernte)“ (Abb. 113) schildert eine alltägliche Szene zweier Bauernmädchen auf dem Land, die sich, umgeben von der Natur, von ihrer Tätigkeit ausruhen. Der strenge Realismus ist hier bereits überwunden, deutlich spürbar wird dagegen der Einfluss seiner Paris-Reise im Jahr 1887. Durch seine Begegnung mit Werken von Manet und Monet erkennt er die Wirkung des Freilichts auf die Farbgebung der Bildgegenstände. Der Bildinhalt rückt zugunsten malerischer Mittel zunehmend in den Hintergrund. Das ausgeprägte Interesse an der auf dem Land lebenden Bevölkerung, ihrer Arbeit, ihrem Brauchtum und Glauben, eingebunden in einen immer wiederkehrenden Rhythmus von Geburt, Leben und Tod, ist nach wie vor deutlich spürbar und lässt sich bei vielen Kolonisten der Zeit feststellen.<sup>355</sup> Durch die Darstellung der Menschen in der ortsüblichen Tracht und Kleidung sind sie einer bestimmten Landschaft zugehörig und erhalten individuellen Charakter.

Den in der Dachauer Frühzeit entwickelten Naturlyrismus seiner Bilder gibt er allerdings auf. Am Ende seiner Dachauer Zeit im Jahre 1905 steht das ungegenständliche Bild „Komposition in Rot I“ (Abb. 114). Hier zeigt sich die abstrahierende Tendenz, die Farbigkeit von den Gegenständen zu lösen oder wie Hölzel es selbst formulierte: „Der Gegenstand im Kunstwerk ist nicht harmoniebildend. Für das Bild im musikalischen Sinn, das allein durch die Durchführung und Verarbeitung der autonomen Grundelemente entsteht, ist der Gegenstand keine Notwendigkeit.“<sup>356</sup> Landschaftliche und figürliche Elemente sind nach wie vor erkennbar, allerdings wurden die Bildgegenstände auf das Wesentliche

---

<sup>353</sup> Vgl. Venzmer 1984, S. 16.

<sup>354</sup> Vgl. Thiemann-Stoedtner, Ottilie, Hanke, Gerhard: Dachauer Maler. Die Kunstlandschaft von 1801-1946, hrsg. von Klaus Kiermeier, Dachau 1989, S. 224 ff. Mit der Theorie ergänzte Hölzel seinen weitgehend im Freien stattfindenden Unterricht, er förderte „Anschauen und Denken“. Vgl. Nolde, Emil: Das eigene Leben. Die Zeit der Jugend 1867-1902, 8. Aufl. Köln 2002 (fortan Nolde I), S. 181.

<sup>355</sup> Vgl. Rödiger-Diruf 1998a, S. 61.

<sup>356</sup> Zit. nach Venzmer, Wolfgang: Dachau bei München, in: Wietek 1976, S. 46-57, S. 52.

reduziert, die auf Rot- und Brauntöne reduzierten Farbflächen durch Konturierung voneinander getrennt.<sup>357</sup>

Ludwig Dill (1848-1940) kam 1894 auf Anregung Adolf Hölzels nach Dachau, 1896 erwarb er dort ein Haus. Ohne zu malen durchwanderten die beiden zunächst das Moos, um die unterschiedlichen Stimmungen und Eindrücke zu erkunden.

Dill gab der Landschaftsdarstellung während seiner Dachauer Zeit den Vorzug. Durch seine präzise Beobachtung des breit gefächerten Farbspektrums im Moos gelang es ihm, die zarten und differenzierten Klänge zu erfassen.<sup>358</sup> Neben seiner Farbskala tauscht er die Leinwand als Malgrund gegen ein stark saugendes Papier aus. In seinen Lebenserinnerungen schildert er die Vorgänge: „Wir malten nämlich draußen meist in Temperafarbe [...] dazu muß der Malgrund immer nass gehalten werden, [...]. Es ist ja erstaunlich, wie unser Freund der Regen, viele Gegenstände ins Schöne hebt.“<sup>359</sup>

„Birken im Moos“ (Abb. 115) ist ein typisches, häufig dargestelltes Neu-Dachauer Motiv, das Dill im Sinne einer von menschlichen Eingriffen verschonten Natur dargestellt hat.<sup>360</sup> Ocker und Olivtöne, zudem der durch die Maltechnik erzeugte matte Eindruck veranlasste seine Zeitgenossen zu dem Urteil „[...] er male mit einer schwarzen Brille vor den Augen, weil in seinen Gemälden immer so sehr viel Atmosphäre zu sehen und zu spüren ist; [...]“.<sup>361</sup>

Der Mensch in der Natur war in Dachau zentrales Anliegen in der Kunst Arthur Langhammers (1854-1901), das er nach seinem Paris-Aufenthalt 1887 innerhalb der Freilichtmalerei weiterentwickelt hat. Beeinflusst war er dabei von Jules Bastien-Lepage (1848-1884), dem „Maler des ländlichen Lebens“. Die Landschaft in der Umgebung Dachaus, in der sich bäuerliche Figuren aufhalten, wurde von ihm wiederholt dargestellt.<sup>362</sup> Dabei interessierte ihn nicht so sehr das Äußere, sondern er wollte ihr Wesen erfassen. Nach 1899 kam in seinem Werk die dichterische Komponente mehr und mehr zum Vorschein und er suchte nach märchenhaften Stoffen. Ein Beispiel dafür ist die Verarbeitung des Themas „Die Prinzessin und der Schweinehirt“ (Abb. 116) nach Hans Christian Andersen. Das Bild existiert in

---

<sup>357</sup> Vgl. Venzmer 1984, S. 104.

<sup>358</sup> Vgl. Boser 1998, S. 209.

<sup>359</sup> Ludwig Dill, Lebenserinnerungen, zit. in: Venzmer 1984, S. 57 f.

<sup>360</sup> Vgl. Rödiger-Diruf 1998a, S. 59.

<sup>361</sup> Roefler 1905, S. 49.

<sup>362</sup> Vgl. Thiemann-Stoedtner 1989, S. 248.

mehreren Fassungen.<sup>363</sup> Während zunächst noch ein „Modellrealismus“ vorherrschte, beginnen sich in den späteren Fassungen die Konturen aufzulösen hin zum rein Malerischen. Langhammer und Hölzel waren innerhalb der „Neu-Dachauer“ beständig auf der Suche nach einem neuen Farb- und Formgefüge.

Die sehr erfolgreiche Ausstellung der „Dachauer“ in der Berliner Nationalgalerie 1898 bedeutete zugleich den Höhe- und Endpunkt des gemeinsamen Schaffens. Das „Dreigestirn“ brach durch die Berufung Dills an die Kunstakademie nach Karlsruhe im Jahr 1899 auseinander. Arthur Langhammer starb bereits 1901 und Adolf Hölzel folgte dem Ruf nach Stuttgart und zog 1905 dorthin.<sup>364</sup>

Hölzel, Dill und Langhammer kamen in Dachau zusammen, um nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. In der Gegend des Dachauer Moores fanden sie die geeigneten Motive.

In ihrer Gewichtung, mit der sie entweder dem Menschen, der Landschaft oder der Verbindung von beidem größere Bedeutung beimaßen, unterschieden sie sich wie aufgezeigt voneinander, verfolgten aber grundsätzlich die gleichen Ziele. Diese waren eine Verselbständigung der malerischen Mittel und die zunehmende Loslösung vom Gegenstand.<sup>365</sup>

### 3.2. Worpswede

Der kleine Ort Worpswede, ungefähr zwanzig Kilometer in nordöstlicher Richtung von Bremen entfernt, liegt in einer moorreichen Landschaft, dem so genannten Teufelsmoor.<sup>366</sup> Das Bild, das sich den Malern bot, als sie in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts nach Worpswede kamen, um sich dort niederzulassen, war das einer ländlichen Siedlung bestehend aus einigen Gehöften, einer Kirche, einer Schule und ein paar Kaufläden. Die harte und entbehrungsreiche Arbeit, die bei den dort lebenden Menschen deutliche Züge hinterließ, war das Stechen des Torfes, den sie

---

<sup>363</sup> Vgl. Venzmer 1984, S. 87-89. Der Titel der vorliegenden Fassung lautet „Unter Birken. Die Prinzessin und der Schweinehirt“.

<sup>364</sup> Vgl. Thiemann-Stoedtner 1989, S. 246.

<sup>365</sup> Vgl. Boser 1998, S. 211.

<sup>366</sup> Vgl. Hausmann, Manfred: Die Worpsweder Landschaft, in: Stock, Wolf Dietmar (Hrsg.): Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900, Ottersberg-Fischerhude 1986, S. 7-9.

nach dem Trocknen auf Kähnen nach Bremen transportierten, um ihn dort als Brennmaterial zu verkaufen.<sup>367</sup>

Fritz Mackensen (1866-1956) war im Sommer 1884 in den Akademieferien als Gast der Familie Stolte erstmals in Worpswede gewesen, weitere Sommeraufenthalte 1886 und 1887 folgten. Begeistert schildert er in einem Brief an seinen Studienfreund Otto Modersohn (1865-1943) von der Düsseldorfer Akademie seine Eindrücke von der Landschaft und den Leuten und schließt: „Als wir heute zurückfahren, kam ich unwillkürlich zu dem Gedanken, könnte ich doch mit einem von Euch all das herrliche was ich hier massenhaft schöpfen kann, teilen. Ich sah eine Birkenallee, wie sie nie ein Rousseau gemalt hat. Alte wunderbar geformte Stämme, silbern aus den dunklen Silhouetten herausleuchtend; ein Wassergraben, in dem sich klar leuchtend rotes Dach und eine helle durchsichtige Abendluft spiegelt [...]; ein Bild pompös!!!...“<sup>368</sup> Der Brief beschreibt nicht nur die typischen landschaftlichen Gegebenheiten des Moorortes nahe Bremen, sondern impliziert den Wunsch, in Begleitung seiner Studienfreunde an den Ort zurückzukehren.

Im Jahr darauf wechselten die beiden an die Münchner Akademie, wo sich durch den Kontakt mit den Malern im Dachauer Moos und zu Wilhelm Leibl (1844-1900) vermutlich bei Mackensen die Idee verstärkte, in Worpswede eine Malerkolonie zu gründen.<sup>369</sup> Im Sommer 1889 kamen Mackensen und Modersohn zu einem Studienaufenthalt nach Worpswede, Hans am Ende (1864-1918), den Mackensen aus München kannte, folgte nach. Auch bei den anderen beiden Künstlern hinterließ die weite Ebene mit dem hohen Himmel einen starken Eindruck und den Wunsch zu bleiben, wie Otto Modersohn es in seinem Tagebuch festhält.<sup>370</sup>

Damit war der Beginn der Künstlerkolonie Worpswede beschlossen, der sich zwei weitere Studienfreunde von der Düsseldorfer Akademie, Heinrich Vogeler (1872-1942) und Fritz Overbeck (1869-1909) anschlossen. Carl Vinnen (1863-1922), vor allem durch seine Schrift „Ein Protest deutscher Künstler“ bekannt, mit der er 1911

---

<sup>367</sup> Vgl. Kirsch, Hans-Christian: Worpswede. Die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie, 2. Aufl. München 1991, S. 17-36, S. 22 ff.

<sup>368</sup> Brief von Fritz Mackensen an Otto Modersohn am 17.8.87, zit. nach: Stock 1986, S. 12.

<sup>369</sup> Vgl. Erling, Katharina: Worpswede, in: Rödiger-Diruf 1998, S. 93-108, S. 94.

<sup>370</sup> Zit. in: Stock 1986, S. 16. 27. August: „Wie wäre es, wenn wir überhaupt hier blieben, zunächst mal sicher bis zum letzten Tage des Herbst, ja den ganzen Winter. Wir werden Feuer und Flamme, fort mit den Akademien, nieder mit den Professoren und Lehrern, ‚die Natur ist unsere Lehrerin, und danach müssen wir handeln‘. Ja, das war ein denkwürdiger Tag. Mit einem Mal hörte das beständige Schwanken und Plänemachen auf. Worpswede war uns in der Zeit, ohne daß wir es wußten, so nahe gerückt, daß eine Trennung fast unmöglich war.“

heftig die Ankaufspolitik deutscher Museen kritisierte<sup>371</sup>, war nicht direkt in Worpswede ansässig, sondern lebte in der Nähe auf einem Gut seines Vaters, war aber den Worpsweder Malern freundschaftlich verbunden.

Er war es auch, der 1894 die Gründung des „Künstler-Verein-Worpswede“ forcierte, um sich in der Öffentlichkeit bei der Organisation von Ausstellungen besser als Gruppe präsentieren zu können.<sup>372</sup> Eine erste gemeinsame Verkaufsausstellung fand in den Monaten April und Mai 1895 in der Bremer Kunsthalle statt. Die Reaktionen auf die 34 ausgestellten Gemälde, Zeichnungen und Radierungen waren weitgehend positiv und resultierte im Verkauf zweier Gemälde. „Der Säugling“ von Fritz Mackensen und „Herbst im Moor“ von Otto Modersohn wurden vom Bremer Kunstverein angekauft.

Den Kopf der Gruppe bildete Fritz Mackensen. Charakteristisch für ihn war eine Verbindung von Landschafts- und Figurenbild, wofür er in der Gegend am Rande des so genannten Teufelsmoores mit den einfachen hart arbeitenden Menschen zahlreiche Motive fand. Sein riesiges, bekanntes Gemälde „Gottesdienst im Moor“ (Abb. 117) zeugt von seiner tiefen Verehrung für den einfachen Menschen und die ursprüngliche Natur. Eine einfache Landschaft mit gedämpften Farben bildet den Hintergrund, in der der Mensch mit seinen Lebensphasen von der Geburt, der täglichen Arbeit und dem Leben im Moor, bis hin zum Tod im Mittelpunkt steht. Durch die fast lebensgroßen Moorbauern, die andächtig und versunken den Gottesdienst des Predigers verfolgen, entsteht eine große Nähe zum Betrachter, der nahezu in das Geschehen miteinbezogen wird.

Durch die Präsenz des Menschen in der Natur und vor allem die Schilderung seiner Handlungen erhält das Bild eine narrative Wirkung. Die wirklichkeitsnahe und detaillierte Darstellung der einzelnen Figuren macht sie zu Individuen und nicht bloß zu reinen „Repräsentanten“ ihrer Schicht.

Otto Modersohn hingegen gab der Darstellung der Natur mehr Gewicht. Er wird als der „Kolorist“ und „Lyriker“ der Gruppe angesehen.<sup>373</sup> „Sommer am Moorkanal“ (Abb. 118) zeigt eine lichtdurchflutete Landschaft, in der das Wesentliche der Worpsweder Gegend mit den Birken und niedrigen Bauernhäusern, aber auch die

---

<sup>371</sup> Er protestiert damit gegen die vermeintliche „Überfremdung“ deutscher Museen mit französischer Kunst; vgl. Kirsch 1991, S. 58.

<sup>372</sup> Vgl. Erling 1998, S. 99.

<sup>373</sup> Vgl. Riedel, Karl Veit: Worpswede im Teufelsmoor bei Bremen, in: Wietek 1976, S. 100-113, S. 100.

weitläufige Gegend dargestellt ist. Vorsichtig versucht Modersohn, Veränderungen der Naturerscheinungen während des unmittelbaren Naturstudiums zu erfassen und sie mit dem seelischen Erleben zu durchsetzen. Einige kleinfigurige Badende befinden sich wie zufällig am rechten Rand des Kanals, haben aber keine weitere Bedeutung.

Im Zusammenhang mit dem Thema der vorliegenden Untersuchung sei an dieser Stelle kurz auf das sehr viel später entstandene Bild „Badende Kinder“ (1907) (Abb. 119) eingegangen. Die Szene, in der die Kinder unbeschwert über die Wiese laufen oder sich vor der Uferböschung ins Wasser wagen, ist bestimmt an der gleichen Stelle am Moorkanal entstanden. Sie scheint in der nahsichtigen Darstellung wie ein vergrößerter Ausschnitt aus dem anderen Bild. In seiner Zufälligkeit der erlebten Situation vermittelt „Badende Kinder“ „Anflüge des Expressionismus“<sup>374</sup> und lässt an Darstellungen des ersten Aufenthalts der „Brücke“ in Moritzburg 1909 denken.

Die „Überschwemmung im Moor“ (Abb. 120), die Fritz Overbeck 1903 gemalt hat, zeigt eine der typischen weiten, menschenleeren Landschaften unter hohem bewölkten Himmel, die für den Künstler ab der Mitte der 90er Jahre charakteristisch waren. Eine strenge Horizontlinie teilt das Bild in zwei Hälften. Wege, oft diagonal zum Horizont verlaufend, verlieren sich in der Tiefe und die starken Kontraste durch das Aufeinandertreffen von dicht bewölktem Himmel mit der dunklen Farbe der Erde des Moores verleihen den Bildern einen schweren Charakter und vertiefen das Gefühl von Einsamkeit. Rainer Maria Rilke hat im zweiten, den Künstlern gewidmeten Teil seiner Worpswede-Monografie dieses Merkmal der Overbeckschen Malweise als „Schweigsamkeit“ charakterisiert.<sup>375</sup>

Hans am Ende, der weniger bekannte Künstler unter den „Alten Worpswedern“, hat sich ganz der Darstellung der Landschaft oder landschaftlicher Details verschrieben. „Birken am Moorgraben“ (Abb. 121) zeigt in einem Bildausschnitt die charakteristischen Moorbirken mit ihren weiß-silbrig schimmernden Baumstämmen und den kleinen rundlichen Blättern im Vordergrund. Gleichzeitig malt er weite Landschaften wie „Sommer am Weyerberg“ (Abb. 122), in denen er die Stimmung der Gegend in fein differenzierten Farbtönen in vereinfachten Bildgefügen einfängt.

---

<sup>374</sup> Ebd.; vgl. Kirsch 1991, S. 64.

<sup>375</sup> Rilke, Rainer Maria: Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler, 3. Aufl., Bielefeld, Leipzig 1910 (1903), S. 77 f. „Es träumte irgendwo in ihm hinter einer dicken Schale von Schweigsamkeit und er brauchte ein Gegengewicht dafür in der Welt. Deshalb malte er, malte die Dinge nach seinem Ebenbilde, stark, breitschultrig und voll von einer schweren Schweigsamkeit.“

Während seiner Akademiezeit in München hatte er sich intensiv mit dem Medium der Radierung beschäftigt und seine Experimente mit der Technik in Worpswede fortgeführt. Damit wirkte er einflussreich auf seine Worpsweder Künstlerkollegen und gründete 1895 zusammen mit Mackensen, Vogeler und Overbeck den „Verein für Original-Radierung vom Weyerberg“.<sup>376</sup>

Heinrich Vogeler nimmt innerhalb der Gruppe eine Sonderstellung ein, er wird kein typischer Worpsweder.<sup>377</sup> Mit dem Kauf einer renovierungsbedürftigen Bauernkate etwas außerhalb von Worpswede im Jahr 1895, die er zu einem Wohnhaus umbaut und das zugehörige Land in eine Parklandschaft verwandelt, schafft er ein gesellschaftliches und künstlerisches Zentrum, den „Barkenhoff“.

Äußerst produktiv und vielseitig<sup>378</sup> erstrebt er eine Einheit von Kunst und Leben. Im „Barkenhoff“, den Rilke in einem Brief an seine Mutter als Haus beschreibt „an dem jeder Stein, in dem jeder Stuhl von ihm gezeichnet und beabsichtigt ist“<sup>379</sup>, verwirklicht er die Idee vom Gesamtkunstwerk. Das Vorbild dafür, wie auch für seine Kunst, ist in England zu suchen. Im Stil der englischen Präraffaeliten schafft er eine Zwischenwelt zwischen Realität und Märchenwelt.<sup>380</sup> „Frühling“ (Abb. 123) zeigt einerseits die minutiös ausgeführten Details der Natur, andererseits die tiefe bisweilen melancholische Versunkenheit der jungen Frau in die Natur.

Eine rege Ausstellungstätigkeit bescherte den Künstlern zunehmend Erfolg, der allerdings interne Differenzen mit sich brachte. Neben den persönlichen Unstimmigkeiten zwischen Otto Modersohn und Fritz Mackensen kamen auch künstlerische hinzu.<sup>381</sup> Otto Modersohn trat aus der Künstlervereinigung aus, gefolgt von Fritz Overbeck und Heinrich Vogeler. Nach zehn Jahren war die Zeit gemeinsamen Schaffens zu Ende. Nicht aber die Zeit der Künstlerkolonie, deren weitreichende Bekanntheit in der Folge Künstlerinnen und Künstler anlockte, darunter Otilie Reylaender (1882-1965), Paula Becker (1876-1907) und Clara Westhoff (1878-1954).

---

<sup>376</sup> Vgl. Kirsch 1991, S. 53; Erling 1998, S. 98.

<sup>377</sup> Vgl. Stenzig, Bernd: Heinrich Vogeler in Worpswede, in: Düring, Klaus von: Worpswede 1889-1989. Hundert Jahre Künstlerkolonie, Lilienthal 1989, S. 74-101, S. 77.

<sup>378</sup> Vogeler war u. a. als Illustrator für die Zeitschriften „Pan“, „Simplicissimus“ und „Die Jugend“ tätig. Vgl. Kirsch 1991, S. 99.

<sup>379</sup> Rilke an seine Mutter Pia Rilke am 29. Dezember 1898, zit. nach: Kirsch 1991, S. 98.

<sup>380</sup> Vgl. Erling 1998, S. 99.

<sup>381</sup> Die Gründe, die schließlich zur Auflösung der Worpsweder führten, weisen große Ähnlichkeit zu den Differenzen innerhalb der Künstlergruppe „Brücke“ im Anschluss an die von Kirchner verfasste Chronik 1913 auf.

Trotz der Unterschiedlichkeit der einzelnen Künstlercharaktere ergibt sich bei der Betrachtung der Bilder ein recht einheitliches Bild vom Kunstwollen der einzelnen Mitglieder, das ohne eine gemeinsame Weltanschauung, die auf einem Hingezogensein zu Heimat und Natur und der Begeisterung für die einfache Landschaft und die Menschen beruht, nicht möglich gewesen wäre.<sup>382</sup> Das die Künstler verbindende Moment hat Rainer Maria Rilke, der 1898 auf eine Einladung Heinrich Vogelers hin, Worpswede erstmals besuchte, in seiner Monografie folgendermaßen beschrieben: „[...] Einsame im Grunde, die, indem sie sich der Natur zuwenden, das Ewige dem Vergänglichen, das im tiefsten Gesetzmäßige dem vorübergehend Begründeten vorziehen, und die, da sie die Natur nicht überreden können, an ihnen teilzunehmen, ihre Aufgabe darin sehen, die Natur zu erfassen, um sich selbst irgendwo in ihre großen Zusammenhänge einzufügen.“<sup>383</sup>

In den beiden Kolonien Dachau und Worpswede haben sich lokal bedingte Merkmale ausgeprägt, in denen sie sich voneinander unterscheiden. Insgesamt hat sich aber eine parallele Entwicklung vollzogen, sowohl hinsichtlich der Motivwahl, als auch der Farbigkeit. Die Sicht der Natur, vor allem als Träger von Stimmungen, und das Einbinden des Menschen in diese Welt sind in beiden Kolonien stark ausgeprägt.<sup>384</sup> Mit großer Ernsthaftigkeit wurden die innere Verbundenheit und das künstlerische Gemeinschaftsgefühl in der Aneignung der Natur zur Darstellung gebracht, was vor allem bei den Worpsweder Künstlern ab 1893 zu den subjektiven, lyrischen und oftmals verklärenden Stimmungslandschaften führte, die Raum für große Empfindungen ließen.<sup>385</sup>

Indem sie sich auf das abgeschiedene Land zurückzogen, den Kontakt zur Kunstwelt zunächst scheuten und eine Beeinflussung durch neu hinzukommende Künstler vermeiden wollten, wird das Streben nach einer Verbindung von Kunst und Leben besonders deutlich. Das detaillierte Erfassen der Phänomene wich einer zunehmend malerischen Auffassung, in der die Atmosphäre genauso wichtig wurde wie die natürliche Gestalt der Dinge.<sup>386</sup> Die nahezu „wissenschaftliche“ Analyse des Lichts

---

<sup>382</sup> Vgl. Riedel 1976, S. 100 f.

<sup>383</sup> Rilke 1903, S. 6.

<sup>384</sup> Vgl. Venzmer 1984, S. 107.

<sup>385</sup> Vgl. Küster 2001, S. 118.

<sup>386</sup> Die neue malerische Auffassung der Dinge in einem Wechselspiel aus Licht und Form hatte Eugen Dücker (1841-1916) an der Akademie in Düsseldorf entwickelt und damit einen maßgeblichen Einfluss auf die Worpsweder Künstler ausgeübt, deren Mitglieder wie Otto Modersohn und Fritz Overbeck dort Schüler waren. Vgl. Küster 2001, S. 109 f.; vgl. dazu auch: Harrison, Charles, Wood,

in den verschiedenen Zuständen innerhalb der kargen Landschaft führte zur Entwicklung eines neuen Kolorismus.

Diese stilistischen Tendenzen fanden zu einer Zeit statt, in der in anderen Kolonien der Impressionismus in der Freilichtmalerei den Naturalismus längst abgelöst hatte und wirken innerhalb des europäischen Vergleichs „nachzüglerisch“.<sup>387</sup> Das hatte bereits Rainer Maria Rilke erkannt und in seiner Worpsswede-Monografie folgendermaßen umschrieben: „... und man feierte die Meister von Fontainebleau, die das alles schon ein halbes Jahrhundert vorher versucht hatten.“<sup>388</sup> Andererseits ist diese verzögerte Entwicklung eine logische Konsequenz innerhalb des in der bildenden Kunst in Deutschland stattfindenden „verspäteten Naturalismus“.<sup>389</sup>

Wie am Beispiel Adolf Hölzels gezeigt werden sollte, entwickelt sich aber innerhalb der Kolonien auch eine Strömung, die sich mit den „nicht-mimetischen Eigenschaften“ der bildnerischen Mittel intensiv auseinandersetzt.<sup>390</sup> Diese wurden insbesondere später in München von Wassily Kandinsky (1866-1944) und dem „Blauen Reiter“ ausgebaut.

Die weitere Entwicklung, auch im Hinblick auf die Kunst der „Brücke“, sollte im Zusammenhang mit der regen Debatte um den Naturalismus gesehen werden, die in der Kunsttheorie um die Jahrhundertwende stattfand. Einerseits war diese - wie dargelegt - stark vom Naturalismus geprägt, andererseits stand sie ihm ablehnend gegenüber.

Dieser Zwiespalt ist besonders in den theoretischen Schriften Hermann Bahrs (1863-1934) spürbar. Er hatte zunächst eine positive Haltung zum Naturalismus bevor er die „Überwindung des Naturalismus“ feststellt: „Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen. In den breiten Massen der Unverständigen, welche hinter der Entwicklung einhertröten und jede Frage überhaupt erst wahrnehmen, wenn sie längst schon wieder erledigt ist, mag noch von ihm die Rede sein. Aber die Vorhut der Bildung, die Wissenden, die Eroberung der neuen Werte wenden sich ab. Neue Schulen erscheinen, welche von den alten

---

Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, 2 Bde., Bd. 1, Ostfildern-Ruit 1998, S. 21.

<sup>387</sup> Vgl. Rödiger-Diruf 1998a, S. 58.

<sup>388</sup> Rilke 1903, S.15.

<sup>389</sup> Vgl. Röhrli, Boris: Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen, Hildesheim, Zürich, New York 2003, S. 72, 77.

<sup>390</sup> Vgl. Buchholz, Kai: Kunsttheorie und Ästhetik um 1900, in: Buchholz I, S. 261-266, S. 262 f. Im „Blauen Reiter“ manifestiert sich diese Strömung, indem das Künstlerische mit dem ‚Geistigen‘ und ‚Innerlichen‘ und nicht mehr mit einer genauen Naturnachahmung zur Deckung gebracht wird.

Schlagworten nichts mehr wissen wollen. Sie wollen weg vom Naturalismus und über den Naturalismus hinaus.“<sup>391</sup>

Besonders wichtig scheinen für Bahr die Abwendung von der Wiedergabe äußerer Sachverhalte und die zunehmende Auseinandersetzung mit dem menschlichen Innenleben. Damit erfüllt er das um die Jahrhundertwende aufkommende Bedürfnis, den Menschen als fühlendes und denkendes Lebewesen wieder mehr in den Mittelpunkt zu rücken, wie es auch in den lebensreformerischen Bewegungen umgesetzt wurde.<sup>392</sup>

Etwa zwanzig Jahre später untersuchte Wilhelm Worringer (1881-1965) in seiner Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ (1908) die Relation zwischen realistischer Wiedergabe und Abstraktion und plädierte für eine Ablösung von der realen Außenwelt, da erst dies dem „absoluten Kunstwollen“ entsprechen würde.<sup>393</sup>

Dabei waren sowohl das Verhältnis des Künstlers zur Welt, wie auch seine psychischen Bedürfnisse ausschlaggebend und bestimmten die Art seiner Kunst.<sup>394</sup>

Bis heute wird in der Kunstwissenschaft der maßgebliche, wenn auch vom Autor - wie in späteren Auflagen dargelegt wird<sup>395</sup> - selbst nicht beabsichtigte Einfluss seiner Schriften auf die Künstler des Expressionismus kontrovers diskutiert.<sup>396</sup> Dazu sollte berücksichtigt werden, dass Worringers Kunstbetrachtung nicht über Hans von

---

<sup>391</sup> Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus, in: ders.: Kritische Schriften in Einzelausgaben, hrsg. von Claus Pias, Nachdr. d. Ausg. Dresden und Leipzig 1891, Weimar 2004, S. 128.

<sup>392</sup> Vgl. Buchholz 2001, S. 262 f.

<sup>393</sup> Vgl. Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, 3. Aufl. München 1911 (1908), S. 37 ff. „Da wir die Rolle, die das Naturvorbild im Kunstwerk spielt, nur als sekundäre anerkennen und ein absolutes Kunstwollen, das sich der Aussendinge nur als verwendbarer Objekte bemächtigt, als primären Faktor im psychischen Entstehungsprozess des Kunstwerkes annehmen, so ist es klar, dass wir die eben ausgesprochene landläufige Deutung des Begriffes Stil nicht annehmen können, denn diese involviert ja als primären und ausschlaggebenden Faktor das Bestreben, das Naturvorbild wiederzugeben. Vielmehr betrachten wir denjenigen Faktor, dem bei dieser Definition nur eine modifizierende regelnde Rolle zuerkannt wird, als den Ausgangspunkt und die Unterlage des ganzen Psychischen Prozesses.“ Mit der Begrifflichkeit des „Kunstwollens“ bezieht Worringer sich auf Alois Riegl, der den Begriff in die kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode eingeführt hatte, vgl. S. 9.

<sup>394</sup> Vgl. Worringer 1908, S. 13 f.

<sup>395</sup> Vgl. Bushart, Magdalena: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, München 1990, S. 18-52, S. 22 f., Anm. 24.

<sup>396</sup> Heinz Spielmann führt die Begeisterung der „Brücke“-Künstler für Worringers Schriften darauf zurück, dass sie nicht von kühler Analyse, sondern von einem „geistigen Rauschzustand“ getragen waren. Vgl. Spielmann, Heinz: Nach hundert Jahren. Zur Künstlergemeinschaft „Brücke“ und ihren Wahlverwandten, in: Spielmann/Westheider 2004, S. 9-23, S. 16, Anm. 34, 35. Siehe auch: Büttner, Frank: Das Paradigma „Einfühlung“ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: Drude, Christian, Kohle, Hubertus (Hrsg.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen Perspektiven Polemik 1780-1980, München, Berlin 2003, S. 82-93, S. 89. Büttner kritisiert die unreflektierte Haltung der Expressionisten gegenüber Worringers Thesen.

Marees und Adolf von Hildebrand hinausging, die „eine Wiederbelebung der Klassik aus dem Geist der Gegenwart“ anstrebten.<sup>397</sup> Dennoch hatte die „innere Aktualität“ seiner formulierten Thesen „nicht nur für den rückschauenden und wertenden Kunsthistoriker, sondern auch für den um neue Ausdrucksziele ringenden ausübenden Künstler eine unmittelbare Aktualität gewonnen [...]“.<sup>398</sup>

### 3.3. Absage an die Einfühlung in Landschaft und Mensch

Die konsequenteste Überwindung des Naturalismus vollzog sich durch den Expressionismus. Ein wesentlicher Unterschied zum Naturalismus bestand darin, dass sich eine subjektive Wahrnehmung des Künstlers auf die Bildgestaltung auswirkte und einer spontanen Umsetzung des Gesehenen und Erfühlten unter der besonderen Berücksichtigung der Farbe und Form den Vorzug gab.<sup>399</sup>

Ein weiteres Merkmal ist die Befreiung der Malerei von den Zwängen einer wirklichkeitsorientierten Objektwiedergabe nach akademisch vorgegebenen Regeln.

Somit ergab sich eine Abwendung vom Natur-Verständnis des 19. Jahrhunderts, mitunter durch die intensive Suche nach der Wesenhaftigkeit, den Gesetzmäßigkeiten und dem Dauerhaften in der Natur.

Das intensive Studium der Natur war auch für die „Brücke“-Künstler von enormer Wichtigkeit, wie Max Pechstein es selbst darlegte: „Wichtig ist mir von jeher die Natur zu meinem Schaffen gewesen und bildet ihr intensives Studium die Marksteine. An ihr arbeite ich mich frei und kann dann das gesammelte Erlebnis gleichsam durchfiltriert auf das Papier oder die Leinwand bringen. So daß es ein eigenes Leben gewinnt und führt. Grundlegend ist immer das Erlebnis und nicht das sogenannte Motiv.“<sup>400</sup>

Bereits bei den Moritzburger Aufenthalten war es den Künstlern nicht mehr so wichtig, schön geformte Körper in ausgewogenen Kompositionen darzustellen, als Ideal wurde vielmehr das gemeinsame und ungezwungene Leben im Einklang mit der Natur empfunden, jenseits einer von Regeln beherrschten Zivilisation. Die gemeinsamen Aufenthalte in Moritzburg galten als Katalysator für die Künstler, die

---

<sup>397</sup> Bushart 1990, S. 24.

<sup>398</sup> Worringer 1908, Vorwort zur dritten Auflage.

<sup>399</sup> Vgl. Großkinsky 2001, S. 261.

<sup>400</sup> Max Pechstein über sein künstlerisches Schaffen, Brief aus Montreux am 28. Mai 1924, abgedruckt in: Krüger, Günter: Das druckgraphische Werk Max Pechsteins, Tökendorf 1988, S. 15.

dort gewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich der Einheit von Mensch und Natur individuell weiter zu entwickeln und auf Fehmarn und der Kurischen Nehrung zu einem Höhepunkt zu bringen.

Mit dem Verzicht auf richtige Perspektive, der Kombination unterschiedlicher Betrachterstandpunkte, einer gleichwertigen Behandlung aller Bildgegenstände und einer Form- und Farbgebung, die sich über die Realität hinwegsetzt, sowie verzerrten Körperproportionen wie bei Karl Schmidt-Rottluffs Niddener Akten, entwickeln die Künstler ein neues autonomes System der malerischen Darstellung.

Teilweise finden sich in den Bildern überhaupt keine Merkmale mehr auf Entstehungsorte oder sie werden nur noch rudimentär angegeben, wie parallele Striche für Schilfbewuchs oder runde Findlinge, als Hinweise auf eine bestimmte Landschaft. Das heißt, die Besonderheiten der aufgesuchten Gegend wie in Dachau und Worpswede, die mit Seele oder Stimmung versetzt wurden, waren für die „Brücke“-Künstler nicht mehr wichtig. Die Gesichtslosigkeit der Modelle und die unausgewogenen Körperproportionen nehmen den Figuren jegliche Individualität.

Der von Karl Schmidt-Rottluff beschriebene Verzicht vor der Natur, den die Künstler leisteten, in dem sie sich nicht mehr in eine Landschaft oder den darin lebenden Menschen „einfühlten“<sup>401</sup> wie beispielsweise die Worpsweder Maler, sowie eine zunehmend eigenständige Farb- und Formgestaltung, die nicht mehr an der Wirklichkeit orientiert war, macht die radikal neue Kunst- und Naturauffassung der „Brücke“-Künstler in ihren Badenden-Bildern deutlich.

#### **IV. VON DER „UNBERÜHRTEN“ NATUR IN EINE „ANDERE“ WELT**

Der antizivilisatorische Aspekt innerhalb der „Brücke“-Kunst manifestiert sich nicht nur in einer bewussten Abkehr von dem städtischen Leben mittels der Tagesausflüge oder längerer Sommeraufenthalte an den Küstenorten, sondern zeigt sich parallel dazu in einem starken Interesse an fremden Kulturen und der Rezeption so genannter „primitiver“ Kunst.<sup>402</sup>

---

<sup>401</sup> Der Begriff der Einfühlung spielt in der Ästhetik um 1900 eine wichtige Rolle, vgl. dazu: Büttner 2003. In der vorliegenden Untersuchung wird der Begriff in neutraler Weise verwendet, im Sinne der Wortbedeutung „sich in jemanden oder etwas einzufühlen, hineinzusetzen.“

<sup>402</sup> Primitivismus ist nicht mit der Kunst primitiver Völker gleichzusetzen, sondern bezeichnet die Rezeption primitiver Kunst durch Künstler der Moderne. Vgl. Rubin, William (Hrsg.): Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung, in: ders. (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. Aufl., München 1996, S. 9-91, S. 10.

Der Grund für die hohe Rezeptionsbereitschaft der Künstler, die nach Gordon zum Stilwollen des Expressionismus gehört<sup>403</sup>, lag in der Kritik an der eigenen Gesellschaft und Kunst begründet. Allerdings war der Begriff „primitiv“ während des 19. Jahrhunderts in der bürgerlichen Gesellschaft zunächst mit einer negativen Konnotation behaftet, da man jede außereuropäische Kultur als minderwertig ansah, zudem wurden Stammesobjekte nicht als Kunst betrachtet. Auf der anderen Seite begünstigten eine Welle von ethnologischen Museumsgründungen und neue Erkenntnisse in Philosophie, Ästhetik, Psychologie und Soziologie eine positive Beschäftigung mit außereuropäischer Kultur und man erkannte den künstlerischen Wert und die Qualität der von den Forschungsreisenden mitgebrachten Objekte.

Den „Mythos des Primitiven“ begründeten idealisierende Beschreibungen in Reiseberichten von Forschungsreisenden wie Louis Antoine de Bougainville (1729-1811) und James Cook (1728-1779), die in der Nachfolge des Spaniers Vasco Núñez de Balboa (1475-1519)<sup>404</sup> die „Südsee“ bereisten.<sup>405</sup>

Einen weiteren Aspekt lieferten die seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts einsetzenden Bestrebungen des Deutschen Reichs, sich in den Wettbewerb um die Erwerbung der überseeischen Gebiete einzureihen. Zunächst wurden Togo, Kamerun, Ost- und Südwestafrika zu deutschen Schutzgebieten erklärt. Mit einer weiteren Übernahme von Nord-Neuguinea, dem Bismarck-Archipel, den Salomonen und den Marschall-Inseln war 1885 die erste Phase deutscher Kolonialpolitik abgeschlossen.<sup>406</sup> In der Folge wurde in der Bevölkerung gezielt auf die dem Deutschen Reich eingegliederten Gebiete aufmerksam gemacht.

Die vielfältigen Möglichkeiten, die sich den „Brücke“-Künstlern in Dresden und Berlin in Form von Literatur, Völkerkundemuseen und Völkerschauen boten, waren vermutlich der Auslöser für den Wunsch, selbst in das ferne, exotische Land zu reisen und führten Emil Nolde Ende 1913 und Max Pechstein 1914 unabhängig voneinander in die Südsee. Bevor auf die Reisen der beiden Künstler und die im

---

<sup>403</sup> Vgl. Brugger, Ingrid: Die „Brücke“ - Stil und Entwicklung, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Die „Brücke“. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emil Nolde und Otto Mueller aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, München 1995, S. 9-27, S. 12.

<sup>404</sup> Vasco Núñez de Balboa hatte im Jahr 1513 nach Überwindung der Landenge von Panama als erster Europäer das große Meer entdeckt und es „Mar del Sud“ - Südsee genannt.

<sup>405</sup> Vgl. Lulf, Barbara: Emil Nolde und Max Pechstein in der Südsee, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Aquarelle der „Brücke“, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1995/96, Stuttgart 1995, S. 37-49, S. 37.

<sup>406</sup> Vgl. Ottomeyer/Czech 2007, S. 180.

Zusammenhang damit entstandenen Werke näher eingegangen wird, soll die Beschäftigung der Künstler mit außereuropäischer Kunst und Kultur in den Völkerkundemuseen und Völkerschauen dargelegt werden.

## 1. Völkerkundemuseen

Die Entstehung völkerkundlicher Museen lief nahezu parallel mit der Entwicklung der Ethnologie als wissenschaftlicher Disziplin ab. Dies wurde als Reaktion auf die Entdeckungsreisen des 18. Jahrhunderts notwendig, um die Fülle neuer Entdeckungen und Erkenntnisse zu sammeln, zu ordnen und sie durch die Museen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.<sup>407</sup> Damit erfüllten die ersten Museen und Sammlungen, wenn auch fürstlichen Ursprungs, das Bildungsideal der Aufklärung.<sup>408</sup>

Eine der ersten Museumsgründungen in Deutschland war das Staatliche Museum für Völkerkunde in München, das durch König Ludwig II. 1868 gegründet wurde. Danach folgten die Museumsgründungen in Berlin 1873 und Leipzig 1874.<sup>409</sup> In Berlin war eine der zahlreichen Abteilungen dem Südseegebiet gewidmet. Eine eigene Unterabteilung innerhalb der Südseesammlung galt der Hausausstellung, die Originalbauten und Giebelfronten aus Neuguinea und Neuseeland zeigt. Ein Männerklubhaus („Bai“) konnte von den Besuchern sogar betreten werden.<sup>410</sup>

Nach der Gründung in Leipzig entstand in Dresden ein weiteres spezielles Museum, das seinen Schwerpunkt auf die ethnografische Sammlung legte. Die Generaldirektion der sächsischen königlichen Museen verfügte am 23. Oktober 1875 die Gründung „eines für die Förderung der anthropologischen Studien bestimmten Museums“.<sup>411</sup> Für die Unterbringung der Sammlung wurden Teile des Dresdener

---

<sup>407</sup> Vgl. Fischer, Hans: Völkerkunde und Völkerkundemuseum, in: Zwernemann, Jürgen (Hrsg.): Die Zukunft des Völkerkundemuseums. Ergebnisse eines Symposiums des Hamburgischen Museums für Völkerkunde, Münster-Hamburg 1991, S. 13-26, S. 14.

<sup>408</sup> Vgl. Kramer, Dieter: Museumswesen, in: Brednich, Rolf Wilhelm (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, zweite, überarb. u. erw. Aufl., Berlin 1994, S. 539-563, S. 543.

<sup>409</sup> Die Datierungen beziehen sich auf die Gründungen der Museen als selbständige Institutionen. Die Wurzeln der meisten Museen lassen sich aufgrund älterer datierter Sammlungsbestände auf Kunst- und Raritätenkabinette der Fürsten zurückverfolgen. Vgl. Germer, Ernst: Zur Entstehung des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden, in: Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden, Forschungsstelle, Bd. 34, Berlin 1975, S. 655-673, S. 655.

<sup>410</sup> Bleicker, Ulrike: Museen in Berlin. Ein Führer durch 68 Museen und Sammlungen (mit einem Vorwort von Volker Hassemer), München 1987, S. 226 f.

<sup>411</sup> Zit. nach Germer 1975, S. 655.

Zwingers genutzt, wo die Besucher, darunter die „Brücke“-Künstler, nach der Jahrhundertwende neben ethnografischen Exponaten der Völker Afrikas und Amerikas, Sammlungen aus Indonesien, Neuguinea, Mikronesien und Polynesien, um nur einige zu nennen, bewundern konnten.<sup>412</sup>

Ernst Ludwig Kirchner berichtet innerhalb der Ausführungen über seine Arbeit: „Die Schnelligkeit, mit der ich arbeiten musste, liess mich Abkürzungen finden, die so neu waren, dass kein Mensch sie damals verstand. Ich war oft verzweifelt und zweifelte am Werte meiner Arbeit. Da fand ich 1903 im ethnographischen Museum zu Dresden die Balken der Palau-Insulaner<sup>413</sup>, deren Figuren genau solche Formensprache zeigten, wie meine eigene. Das richtete mich auf und ich begann zu merken, dass ich auf dem rechten Wege war, aus freier Naturanschauung eine Form zu gewinnen.“<sup>414</sup>

Die Palau-Balken, Teil eines Männerhauses, waren durch Karl Semper (1832-1893) in das Dresdener Völkerkundemuseum gelangt<sup>415</sup> (Abb. 124-126). In der kunsthistorischen Forschung herrscht Einigkeit darüber, dass dieses von Kirchner genannte Datum 1903 für ein konkretes Vorbild zu früh angesetzt ist, zudem der Künstler seine Werke gerne bis zu sechs Jahre vordatierte.<sup>416</sup> Vor dem Ende des Jahres 1909 übten die Balken keinen direkten Einfluss auf sein Werk aus, dies gilt gleichermaßen für die anderen Künstler.

Welch große Wirkung die Balken auf den Maler jedoch immer wieder hatten, verraten die Notiz auf einer Postkarte „Der Balken ist doch immer wieder schön“<sup>417</sup> und die Vorderseite, auf der er nach dem Palau-Balken einen Ausschnitt gezeichnet hat (Abb. 127). Die Reduzierung des Zeichenstils, die Kantigkeit der Figuren mit den

---

<sup>412</sup> Vgl. Israel, Heinz, Neumann, Peter: Hundert Jahre Staatliches Museum für Völkerkunde in Dresden, in: Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde in Dresden, Forschungsstelle, Bd. 35, Berlin 1976, S. 7-16, S. 8.

<sup>413</sup> Die Balken waren im Anthropologisch-Völkerkundlichen Museum im Ost-Flügel des Dresdener Zwingers ausgestellt und 1902 in einem mit Spiegeln ausgestatteten Glasschrank präsentiert, so dass man beide Seiten gut sehen konnte. Vgl. Gordon, Donald E.: Deutscher Expressionismus, in: Rubin 1996, S. 379-415, S. 383.

<sup>414</sup> Kirchner 1925/26, S. 333.

<sup>415</sup> Vgl. Lulf, Barbara: Die Suche nach dem Ursprünglichen. Pechstein und Palau, in: Moeller 1996, S. 79-107, S. 79 f. Zur Kenntnis der Hausbalken könnte auch die mehrbändige Publikation Karl Woermanns (1844-1933) „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“ (1900-1911) beigetragen haben. Woermann, damaliger Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, gab im Jahr 1900 den ersten Band heraus („Die Ur-, Natur- und Halbkulturvölker“). Darin befand sich auch eine Farbtabelle von den bemalten Hausbalken. Vgl. Gordon 1996, S. 383, 412, Anm. 45.

<sup>416</sup> Vgl. Gordon 1996, S. 383 f.

<sup>417</sup> Dube-Heynig 1984, S. 255, Nr. 50.

schwarzen Haaren, sowie die Zweidimensionalität der Darstellung sind in der bereits erwähnten Postkarte „Mit Schilf werfende Badende“ (Abb. 71) schon zu spüren und können auf die Palau-Balken als Vorbild zurückgeführt werden.

Aufgrund des ständigen Zuwachses an Sammlungsobjekten litt das Museum in Dresden schnell an Platzmangel und musste teilweise geschlossen werden.<sup>418</sup> Nach der Wiedereröffnung schreibt Kirchner in einem Brief an Pechstein und Heckel: „Hier ist das Völkerkundemuseum wieder auf, nur ein kleiner Teil aber doch eine Erholung und Genuß die famosen Bronzen aus Benin, einige Sachen der Pueblos aus Mexiko sind noch ausgestellt und einige Negerplastiken.“<sup>419</sup>

Nach einer der im Dresdner Völkerkundemuseum vorhandenen Reliefplatten aus dem Königreich Benin hat Kirchner eine „Zeichnung nach einer Benin-Bronze“ angefertigt (Abb. 128, 129). Es handelt sich dabei aber nicht um eine genaue Kopie, sondern Kirchner hat Veränderungen vorgenommen im Bezug auf die Raumwirkung des afrikanischen Vorbilds, in dem er die Füße der linken beiden Figuren abgeschnitten hat. Auch fallen die Schraffuren bei der mittleren Figur ins Auge, die der Künstler zur Darstellung von Plastizität 1911 häufiger einsetzte.

Erstaunlicherweise hat sich Max Pechstein im gleichen Jahr für die Benin-Bronzen im Berliner Völkerkundemuseum interessiert und sie in einem Holzschnitt „Erlegung des Festbratens“ (Abb. 130, 131) umgesetzt.<sup>420</sup> Noch stärker als Kirchner hat Pechstein bei der Umsetzung entscheidende Änderungen vorgenommen.

Den Bogenschützen, ein allgemein beliebtes Motiv bei den „Brücke“-Künstlern, hat er von der Bronzeplatte übernommen, ihn allerdings nur noch mit einem Lendentuch bekleidet und ohne physiognomische Merkmale dargestellt, wie auch die beiden Akte. Was den Baum betrifft, so ist eine ähnliche Darstellung auf der Giebelfront des „Bai“ (Abb. 125) zu finden, das im Berliner Völkerkundemuseum ausgestellt war. Auch die Spitzwinkligkeit der Figuren erinnert mehr an die Holzschnitzereien auf den Hausbalken. Generell dürfte sich für die Umsetzung in den Holzschnitt der Stil der Palau-Balken angeboten haben. So scheint Pechstein bei der „Erlegung des Festbratens“ mehrere Vorlagen auf einem Bild zu vereinen, was von der Forschung bisher unberücksichtigt geblieben ist.

---

<sup>418</sup> Betroffen waren davon die Abteilungen Asien, Afrika und Amerika. Die Abteilungen für Pazifische Inseln und Südseeregion wurden hingegen erweitert. Vgl. Schmitt 1995, S. 39. Das Schicksal einer aufgrund von Platzmangel verordneten Schließung erteilte auch das Berliner Völkerkundemuseum, vgl. dazu: Fluck 2001, S. 29.

<sup>419</sup> Brief vom 31.3.1910, in: Dube-Heynig 1984, S. 235-237, Nr. 30.

<sup>420</sup> Vgl. Lulf 1996, S. 86 f.

Nach Max Osborn ist Max Pechstein bereits während seines Studiums im Dresdener Völkerkundemuseum mit der außereuropäischen Kunst in Berührung gekommen und erlebte die „Offenbarung, daß in den Arbeiten, die der naive Kunsttrieb ferner Urvölker erzeugt hat, sich das, wonach er händeringend fahndete, auf dem Präsentierteller darbot.“<sup>421</sup> Osborn betont in diesem Zusammenhang, dass es vor allem die Exponate aus Palau waren, die Pechstein besonders beeindruckt haben, was erklären würde, warum er bei dem Holzschnitt nach der Benin-Bronze dem Palau-Stil den Vorzug gab.

Emil Nolde's „Interesse für das Fremde, das Urveltliche und das Urrassige war besonders stark, [...]“<sup>422</sup> und durchzieht sein ganzes Werk. Früher als die Künstler der „Brücke“-Gruppe war er bereits im Jahr 1900 während seines Besuchs der Weltausstellung in Paris mit außereuropäischen Kulturen in Berührung gekommen.<sup>423</sup> Durch seinen Kontakt zum Hagener Kreis um Karl Ernst Osthaus<sup>424</sup> und während seiner „Brücke“-Zeit erfuhr die Auseinandersetzung damit weitere Impulse.

Im Zusammenhang mit der geplanten, allerdings nie durchgeführten Herausgabe eines Buches über die „Kunstäußerungen der Naturvölker“ stellt er sich die Frage: „Wie mag es kommen, daß wir Künstler so gern die primitiven Äußerungen der Naturvölker sehen?“ Und beantwortet sie im nächsten Punkt eigentlich gleich selbst: „Das sich äußernde Wollen ist Lust und Liebe zum Bilden. Die absolute Ursprünglichkeit, der intensive, oft groteske Ausdruck von Kraft und Leben in aller einfachster Form, - das möge es sein, was uns die Freude an diesen eingeborenen Arbeiten gibt.“<sup>425</sup>

Sein Interesse an den „Äußerungen der Naturvölker“ zieht ihn während der Wintermonate, in denen er sich in Berlin aufhielt, in das dortige Völkerkundemuseum und er fertigt zahlreiche Skizzen und Studienzeichnungen nach den ausgestellten Objekten an, auf die er für seine Stilleben häufig zurückgriff.<sup>426</sup>

---

<sup>421</sup> Osborn 1922, S. 44.

<sup>422</sup> Nolde I, S. 166.

<sup>423</sup> Vgl. Nolde I, S. 200.

<sup>424</sup> Karl Ernst Osthaus hatte bereits Anfang des 20. Jahrhunderts im Folkwang Museum Hagen Stammesobjekte zusammen mit moderner europäischer Kunst ausgestellt.

<sup>425</sup> Nolde II, S. 173.

<sup>426</sup> Vgl. Fluck 2001, S. 27.

Immer wieder kamen Gegenstände, häufig Masken, unterschiedlichster Kulturen in einem Stillleben zusammen.<sup>427</sup>

In dem Gemälde „Exotische Figuren II“ (Abb. 132) wird in der Mitte die Figur einer „Katchina-Puppe“ der Hopi (Abb. 133) von einem Paar breit grinsender Katzen flankiert. Dazu existiert eine „Studienzeichnung nach der Skulptur einer Katze“ aus Afrika (Abb. 134). In vielen dieser Gemälde ist der karikierende Zug zu erkennen, der für Nolde nicht untypisch war. Er kommt bereits in frühen Arbeiten Noldes wie den Bergpostkarten von 1897/98 zum Ausdruck, die sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreuten.

## 2. Völkerschauen

Die „Brücke“-Künstler setzten sich mit den positiven Gegebenheiten des städtischen Lebens motivisch auseinander. Sie besuchten Tanz- und Varieté-Darbietungen, den Zirkus und die so genannten Völkerschauen.<sup>428</sup> Sie alle boten die Möglichkeit, im eigenen Land, sogar in der eigenen Stadt, Menschen ferner Länder in natura zu begegnen.

Diese Form des Kontakts bot für die Künstler vielleicht noch einen größeren Anreiz als die Museumsbesuche, da bei den Schauen ein lebendiger Eindruck vermittelt wurde, den die einzelnen Objekte<sup>429</sup> nicht bieten konnten. Dabei stand die Vermittlung einer ursprünglichen Lebensweise im Vergleich zum einzelnen Motiv im Mittelpunkt des Interesses, was sich in der Folge auf das eigene Leben der Künstler dahingehend auswirkte, dass sie ihre Ateliers mit exotischen Einrichtungen ausstatteten.<sup>430</sup>

---

<sup>427</sup> Als Paradebeispiel wird meist das Gemälde „Maskenstillleben I“ herangezogen, das Gesichter aus Ozeanien, Europa, Südamerika und Afrika in einem Bild vereint. Die willkürliche Zusammenstellung basiert nicht auf völkerkundlichem Interesse Noldes, sondern vielmehr auf einem „emotionalen Primitivismus“, mit dem er primitive Artefakte benutzte, um Gefühle mitzuteilen und auszulösen. Vgl. Gordon 1996, S. 390 f.

<sup>428</sup> Die Völkerschauen waren zunächst, wie auch die Sammlungen, den Fürsten vorbehalten. Erst im 19. Jahrhundert wurden die Völkerschauen einem breiten Publikum zugänglich gemacht. Vgl. Thode-Arora, Hilke: Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen, Frankfurt/New York 1989, S. 19.

<sup>429</sup> Die Objekte waren in der Regel ohne jegliche Dokumentation zu ihrer Entstehung und dem ursprünglichen Kontext in überfüllten Vitrinen ausgestellt. Vgl. Dieterich, Gerd: Aufbruch zu den glückseligen Inseln. Anmerkungen zur „Palau-Sehnsucht“, in: Pechstein 1995, S. 46-52, S. 46.

<sup>430</sup> Vgl. Hoffmann, Meike: „Die Arbeit vor dem Motiv“: Ernst Ludwig Kirchner in Dresden 1901-1911, in: Moeller/Scotti 1998, S. 9-24, S. 21.

Bei den Völkerschauen handelt es sich um „inszenierte Zur-Schau-Stellungen“, die im Unterhaltungsgeschäft des 19. und 20. Jahrhunderts keine Seltenheit waren. Durch Carl Hagenbeck (1844-1913), den Gründer des Hamburger Tierparks, entwickelte sich diese Darbietung zu einer immer professioneller werdenden Schau außereuropäischen Lebens. Entweder spielten die Darsteller in einer Art Theateraufführung „typische Szenen“ oder sie gingen in einer ihrer gewohnten heimatlichen Umgebung nachempfundenen Szenerie vor den Besuchern ihrem alltäglichen Leben nach.

Trotz des häufig betonten wissenschaftlichen Aspekts der Schauen standen für die Organisatoren meist die Werbewirksamkeit und die damit verbundenen wirtschaftlichen Interessen im Vordergrund, was teilweise sogar dazu führte, dass man die Darbietungen dem Publikumsgeschmack anpasste. Das wiederum hatte zur Folge, dass dem Besucher kein authentisches Bild der Kultur mehr nahe gebracht werden konnte, sondern vielmehr die bereits vorhandene romantische, bisweilen verklarte Vorstellung des Zuschauers unterstützt wurde.<sup>431</sup> Trotz der negativen Aspekte erfreuten sich die Spektakel sehr großer Beliebtheit und hoher Besucherzahlen.

Kirchner berichtet in einem Brief vom 31.3.1910 an Heckel und Pechstein: „Sonst weiter nichts neues, ein Cirkus ist wieder da und in den Zoologischen kommen Samoaner, Neger etc. diesen Sommer!“<sup>432</sup> Der Künstler gehörte zu den begeisterten Besuchern dieser Darbietungen und fertigte viele Zeichnungen an. „Negerartist“ (Abb. 135) ist eine von den zahlreichen Zeichnungen, die als „Marokkaner“-Skizzen bekannt sind. Vermutlich stammen sie aus dem Skizzenbuch, das Kirchner in den Jahren 1909 und 1910 mit sich führte. Der Titel „Negerartist“ verweist auf die Entstehung im Umfeld des Zirkus Sarrasani, der neben dem Zoologischen Garten Völkerschauen darbot.<sup>433</sup>

Die Zeichnung findet ihre Umsetzung in dem Gemälde „Die Negertänzerin“ (Abb. 136).<sup>434</sup> Aufgrund der Ähnlichkeit von Kirchners Modell mit den auf Werbeplakaten und erhaltenen Fotografien gezeigten Darstellern kann die Entstehung des Gemäldes

---

<sup>431</sup> Vgl. Thode-Arora 1989, S. 11, 26, 33, 64.

<sup>432</sup> Vgl. Dube-Heynig 1984, S. 235-237, Nr. 30.

<sup>433</sup> Vgl. Leistenschneider, Eva: Bilder des Fremden. Ernst Ludwig Kirchners „Marokkaner“-Zeichnungen aus Skizzenbuch 7, in: Melcher 2005, S. 195-201, 195 f.

<sup>434</sup> Vgl. zur umstrittenen Datierung des Gemäldes: Werner, Gabriele: Bildkommentar zu „Die Negertänzerin“, in: Dalbajewa/Bischoff 2001, S. 146.

relativ genau auf eine bestimmte Völkerschau zurückgeführt werden. Die Darbietung des Tanzes zu den rhythmischen Klängen des Trommlers am rechten Bildrand scheint Kirchner neben der Physiognomie der Tänzerin besonders beeindruckt zu haben.

Dies trifft genauso auf Pechsteins Holzschnitt „Negertanzgruppe-Somalitanz“ (Abb. 137) zu. Neben Kirchner und Heckel war auch er ein begeisterter Besucher der Völkerschauen, obwohl sie in seinen Erinnerungen unerwähnt bleiben. Auf einer der Schauen in Berlin war er Indern begegnet, die er in der Folge häufig in seinen Bildern motivisch verarbeitete. Dort hatte er auch den Somalitanz gesehen. Durch die Vereinfachung der Form mittels der von Palau-Balken und afrikanischer Kunst beeinflussten Technik des Holzschnitts in Kombination mit der Betonung der tänzerischen Bewegung der Somalierinnen gelingt Pechstein eine Darstellung von elementarem Ausdruck.

Festzuhalten bleibt, dass sich die Künstler in ihrem Streben nach Einfachheit, Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit in Kunst und Leben sowohl durch die vereinfachte Formensprache der Objekte der Naturvölker in den Völkerkundemuseen, als auch durch die Vermittlung einer ursprünglichen Lebensweise „unverfälschter Naturmenschen“ in einer „getreuen Kopie ihres Naturlebens“<sup>435</sup> während der Völkerschauen in ihrem eigenen Willen bestätigt sahen.

### **3. Südseethematik bei „Brücke“**

Max Pechstein und Emil Nolde waren die einzigen Künstler aus der „Brücke“-Gruppe, die sich mit ihren Reisen in die Südsee einen Traum erfüllen konnten. Es wurde immer wieder behauptet, dass weder Kirchner noch Heckel jemals beabsichtigt hatten, in die Südsee zu reisen, was relativiert werden muss.<sup>436</sup>

Auf Kirchners Ambitionen hinsichtlich der Südsee während seines Fehmarn-Aufenthalts 1914 mit dem Bau einer Grashütte und einem Einbaum wurde bereits eingegangen. Aber auch für die anderen Künstler war das Thema präsent.

Erich Heckel hegte den starken Wunsch, eine wilde und vermeintlich unberührte Natur zu erleben, allerdings nicht in der Südsee, sondern in Deutsch-Ost-Afrika, wo

---

<sup>435</sup> Thode-Arora 1989, S. 144.

<sup>436</sup> Vgl. Hüneke 1995, S. 34.

er seinen als Ingenieur tätigen Bruder Manfred besuchen wollte, wie aus einem Brief an Luise Schiefler hervorgeht.<sup>437</sup> Das Ehepaar Schiefler, das den freundschaftlichen Kontakt zu dem Künstler sehr schätzte, versuchte ihn durch eine Einladung in das Landhaus nach Melllingstedt ein wenig zu entschädigen und aufzumuntern, indem Luise Schiefler äußert: „Herr Heckel, da brauchen Sie nicht so weit zu gehen, hier bei uns geht es auch ganz munter zu, wenn die Kinder in der Alster baden und sich am Ufer jagen, so wie Gott sie geschaffen hat.“<sup>438</sup>

Nach seinem Umzug von Dresden nach Berlin übernahm Erich Heckel Otto Muellers Atelier in der Mommsenstraße 60.<sup>439</sup> Mueller selbst zog nicht, wie lange Zeit angenommen, ein paar Häuser weiter in die Mommsenstraße 66, sondern, wie Roland März nachweisen konnte, nach Berlin-Friedenau.<sup>440</sup> Sein neues Atelier malte Mueller - ähnlich den anderen „Brücke“-Ateliers - mit einem Figurenfries aus, der heute zerstört ist. Mittels einer Fotografie<sup>441</sup> lässt sich erkennen, dass Mueller nackte oder mit einem kurzen Rock bekleidete, sitzende oder auf dem Boden hockende Mädchen unter Palmen dargestellt hat.

Der unvollendete Holzschnitt „Van Zantens glückliche Zeit“ (Abb. 138) ist die Illustration, wahrscheinlich sogar das Titelblatt zu dem gleichnamigen Roman von dem dänischen Schriftsteller Laurids Bruun (1846-1904). Das Werk trägt den Untertitel „Liebesroman von der Insel Pelli“.

Pieter Adrian van Zanten, ein junger überseeischer Kaufmann steigt aus dem heimischen Leben aus und lässt sich auf einer kleinen polynesischen Insel nieder. Durch seine in jungen Jahren schon ausgeprägte, ungewöhnliche Fähigkeit, die Eingeborenen zu verstehen und von ihnen verstanden zu werden, gewinnt er ihr Vertrauen, was ihm ermöglicht, unter ihnen zu leben. Dort erfährt er das Glück vollkommenen Naturdaseins, den Reichtum einfachen Lebens, die Befriedigung gemeinsamer Arbeit auf dem Feld, bei der Jagd und beim Fischfang. Mit Ali, einer

---

<sup>437</sup> Vgl. Brief von Erich Heckel aus Steglitz an Luise Schiefler am 14.12.1913, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlass Gustav Schiefler (NGS : B : 26 : 1913,1 : 130). Vgl. dazu auch: Gordon 1996, S. 379-415, S. 398, Anm. 117.

<sup>438</sup> Aus den Erinnerungen von Luise Schiefler, zit. nach: Woesthoff, Indina: „Der glückliche Mensch“. Gustav Schiefler (1857-1935) Sammler, Dilettant und Kunstfreund, Hamburg 1996, S. 278. Dort bot sich wie in Moritzburg die Möglichkeit, nackte Körper in freier Natur zu studieren.

<sup>439</sup> Vgl. Hüneke 2003, S. 50 f.

<sup>440</sup> Vgl. März, Roland: Adressen der „Brücke“-Künstler in Berlin, in: Beloubek-Hammer, Anita, Moeller, Magdalena M., Scholz, Dieter (Hrsg.): Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett und Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Brücke-Museum Berlin 2005, Berlin 2005, S. 315-319, S. 317.

<sup>441</sup> Vgl. Hüneke 2003, S. 49. Der Fries wurde für die Retrospektive in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung in München rekonstruiert.

jungen Mahura-Frau als Lebensgefährtin und dem gemeinsamen Sohn Oasu erlebt er dort eine glückliche Zeit.

Mueller hat auf dem Holzschnitt das junge Paar dargestellt, die angeschnittene Palme am rechten Bildrand ist so gestaltet wie auf dem Atelier-Fries. In diesen Zusammenhang gehört ein weiterer Holzschnitt „Knabe zwischen Blattpflanzen“ (Abb. 139). In Muellers druckgrafischem Gesamtwerk existieren insgesamt nur sechs Holzschnitte; vor dem Kontakt mit der „Brücke“ hat er diese Technik überhaupt nicht angewendet. Im Gegensatz zu seinen „Brücke“-Kollegen hat Otto Mueller der Lithografie den Vorzug gegeben. Zu dem auf dem Boden hockenden Knaben, der von den riesigen Blättern und Blüten umgeben, ja fast überragt wird, gibt es ein Pendant. Ein Mädchen sitzt in ebensolcher Vegetation und blickt zum Betrachter (ohne Abb.). Die beiden Druckstöcke hat der Künstler zwischenzeitlich als Atelierdekoration genutzt. Sie dienten als Türfüllungen eines Schanks.

Obwohl in der Technik des Holzschnitts nicht geübt, bringt Mueller sein Hauptthema Akte in der Natur in eine dekorative Form, die in ihrer Ausdruckskraft den „Brücke“-Kollegen keineswegs nachsteht. In unmittelbarem Zusammenhang mit den Holzschnitten aufgrund der motivischen Nähe gehört auch das Aquarell „Hockendes Mädchen“ (Abb. 140).<sup>442</sup> In der olivbräunlichen Hautfarbe ihrer Physiognomie und den dicken schwarzen Haaren trägt sie typische Züge der Südseeinsulaner. Dass die Folge von Illustrationen nicht ausgeführt oder als Einzelillustration gedruckt wurde, verwundert insofern, da der Roman äußerst erfolgreich war und zwischen 1908 und 1925 eine hohe Auflagenzahl erreichte.<sup>443</sup>

#### **4. Reise in die Südsee**

Mit der durch die dargelegte Rezeption primitiver Kunst und Kultur ausgelösten Sehnsucht nach Ferne standen die Künstler nicht alleine da. Seit Paul Gauguin, dem

---

<sup>442</sup> Vgl. Bildkommentare von Hermann Gerlinger und Christian Rathke, in: Gerlinger, Hermann, Schneider, Katja (Hrsg.): Die Maler der Brücke. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Emil Nolde, Max H. Pechstein, Cuno Amiet, Axel Gallén-Kallela, Otto Mueller, Kunst der Naturvölker, Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger in der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale 2005, S. 409 f.

<sup>443</sup> Die von Max Pechstein geplanten Illustrationen für den Roman 1919 kamen auch nicht zur Ausführung. Bei einer späteren Auflage (1924/25) zieren allerdings zwei Aquarelle Pechsteins die Umschläge der beiden Bände „Van Zantens glückliche Zeit“ und „Van Zantens Insel der Verheißung“. Vgl. Lülff 1995, S. 39.

Stammvater des Primitivismus, hatten sie einen Künstler als Vorbild, der seinen Südseetraum von einem Leben in und mit der Natur auf Tahiti verwirklichen wollte. Die Neugier auf andersartige Lebens- und Naturräume hat Menschen schon immer veranlasst, die heimatliche Umgebung zu verlassen und auf Reisen zu gehen. Beeinflusst war das Interesse, neben bereits erwähnten idealisierenden Reisebeschreibungen von Forschungsreisenden, durch zahlreiche Bildquellen, die dem Europäer ein mythisierendes Bild eines friedlichen Südseebewohners vermitteln.<sup>444</sup> Insgesamt dürfte sich den „Brücke“-Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Bild von der Südsee aus einem mehr oder minder klischeebeladenen Konvolut aus Paradiesvorstellungen und literarischen Utopien geboten haben.<sup>445</sup>

Die Unzufriedenheit über die eigenen bestehenden Verhältnisse, die Kritik daran und die Hoffnung, eine „bessere“ Welt woanders, an einem fernen unbekanntem Ort zu finden, war häufig der Auslöser für Auswanderungsabsichten oder zumindest große Reisepläne. Schon Kirchner hatte während seiner Studienzeit in Dresden auf die Ablehnung seiner Mappe mit Zeichnungen zur Erlangung des Dokortitels durch seinen Lehrer Fritz Schumacher entrüstet festgestellt, „[...]“, daß die zivilisierte Welt nichts als Enttäuschungen böte und nur noch bei primitiven Menschen einige Erholung zu hoffen sei.“<sup>446</sup> Schumacher befürchtete nach seinem Hinweis auf Gauguin tatsächlich Kirchners sofortigen Aufbruch in südliche Gefilde.

Es ist fraglich, ob die beiden Künstler Emil Nolde und Max Pechstein aus einer so naiven Hoffnung heraus ihre Reisen in die Südsee angetreten haben.

Die so oft unterstellte Suche nach dem verlorenen Paradies, das an den heimatlichen Orten schon kaum mehr zu finden war, konnte nicht der Anreiz gewesen sein. Vielmehr ihre von Anfang an verfolgte Suche nach Einfachheit und Ursprünglichkeit auf dem Weg zu neuen Ausdrucksformen, sowie das Verlangen nach der Einheit des Lebens in Verbindung mit der Kunst, gepaart mit der Verwirklichung eines freiheitlichen Lebensentwurfs, waren die Voraussetzung für Nolde nach Neuguinea und für Pechstein nach Palau aufzubrechen.

Nachfolgend werden die beiden Reisen der Künstler kurz vorgestellt und die jeweiligen äußeren Umstände derselben erläutert. Aus der großen Fülle der vor Ort

---

<sup>444</sup> Vgl. Dahlmanns, Janina: Das Bild der Eingeborenen - Wirklichkeit und Verfremdung, in: Moeller 2002, S. 63-71, S. 63.

<sup>445</sup> Vgl. Melcher, Ralph: „Die Brücke“ in der Südsee - Exotik der Farbe, in: ders. 2005, S. 11-25, S. 17.

<sup>446</sup> Schumacher 1932, S. 10.

oder in direktem Zusammenhang mit der Südseereise später entstandenen Werke wurden exemplarisch einige ausgewählt und einander gegenübergestellt. Für die Auswahl der Bilder stand dabei die Darstellung von Mensch und Natur im Vordergrund.

#### 4.1. Emil Nolde - Begleiter einer Expedition

Seit der Inbesitznahme überseeischer Gebiete durch das Deutsche Reich wurden verstärkt nach der Jahrhundertwende medizinische Expeditionen in die Kolonialgebiete durchgeführt. Die Organisation und Unterstützung oblag dem Reichskolonialamt in Berlin.<sup>447</sup>

Ein Forscher, der wiederholt Expeditionen geleitet hat, ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, Dr. Alfred Leber (1881-1954), Privatdozent für Augenheilkunde an der Universität in Berlin. Seine Berichte und Vorträge stießen auf reges Interesse, nicht nur bei Medizinern, sondern auch bei Ethnologen und Künstlern. Einen Vortrag über die „Kunst und Kultur der Samoaner“ im März 1913 haben Ada und Emil Nolde gehört. Sie hatten Alfred Leber bereits vor seiner Expedition nach Samoa (1910) kennen gelernt.<sup>448</sup>

Die freundschaftlichen Beziehungen, die auch während Lebers Aufenthalt auf Samoa bestanden, intensivierten sich, als Leber nach seiner Rückkehr an die Universität Göttingen wechselte. Der junge Arzt war aufgrund eines Gesprächs im Rahmen seines Besuchs bei Noldes nach dem Vortrag über die ernsthaften Reiseabsichten des Künstlers informiert. Durch seine Fürsprache ergab sich für das Ehepaar Nolde 1913/14 die Möglichkeit zur Teilnahme an der „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition, Leber/Külz“, wie der offizielle Titel lautete.

Zweck dieser Expedition war, den Bevölkerungsrückgang in diesem Schutzgebiet zu erforschen und die systematische Bekämpfung der Eingeborenenkrankheiten zu organisieren. Bereits während seines Aufenthalts in Paris 1899/1900 reifte in Emil Nolde und seinem Freund Hans Fehr (1874-1961) der Plan, „[...] die Urvölker von Afrika oder der Südsee aufzusuchen. Er Urquellen des Rechts unter der Sonne

---

<sup>447</sup> Reuther, Manfred: Emil Noldes Reise in die Südsee. Hintergründe und Bedeutung, in: Rochard, Patricia: Paul Gauguin, Emil Nolde und die Kunst der Südsee, Ausst. Kat. Internationale Tage Ingelheim im Alten Rathaus der Stadt Ingelheim, Mainz 1997, S. 160-179.

<sup>448</sup> Vgl. Grüntzig, Johannes W.: Medizinische Expeditionen in die deutschen Kolonien, in: Moeller 2002, S. 43-62, S. 51; Reuther 1997, S. 163, 172.

suchend, ich wollte Urwesenhaftes suchen und finden. Wir konnten es damals nicht durchführen. Erst jetzt kam die Möglichkeit. Ich sagte sofort „ja“, und auch meiner Ada wurde die Mitreise erwirkt.“<sup>449</sup>

Die geplante Teilnahme Hans Fehrs scheiterte daran, dass seine Fakultät an der Universität in Halle, an die er ein Jahr vorher berufen worden war, die Beurlaubung für eine solche Unternehmung nicht bewilligte. Um den Freund ein wenig darüber hinwegzutrusten, unterrichtete Nolde ihn während der gesamten Reise in teilweise sehr ausführlichen Briefen über die Erlebnisse vor Ort.<sup>450</sup>

Leber, dem Noldes Teilnahme sehr wichtig zu sein scheint, bittet den Künstler über seine künstlerische Tätigkeit während der Expedition hinaus zu gehen: „Jedenfalls hoffe ich bestimmt, dass aus unsern vorläufigen Besprechungen etwas wird, und Sie für unsere alten Tage die Erinnerung an diese Reise mit Stift, Schaber oder Pinsel festhalten werden. Falls sie, was ich nur andeutungsweise erwähnen möchte, auch bereit wären, gelegentlich auch eine rein wissenschaftliche Zeichnung zu machen, so würde dadurch die rein formelle Seite Ihrer Teilnahme an der Reise wesentlich erleichtert werden.“<sup>451</sup> Diese vorsichtige Anfrage deutet an, dass Noldes nicht als offizielle Mitglieder an der Expedition teilnahmen, somit alle Kosten selbst tragen mussten. Auch hier konnte Alfred Leber finanzielle Unterstützung von offizieller Seite erwirken.

Die Sommerwochen des Jahres 1913 waren für den Künstler erfüllt mit den Vorbereitungen für die Reise und mit einer großen Vorfreude: „Ein brennender Wunsch reifte seiner Erfüllung: [...]“<sup>452</sup> Am 3. Oktober beginnt nach einer kleinen Abschiedsfeier die Reise mit dem Zug vom Bahnhof Zoo in Berlin über Warschau nach Moskau. Von dort geht es weiter mit der Transsibirischen Eisenbahn bis in die Mandschurei. Neben Ada und Emil Nolde bestand die Gruppe aus den beiden Wissenschaftlern Prof. Dr. Alfred Leber und Prof. Dr. Ludwig Külz (1875-1938), der erst in Rabaul zu der Gruppe stieß, und der Nichte des Großindustriellen und Kunstsammlers Eduard Arnhold, Getrud Arnthal (1891-1914), die als Krankenschwester die Reise begleitete.<sup>453</sup>

---

<sup>449</sup> Nolde II, S. 237.

<sup>450</sup> Vgl. Nolde II, S. 237 f.

<sup>451</sup> Alfred Leber, zit. nach: Reuther 1997, S. 173.

<sup>452</sup> Vgl. Anm. 450.

<sup>453</sup> Vgl. Grüntzig 2002, S. 53.

Ziel des Reisewegs, der später per Schiff zurückgelegt wird, war Deutsch-Neuguinea, eines der kolonialisierten „Schutzgebiete“ des wilhelminischen Kaiserreichs.<sup>454</sup> Am 13. Dezember 1913 erreicht die Gruppe ihr vorläufiges Ziel in Rabaul und richtet sich auf einer Anhöhe oberhalb des Ortes ein. Jedem Teilnehmer wird ein „Boy“ zur Verfügung gestellt; Tulie und Matam kümmern sich um das Ehepaar Nolde.

#### 4.1.1. Erfassung des „Urwesenhaften“ - Aquarelle und Südseeskizzen

Von der Reise und Noldes Aufenthalt in der Südsee sind eine große Anzahl von Werken erhalten geblieben. Der Künstler war während der gesamten Zeit dauernd aktiv und darauf bedacht, seine bildnerischen Ideen und Eindrücke zu fixieren. Dem Maler bot sich ein vielfältiges Bild an Farben, Licht und Landschaft.

Neben neunzehn Gemälden besteht der größere Teil der erhaltenen Arbeiten aus zweihundert Aquarellen und fast doppelt so vielen Skizzen und Kreidezeichnungen kleinen Formats, da diese Techniken besser dazu geeignet waren, während des ständigen Unterwegsseins und der Streifzüge durch die Umgebung und in die Dörfer, spontan Gesehenes zu erfassen: „Immer sogleich mußte ich zugreifen während der ganzen Reise, immer den Moment fassend, der nächste gleich war anders, oder alles war schon verschwunden.“<sup>455</sup>

Bald nach der Ankunft nimmt Nolde „von Neugier und Gestaltungsfreude gedrängt“<sup>456</sup> die Hilfe eines der Jungen in Anspruch und läuft mit ihm in das nahe gelegene deutsche Lager, um die dort wohnenden Männer zu zeichnen, denen er während der Reise schon einmal begegnet war. Wie groß seine Schaffensfreude war, belegt die Tatsache, dass er bereits am 23. Dezember 1913 nach nur zehn Tagen 215 Zeichnungen und Aquarelle mit dem Postdampfer an den in Halle gebliebenen Freund Hans Fehr schickte.

Darin waren allerdings nicht die während der Hinreise durch Sibirien, die Mandschurei, Korea, Japan und China entstandenen Werke inbegriffen, in denen in knappster Form Körperhaltungen und Gesichter der Sibirer oder die Dschunken mit

---

<sup>454</sup> Eine Chronologie von Noldes Südseereise hat Manfred Reuther zusammengestellt, in: Rochard 1997, S. 184-192; vgl. Noldes Reisekalender: Gabelmann, Andreas: Noldes Reise in die Südsee, in: Moeller 2002, S. 119-129.

<sup>455</sup> Nolde, Emil: Welt und Heimat. Die Südseereise 1913-1918 geschrieben 1936, 4. Aufl. Köln 2002 (fortan Nolde III), S. 56.

<sup>456</sup> Nolde III, S. 58.

weißen hohen Segeln erfasst wurden, die Nolde während der Zwischenstation in Hankau auf dem Han-Fluß gesehen hatte. Diese Blätter hatte er bereits vor der Weiterreise von Peking nach Neuguinea nach Deutschland geschickt, „[...]“, damit sie unterwegs oder in der Wildnis Neuguineas nicht verkommen sollten.“<sup>457</sup>

Für die vor Ort entstandenen Aquarelle wählte Nolde als Malgrundlage helles oder bräunlich getöntes Japanbütten oder grobes chinesisches Reisstrohpapier, das er aus China mitgenommen hatte. In den meisten Fällen wurde nicht die reine Technik des Aquarells benutzt, sondern mit schwarzer Tuschfeder wurden die Körperformen oder die Gesichtszüge der Dargestellten umrissen.

Innerhalb der Aquarelle überwiegt die Bildnisdarstellung. Hier zeigt sich Noldes großes Interesse an unterschiedlichen menschlichen Charakteren. Neben physiognomischen Merkmalen der Ureinwohner interessierte er sich für die unterschiedlichen Gesichtsbemalungen, den Schmuck und die Kopfbedeckungen.<sup>458</sup>

In den meisten Fällen sind die Köpfe, abgesehen von vereinzelt Schattenpartien, für sich isoliert auf neutralem Grund dargestellt. Seltener ist der Oberkörper miteinbezogen wie bei dem Aquarell „Junge (rotbraunes Haar)“ (Abb. 141).

Recht ungewöhnlich ist die Andeutung des landschaftlichen Hintergrunds durch die massive grüne Fläche, die die oftmals erwähnte „grüne Wand“<sup>459</sup> darstellt, von der sich ein Streifen des wasserblauen Himmels abhebt. Das Besondere dieses Aquarells sind die rotbraunen Haare des Jungen, die kontrastreich den landschaftlich angedeuteten Hintergrund überschneiden. Im Gesicht werden die Farben des Hintergrunds aufgenommen, das Grün wurde in der Mitte des Gesichts zu einem Oliv abgetönt, das verdünnte Blau des Himmels setzt Reflexe an Stirn, Augen und Nase.

Nolde hatte berichtet, dass die Eingeborenen gegen das Ungeziefer die Haare mit Kalk durchrieben, der dann eine braunrötliche Farbe annahm.<sup>460</sup> Das scheint den Künstler besonders beeindruckt zu haben, denn immer wieder zeigt er Männer und Frauen mit der leuchtend roten Haarpracht.

Die starke Porträthaftigkeit, die der ehemalige Gouverneur von Neuguinea Dr. Hahl später in Berlin in den Arbeiten sah, „Diesen Mann kenne ich ja - diesen auch - der

---

<sup>457</sup> Ebd., S. 52.

<sup>458</sup> Vgl. Fluck 1994 S. 56 f.

<sup>459</sup> Vgl. Nolde III, S. 59. Nolde wohnte während der ersten Station nahe am Urwald, vor dessen „undurchsichtigem Dickicht“ er großen Respekt hatte.

<sup>460</sup> Vgl. ebd., S. 93.

lebt auf jener Insel - dieser gehört zu jenem Stamm - sie sind ja großartig!<sup>461</sup>, war nicht Noldes Absicht gewesen.<sup>462</sup> Obwohl die Bildnisse individuelle Züge tragen, wollte Nolde in erster Linie den menschlichen Ausdruck und die Gefühlsregungen wie Angst, Misstrauen, Unsicherheit, aber auch Neugier und Interesse zum Ausdruck bringen.

Während der Reise sind ein paar wenige „echte“ Porträts entstanden, aber nur von den Personen, zu denen er einen persönlichen Bezug hatte, wie Gertrud Arnthal, Alfred Leber und die Jungen Tulie und Jupuallo. Möglicherweise handelt es sich bei dem Jungen mit den rotbraunen Haaren um einen davon.

Der demografische Charakter der Porträts ist wiederholt diskutiert worden.<sup>463</sup> Nolde selbst bezeichnet sich zwar als „demographisches“ Mitglied der Expedition<sup>464</sup>, hat aber, wie am Beispiel des „Jungen (rotbraunes Haar)“ erläutert wurde, nicht versucht, die Menschen nach wissenschaftlich objektiven Kriterien zu dokumentieren, die ein demografisches Erfassen erfordert hätte.

„Eingeborene im Dorf“ (Abb. 142) und „Boot mit Eingeborenen“ (Abb. 143) gehören zu einer weiteren Gruppe, in der die Menschen in ihren Lebensraum der Landschaft - dem Meer, dem Dorf und der dörflichen Gemeinschaft - eingebunden sind.

Auf einem für Melanesien charakteristisch kahlen Dorfplatz<sup>465</sup> sind mehrere Frauen mit ihren Kindern zu sehen. Besonders fällt die rechts im Vordergrund stehende, hoch gewachsene Figur mit dem Kind auf dem Arm wegen des roten Tuchs ins Auge, da sie fast die ganze Bildhöhe einnimmt. Mütter mit Kindern auf dem Arm hat Nolde auch oft einzeln dargestellt. Seitlich von einem Palmenstamm überschritten steht eines der Männerhäuser vor einer dichten grünen Vegetation, die durch zwei rote Palmen unterbrochen wird. Davor sitzt eine Gruppe, in größerer Distanz zu den

---

<sup>461</sup> Ebd., S. 146.

<sup>462</sup> Vgl. ebd. „„Losgelöst von allem Wirklichen“ - es ist dies die Ecke, an welcher so manche Kunstbetrachtung scheitert. Mechanische Aufnahmen stehen in gar keiner Berührung mit künstlerischer Gestaltung.“ 50 Blätter wurden für das Reichskolonialamt erworben, bevor sie 1919 in die Berliner Nationalgalerie gelangten.

<sup>463</sup> Vgl. Fluck 1994, S. 56 f. Fluck sieht in den Aquarellen ein konsequentes, nüchternes „demographisches“ Erfassen im Rahmen des Expeditionsauftrags; Reuther hingegen glaubt, dass sich das „Demographische“ in den Bildnissen nicht aus dem übergeordneten Anliegen der Expedition herleiten lässt, sondern aus der inneren Intention des Malers resultiert, etwas vom „Urzustand“ festhalten zu wollen, den er verschwinden sah. Vgl. Reuther 1997, S. 168. Barbara Lülff und Jill Lloyd sprechen sich gegen den demografischen Charakter in den Porträts aus; vgl. Lülff 1995, S. 48; Lloyd, Jill: Emil Noldes Kritik am Kolonialismus, in: Moeller 2002, S. 103-115, S. 106, 108.

<sup>464</sup> Vgl. Nolde III, S. 95.

<sup>465</sup> Vgl. Lülff 1995, S. 44 f., Anm. 33.

Frauen und Kindern. Die durch Kleidung und das Dach gesetzten Farbakzente verleihen der Szene eine starke Leuchtkraft. Alle Formen sind nur ganz knapp angedeutet, die Figuren sind anonyme Wesen, was damit zusammenhängt, dass Nolde auf rasches Erfassen der Situation angewiesen war, weil die Mütter und ihre Kinder oft eine große Scheu zeigten.

Neben der dörflichen Gemeinschaft bildet das Meer einen Lebensraum für die Eingeborenen. „Boot mit Eingeborenen“ (Abb. 143) zeigt eine der typischen Szenen, in denen mehrere Figuren auf einem Einbaum mit Ausleger auf dem Meer unterwegs sind. Die Geschwindigkeit und Dynamik, die die Boote erreichen können, hat der Künstler mit knappsten Strichen erfasst.

Nachdem Nolde sich von seiner schweren Infektionskrankheit erholt hatte, die er sich Ende Januar 1914 zugezogen hatte und die ihn zu einer längeren Ruhepause zwang, setzte er mit seiner Frau mit dem Dampfer nach Käwieng auf die benachbarte Insel Neu-Mecklenburg über. Dort begann er „[...] wieder und immer wieder die kleinen Strichzeichnungen, oder auch intime farbige Notizen zu machen, oft einige kleine Blätterranksen nur, Gräser oder Blumen, zuweilen aber auch waren es Landschaften oder Menschengruppen, wo schon in der kleinen Skizze mir die Vorbedingungen zum großen Bild enthalten schienen.“<sup>466</sup>

Die Liebe des Malers zur Natur und die Faszination an der vielfältigen exotischen Botanik verrät die Zeichnung einer einzelnen „Tropenpflanze“ (Abb. 144), die zu einer Folge von Pflanzenstudien gehört. In ihrer detaillierten Genauigkeit rückt sie in den Bereich wissenschaftlicher Studien. „Landschaft mit Tropenpflanzen“ (Abb. 145) zeigt auf einem Blatt vereint die Gewächse in ihren unterschiedlichen Formen und der starken Farbigkeit, die Nolde so eindrücklich im Gedächtnis geblieben sind.<sup>467</sup> Die für den Europäer ungewöhnlich riesigen gelborangen Blätter der Agaven auf der violetten Bodenfläche haben nicht nur Nolde beeindruckt. Otto Müller hatte sie auf dem Holzschnitt „Knabe zwischen Blattpflanzen“ (Abb. 139) ebenfalls dargestellt.

Wie Nolde erwähnte, legte er auch Skizzen an, deren Motive er später direkt oder leicht abgeändert in seine Gemälde übernahm. Diese zeigen meist eine Spontaneität und Leichtigkeit, mit der die wesentlichen Bildelemente mit wenigen Strichen erfasst

---

<sup>466</sup> Nolde III, S. 90.

<sup>467</sup> „Bunte Pflanzen gibt es im Busch und bei den Dörfern viele, Blumen nur wenige. [...], ebenfalls in nie gesehenen Farben u. prächtig ornamental gezeichnet.“ Emil Nolde in einem Brief an Hans Fehr am 24. Mai 1914, in: Nolde II, S. 242 f.

wurden. „Sitzender Mann am Strand“ (Abb. 146) gehört zu einer Gruppe von Blättern einzelner Figuren oder Gruppen, darunter oft mehrere Kinder, die am Strand sitzen und später in Gemälden wieder auftauchen.

Obwohl Nolde das Zeichnen mit Farbstiften und farbigen Kreiden nicht oft angewendet hat, konnte er dadurch Zeichnen und Malen verbinden, was ihm durch die erforderliche Konzentration auf das Wesentliche durch sich schnell ändernde Situationen sicherlich entgegenkam. Was die Farbe betrifft, so rechnet Martin Urban „Die Südseeskizzen [...] zu den frühen Beispielen, in denen Noldes leidenschaftliches Verhältnis zur Farbe so gelöst und frei seinen Ausdruck findet.“<sup>468</sup> Die Erfassung des „Urwesenhaften“, um das der Künstler stets malend und zeichnend<sup>469</sup> bemüht war, hat sich nicht nur auf die Darstellung des Menschen bezogen, sondern auch auf die Natur und die Landschaft, in die er eingebunden ist und die seinen Lebensraum darstellt.

#### 4.1.2. Erlebnis Südsee - Gemälde

Neben den erwähnten Skizzen, drängte es den Künstler „[...]“, unwiderstehlich zu großer, schaffender Arbeit.“<sup>470</sup> In einem neugebauten Arresthaus in Käwieng, das zunächst von der Polizei ungenutzt blieb, schafft er unter extremen klimatischen Bedingungen und zum Teil am Boden liegend neunzehn Gemälde.<sup>471</sup> Da Nolde sie auf der Rückreise nicht selbst mitnehmen konnte und sie in Port Said zurücklassen musste, galten sie bis 1921 als verschollen. Erst dann erhielt der Maler sie durch einen glücklichen Umstand unversehrt zurück.<sup>472</sup> Fünf davon sind im Zweiten Weltkrieg zerstört worden und nur noch mittels früher Ausstellungsabbildungen bekannt.<sup>473</sup>

Die Darstellungen von Vegetation und Landschaft halten sich die Waage mit den Darstellungen der Menschen. Dabei konnte er nicht nur auf seine zahlreichen

---

<sup>468</sup> Urban, Martin: Emil Nolde - Südseeskizzen, veränd. Ausg., München 1980, S. 7.

<sup>469</sup> Brief an Hans Fehr im März 1914, in: Nolde III, S. 88.

<sup>470</sup> Nolde III, S. 90.

<sup>471</sup> Vgl. Urban I, Nr. 585-603.

<sup>472</sup> Vgl. Nolde III, S. 136; Nolde, Emil: Reisen, Ächtung, Befreiung 1919-1946, 6. Aufl. Köln 2002 (1967) (fortan Nolde IV), S. 41.

<sup>473</sup> Vgl. Lange, Christiane: „Diese eigentümlichen Tropenbilder“. Über Noldes in der Südsee entstandene Gemälde, in: Brugger/von Hohenzollern/Reuther 2001, S. 35-47, S. 38, 39.

Zeichnungen und Skizzen zurückgreifen, sondern vor allem „waren es die mächtigen Erlebnisse und die tiefst gehüteten Beobachtungen, [...]“<sup>474</sup>

Die harmonische Einheit, die der Künstler angesichts der Urmenschen mit der Natur, in der sie leben, spürte<sup>475</sup>, hat Nolde in seinen Gemälden auf ganz unterschiedliche Weise dargestellt.

„Meerbucht“ (Abb. 147) gehört in seiner Anlage eher zu der Gruppe der Landschaftsbilder, in denen das Meer eine wichtige Rolle spielt. Gezeigt ist ein Strandausschnitt, der in einem starken Schwung nach links in die Tiefe führt. An der Spitze der Bucht steht eine Gruppe von fünf dicht ineinander gewachsenen Palmen. Das intensive Farbspektrum der Tropen von Rosa über Violett, Gelb, Grün bis hin zu einem tiefen Blau der ruhig in der Bucht liegenden Wasserfläche und dem türkisblauen Himmel hat Nolde nicht durch ineinander fließende Farben dargestellt, sondern in größeren Flächen nebeneinander gesetzt.<sup>476</sup> Vereinzelt spiegeln sich die kleiner werdenden Wolken auf dem Wasser. Die drei am Strand nah beieinander sitzenden nackten bräunlichen Gestalten nehmen keine zentrale Rolle ein, sondern sind staffageartig, trotzdem wie selbstverständlich, in die Landschaft integriert.

Ganz anders verhält es sich dagegen bei „Mutter und Knabe“ (Abb. 148).<sup>477</sup> Hier steht eindeutig die Darstellung des Menschen im Vordergrund. Die mit nach hinten geschlagenen Beinen auf der rosa gefärbten Bodenfläche sitzende Frau umarmt den vor ihr stehenden nackten Knaben, hat ihr Kinn auf seine Schulter gelegt und blickt zu ihm auf. Die Szene spielt sich vor einem unterschiedlich stark differenzierten Hintergrund ab, der hinter dem Kind große grüne dekorative Blätter zeigt. Dieser tritt aber zugunsten der Darstellung des innigen Verhältnisses zwischen den beiden Figuren, der Mutter und dem Kind, das durch sie Schutz und Geborgenheit erfährt, zurück.

Durch den überraschenden Tod Gertrud Arnthals und Noldes angeschlagenen Gesundheitszustand beschließen Ada und Emil Nolde, früher als geplant, nach Hause zurückzukehren. Es erfolgt eine, durch den Ausbruch des ersten Weltkriegs

---

<sup>474</sup> Nolde III, S. 90.

<sup>475</sup> „Die Urmenschen leben in ihrer Natur, sind eins mit ihr und ein Teil vom ganzen All. Ich habe zuweilen das Gefühl, als ob nur sie noch wirkliche Menschen sind, wir aber etwas wie verbildete Gliederpuppen, künstlich und voll Dünkel.“ Brief an Hans Fehr im März 1914, in: Nolde III, S. 88 f.

<sup>476</sup> Vgl. Lange 2001, S. 43, Anm. 40.

<sup>477</sup> Das Verhältnis von Mutter und Kind hat Nolde in seinem Werk häufig thematisiert, vgl. Lülff 1995, S. 45. Manfred Reuther hat auf die bisweilen „ikonenhafte“ Darstellung verwiesen, vgl. Reuther 1997, S. 167.

überschattete, mehrmonatige Rückreise.<sup>478</sup> Am Ende des Jahres 1914 und während des folgenden Jahres verarbeitet Nolde motivisch die Erlebnisse der Südseereise.

Dazu gehört das Gemälde „Neuguinea-Wilde“ (Abb. 149). Darauf sind drei dunkelhäutige Eingeborene mit angeschnittener Büste zu sehen, die sich kaum von dem dunkelgrünen Hintergrund abheben. Leuchtend sind nur die roten Lippen, der gelbe Schmuck und die Augen, mit denen sie eindringlich und selbstbewusst aus dem Bild herausstarren. Durch die dicht gedrängte symmetrische Anordnung und die strenge Frontalität, treten sie in unmittelbaren Kontakt mit dem Betrachter und vermitteln Unausweichlichkeit.

Insgesamt lässt sich für die Bilder, die später im Alsener Atelier entstanden sind, eine dunklere Farbgebung feststellen, deren Eigenwert zugunsten der Gegenstandsbeschreibung wieder mehr in den Hintergrund rückt.<sup>479</sup> Die Zurückhaltung in der Farbigkeit wird im Allgemeinen damit begründet, dass Nolde um ein ausdrucksstarkes und würdevolles Bild der Dargestellten bemüht war, das durch keine Übersteigerung der Mittel vom Wesentlichen ablenkt.

Dass Künstler Expeditionen begleitet haben, war keine Seltenheit. Bereits an der 1908-10 von der „Hamburgisch Wissenschaftlichen Stiftung“ durchgeführten völkerkundlich ausgerichteten Expedition haben zwei Künstler teilgenommen.<sup>480</sup>

Wie erstaunlich ähnlich aber Bildlösungen sind, zu denen die Künstler völlig unabhängig voneinander an verschiedenen Orten finden, soll abschließend der Vergleich mit dem Gemälde „Massai“ (Abb. 150) des Dachauer Künstlers Walter von Ruckteschell (1882-1941) zeigen. Dieser war im Auftrag einer Hamburger Reederei, für deren Ausstattung eines neuen Dampfers er die Bilder malen sollte<sup>481</sup>, zusammen mit seiner Frau Clary (1882-1969) und dem befreundeten Maler Carl Albert von Salis (1886-1941)<sup>482</sup> 1913 nach Deutsch-Ostafrika aufgebrochen und erst im Jahr 1919 zurückgekehrt.

Über die motivische Ähnlichkeit hinaus lassen sich weitere auffallende Parallelen zwischen den beiden Künstlern finden, wie zum Beispiel die in Briefen Walter von

---

<sup>478</sup> Vgl. Nolde III, S. 103 ff.

<sup>479</sup> Vgl. Urban 1980, S. 52 f.; vgl. Fluck 1994, S. 61 f.

<sup>480</sup> Vgl. Grüntzig 2002, S. 48 f.; Joppien, Rüdiger: „Vom Köstlichen, das wir hatten“ - Deutsche Künstler in der Südsee, in: Moeller 2002, S. 73-90, S. 74 ff.

<sup>481</sup> Vgl. Unger-Richter 1993, S. 21 f.

<sup>482</sup> Durch den Schweizer Künstler lernte von Ruckteschell die aktuellen Tendenzen der damaligen Schweizer Malerei kennen und kam dadurch mit Malern wie Ferdinand Hodler, Giovanni Giacometti und Cuno Amiet in Berührung, der 1906 Mitglied der Künstlergruppe „Brücke“ wurde.

Ruckteschells geäußerten kritischen Beobachtungen des kolonialen Lebens und falscher missionarischer Bestrebungen vor Ort.<sup>483</sup>

Emil Noldes eigener Blick auf die Erlebnisse der Südsee war zwiespältig, was daraus resultiert, dass in ihm „Natur- und Kulturmensch“ in einer Person vereint sind.<sup>484</sup>

Einerseits resümiert er rückblickend über das Jahr der Reise, es sei so reich gewesen, „als ob es zehn Lebensjahre enthalte.“<sup>485</sup> Die Erfahrungen und Erlebnisse der Südsee begleiteten ihn „unvergessen durch die Kriegsjahre und die kommende Zeit der schweren Kriegsfolgen wie eine traumhaft beglückende Ferne.“<sup>486</sup> Auf einer kleinen Insel (Manus) hatte er zwar in der Begegnung mit den Eingeborenen „starkes Urleben in reinsten Ursprünglichkeit erlebt“<sup>487</sup>, war sich aber dessen Seltenheit bewusst.

Andererseits wurde er als Expeditionsteilnehmer wiederholt mit der wirtschaftlichen Ausbeutung und den negativen Folgen der Kolonialisierung auf die Stammesbevölkerung konfrontiert<sup>488</sup>, die er sowohl in seiner Autobiografie, in Briefen an seinen Freund Hans Fehr und nicht zuletzt in einem offiziellen Schreiben an das Reichskolonialamt im März 1914 aufs Schärfste kritisiert.<sup>489</sup>

Was die oft angedeuteten grundlegenden stilistischen Veränderungen durch das Erlebnis der Südseereise in Noldes Werk betrifft, so wurden diese hinsichtlich der Farbe bereits in den Bereich der Legende verwiesen.<sup>490</sup> Tatsächlich sind sie insgesamt weit weniger spürbar als oftmals behauptet wird. Wie gezeigt wurde, haben charakteristische Merkmale aus der Begegnung mit Mensch und Natur der Tropen im Werk ihre Umsetzung gefunden, passen sich aber gut in die Themenbereiche ein, die Noldes in seinem Werk grundsätzlich beschäftigten.

Sie führten dennoch zu keiner gravierenden Veränderung des bereits vorhandenen Stils, sondern haben ihn, wie Max Sauerlandt es formulierte, in seinem „starke[n]

---

<sup>483</sup> Vgl. Unger-Richter 1993, S. 21. Zwölf Briefe aus Afrika, bes. Brief Nr. 5, S. 31.

<sup>484</sup> Vgl. Lulf 1995, S. 40, Anm. 15.

<sup>485</sup> Nolde III, S. 134.

<sup>486</sup> Vgl. Nolde III, S. 146.

<sup>487</sup> Vgl. Nolde III, S. 98.

<sup>488</sup> Vgl. Nolde III, S. 88 und Nolde II, S. 239-243, S. 240. Aus einem Brief an Hans Fehr: „Die Eingeborenen sind ein herrliches Volk, soweit sie nicht schon durch die Berührung mit der Kultur der Weißen verdorben sind. Wir haben nur einige Male Gelegenheit gehabt, ganz ursprüngliche Menschen in ihren Dörfern kennenzulernen.“

<sup>489</sup> Siehe ausführlich zu Emil Noldes Kritik am Kolonialismus: Lloyd 2002, S. 103-115.

<sup>490</sup> Vgl. März, Roland: „Das war Neuguinea: Du wildes, schönes Land“. Emil Noldes Reise in die Südsee 1913-1914, in: Orchard, Karin: Emil Nolde. Reise in die Südsee 1913-1914, Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover 1992/93, Hannover 1992, S. 6-15, S. 14.

Gefühl einer Empfindungsverwandtschaft in letzter Tiefe“ und in dem „drängende[n] Suchen nach dem Primären, dem Ursprünglichen - [...]“<sup>491</sup> bestätigt.

#### 4.2. Max Pechstein - Palau - „Ferne tropische Welt“

Anders als Emil Nolde, dessen Aufenthalt in der Südsee durch die Teilnahme an der Expedition in einen offiziellen Rahmen eingebunden und dadurch zeitlich begrenzt war, plante Max Pechstein für zwei Jahre in der Südsee zu leben und zu arbeiten.<sup>492</sup>

Das Sehnsucht auslösende Moment, diese „ferne tropische Welt“<sup>493</sup> mit eigenen Augen zu sehen, scheint bei Pechstein mit der Begegnung mit den Palau-Balken im Dresdener Völkerkundemuseum zusammenzufallen.

Das lässt sich zumindest aus diversen Äußerungen des Künstlers schließen, wie seinen Erinnerungen, in denen er von der berausenden Wirkung der Schnitzereien an den Palau-Hausbalken berichtet, und seiner Vorahnung auf das ferne Ziel.

Der Grund, der ausschlaggebend dafür war, den lange ersehnten Wunsch letztendlich in die Tat umzusetzen, gab Anlass zu vielen Vermutungen und wird bis in die heutige Zeit diskutiert, obwohl sich bereits Freunde und frühe Förderer, wie der Kunsthistoriker Eduard Plietzsch und Pechsteins erster Biograf Max Osborn, vehement gegen den Verdacht einer „Gauguin-Kopie“ oder möglicher literarischer Vorlagen verwehrt, sondern rein künstlerische Ambitionen im Vordergrund sahen.<sup>494</sup> Der Künstler selbst, nach dem Grund gefragt, gab wiederum die Palau-Balken im Dresdener Völkerkundemuseum an.<sup>495</sup>

Die Palau-Inseln gehörten seit 1899 zu den Kolonien des Deutschen Reiches. Im Gegensatz zu Melanesien, dessen Klima sehr regenreich ist und dessen Ureinwohner als kriegerisch galten, hatte die Palau-Inselgruppe seit ihrer eigentlichen Entdeckung

---

<sup>491</sup> Sauerlandt, Max: Die Kunst der letzten 30 Jahre (Vorlesung aus dem Jahre 1933), Berlin 1935, S. 114.

<sup>492</sup> Dies verwundert insofern, da sein Sohn Frank, der im Juni 1913 geboren war, nicht mitgenommen werden konnte und bei der Familie in Zwickau aufgenommen wurde. Vgl. BIRTHÄLMER, Antje: Auf der Suche nach dem Ursprünglichen, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, u. a. 2001/02, München 2001, S. 29-34, S. 29, Anm. 2.

<sup>493</sup> Reidemeister 1993, S. 22. „Es berauschte mich wie die gelben Sonnenblumen von Goppeln, oder wie mich im Museum für Völkerkunde Schnitzereien an Dachbalken und Querbalken von den Palau-Inseln im Stillen Ozean mit Sehnen erfüllt hatten, als ahnte ich schon diese ferne tropische Welt.“

<sup>494</sup> Vgl. Plietzsch, Eduard: Max Pechstein und der Expressionismus, in: Licht und Schatten, 6. Jg., Nr. 4, 1915, Max-Pechstein-Nummer, S. 1-2; Osborn 1922, S. 116-117.

<sup>495</sup> Vgl. Soika, Aya: Max Pechstein: Ein Südsee-Insulaner in Berlin, in: Melcher 2005, S. 71-83, S. 73 f. Anm. 21. Pechsteins Antwort im Fragebogen Christian Töwes, der Anfang der 40er Jahre mit Hans Wentzel eine Fragebogenaktion an die noch lebenden „Brücke“-Künstler startete.

im Jahr 1783 den Ruf, von sanften, friedfertigen und schönen Menschen bevölkert zu sein, was Pechstein in seiner Wahl für Palau, neben der ohnehin vorhandenen Begeisterung für die Balken, sicherlich beeinflusst hat.<sup>496</sup>

Finanzielle Unterstützung erfuhr die konkrete Umsetzung des Plans durch Pechsteins Galeristen Wolfgang Gurlitt (1888-1965), der das Vorhaben mit einem großzügigen Geldbetrag vorfinanzierte und im Gegenzug auf den erfolgreichen Verkauf der Südsee-Bilder hoffte. Bei den letzten Vorbereitungen auf die Reise während des Winters 1913/14 konnte der Künstler feststellen: „Mein alter Wunsch verwirklichte sich, Europa zu verlassen und die Gefilde der Seligen in Palau zu suchen.“<sup>497</sup>

Am 14. Mai des Jahres 1914 beginnt Pechstein zusammen mit seiner Frau Lotte die Reise zunächst mit dem Zug Richtung Genua. Von dort reisen die beiden per Schiff weiter.<sup>498</sup> Von einer Zwischenstation in Hongkong berichtet Pechstein in seinen Erinnerungen über die Begegnung mit dem Verwalter der Inselgruppe, der sich auf dem Heimweg nach Europa befand, von Pechsteins Absichten erfahren hatte und ihn besorgt darauf hinwies, er möge die natürlichen Lebensgewohnheiten der Palauer durch nichts stören, was keinesfalls Pechsteins Absicht war: „Ich konnte ihn überzeugen, daß von mir in dieser Hinsicht nichts Böses zu befürchten sei, da ich mich ja mit denselben Gefühlen der Achtung für die zu erwartende, unentweihete Einheit von Mensch und Natur nach Palau sehnte.“<sup>499</sup>

Nach einer mehrwöchigen Reise trafen Lotte und Max Pechstein am 21. Juni 1914 in Angaur, der südlichsten Insel des Archipels ein. Von dort setzten sie über nach Madalai auf der Insel Korrör, dem eigentlichen Ziel ihrer Reise, wo sich auch die deutsche Verwaltungsstation befand.

Erfreut konnte Pechstein feststellen, dass die beiden Beamten, sein einziger Kontakt zu Deutschen während des ganzen Aufenthalts, ihre Aufgabe vor Ort sehr ernst genommen und jeglichen europäischen Einfluss von den Inselbewohnern fern gehalten hatten.

Wie in Nidden die Fischerhütte, bezieht Pechstein samt den 40 Kisten, die er aus Europa mitgebracht hatte, ein leer stehendes Versammlungshaus am Rande des Dorfes. Mühelos scheint sich der Künstler dem Lebensrhythmus der Eingeborenen

---

<sup>496</sup> Vgl. Joppien 2002, S. 87.

<sup>497</sup> Reidemeister 1993, S. 54.

<sup>498</sup> Vgl. zu einer ausführlicheren Beschreibung der Reise: Grubert-Thurow, Beate: Das ferne Paradies. Pechstein und Palau, in: Pechstein 1995, S. 72-86, S. 73.

<sup>499</sup> Reidemeister 1993, S. 55.

anzupassen, mit denen er viel Zeit verbringt. Auffallend ähnlich lesen sich seine Ausführungen zu seiner den Fischern in Nidden angepassten Lebensweise.<sup>500</sup>

Er wird bezaubert von der tropischen Landschaft und den dort lebenden Menschen und es gelingt ihm scheinbar ohne weiteres, den „äußeren Behang“ der Kulturerfahrung Europas abzulegen.<sup>501</sup> Ein „endgültiger Trennungsstrich“ zwischen der Vergangenheit und seinem neuen Leben inmitten der Eingeborenen scheint vollzogen.<sup>502</sup>

Während der langen Überfahrt und seines gesamten Aufenthalts in der Südsee ist Pechstein künstlerisch tätig geworden. Seine Eindrücke von der Reise und vor Ort schrieb er in sein Tagebuch und versah sie mit Skizzen. Dieses ist verbrannt, jedoch sind Teile in Kopie erhalten geblieben, die die Zeit der Reise von Berlin nach Manila umfassen.<sup>503</sup>

Viele Werke, die Pechstein auf Palau geschaffen hat, sind zerstört worden oder verschollen. Aus der Zeit in der Südsee haben sich ein größerer Teil von Tuschpinselzeichnungen, einzelne Skizzen und einige Aquarelle erhalten.<sup>504</sup>

#### 4.2.1. Reisebilder

Pechstein erwähnt in seinen Erinnerungen, dass er auch gemalt habe, erhalten geblieben ist aber nur die „Monsunstimmung in Palau“ (Abb. 151).

Wie viele Ölbilder insgesamt vor Ort entstanden sind, lässt sich nicht rekonstruieren, es kann aber davon ausgegangen werden, dass Pechstein, ebenso wie Nolde, der Technik der Federzeichnung und des Aquarells den Vorzug gab, da angesichts des feuchtwarmen tropischen Klimas die Ölfarben schlecht trocknen konnten.

Das Hauptmotiv der „Monsunstimmung in Palau“ ist die hoch aufragende Palme, die mit ihren weit ausladenden Blättern am oberen Bildrand die gesamte Breite überspannt. Einzelne Palmwedel überschneiden die Bildkanten. Der geschwungene Stamm lenkt den Blick über eine menschenleere Bucht weit hinaus auf das offene Meer. Die bis zur Bildmitte wild bewachsene Landzunge teilt das Bild in zwei Hälften und wird von dem tief liegenden Horizont weitergeführt. Der Himmel ist mit

---

<sup>500</sup> Vgl. Reidemeister 1993, S. 36, 78 f.

<sup>501</sup> Vgl. ebd., S. 78 f.

<sup>502</sup> Vgl. ebd., S. 58.

<sup>503</sup> Auszüge davon sind veröffentlicht, in: Max Pechstein. Palau-Zeichnungen, Ausst. Kat. Graphisches Kabinett Galerie Henning Halle/Saale 1947, Halle/Saale 1947.

<sup>504</sup> Vgl. Lulf 1995, S. 39 f.

schweren grünlich-gelben Regenwolken behangen, deren Farben sich teilweise auf der Wasseroberfläche spiegeln.

Pechstein schildert die unterschiedlichen durch das tropische Klima bedingten atmosphärischen Veränderungen: „Das ewige Meer schimmert in nie geglaubten Farben. Die glühende Sonne schüttet Helligkeiten aus, von denen der Europäer nichts ahnt. Abende und Nächte sind phantastische Wunder auf diesem gesegneten Eiland und sind kühl durch eine Brise, die morgens und abends ständig von der See her weht.“<sup>505</sup> Über die reine Landschaftsdarstellung hinaus hatte Pechstein versucht, die durch die mit starken Regenfällen verbundenen Sommermonsune ausgelöste drückende und schwüle Stimmung zum Ausdruck zu bringen.

Der Künstler ist nicht nur beeindruckt von dem Schauspiel der tropischen Natur, „aus solcher Natur heraus wachsen die braunen Menschen auf. Schlanke, bronzene Gestalten in göttlicher Nacktheit, die Weiber nur mit kleinen Schürzen aus Kokos- oder Pisangfasern um die Hüften bekleidet.“<sup>506</sup> Pechstein hat eine von ihnen auf einer Postkarte an Elsa Glaser dargestellt.

„Eingeborene kniend“ (Abb. 152) steht stellvertretend für eine Reihe erhaltener Aquarelle, in denen Pechstein die Eingeborenen während der Fahrt auf den Auslegerbooten oder unter hohen Kokospalmen sitzend dargestellt hat. Er hat - wie auch Nolde - keine reine Aquarelltechnik benutzt, sondern mit teilweise kräftiger harmonischer Linienführung das Wesentliche der Situation umrissen. Dem charakteristischen Merkmal der Eingeborenen, der bräunlichen Hautfarbe, hat er mittels der Aquarellfarbe Ausdruck verliehen.

Den Bezug zwischen der Knienden und der Natur hat Pechstein nur durch einen nicht näher definierten schwarzen Stamm und die grünen dekorativen Blätter im Hintergrund hergestellt, die in ihrem Aussehen denen auf Noldes Gemälde „Mutter und Knabe“ (Abb. 148) ähneln und eine für das Südseegebiet scheinbar typische Form aufweisen.

In den Tuschfederzeichnungen schildert Pechstein alle Facetten des Lebens und der dörflichen Gemeinschaft auf Palau, stets hielt er mit dem „Zeichenstift ihr geselliges Leben fest.“<sup>507</sup> Mit schwungvoller Feder erfasst er die Umrise der Figuren, die üppige Vegetation ist summarisch abgekürzt, teilweise nur angedeutet. Der

---

<sup>505</sup> Reidemeister 1993, S. 77.

<sup>506</sup> Ebd.

<sup>507</sup> Vgl. Reidemeister 1993, S. 66.

skizzenhafte Charakter sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um ausgewogene Kompositionen handelt.<sup>508</sup>

Ein Teil der Tuschpinselzeichnungen diente im Jahr 1919 mit zum Teil geringfügigen Veränderungen als Vorlage für die bei Paul Cassirer verlegte Lithografien-Folge „Reisebilder Italien-Südsee“.<sup>509</sup> In der handschriftlichen Einführung des Künstlers, die er mit „Mein Lieber“ an den Verleger Cassirer adressiert, versäumt er es nicht, wiederum die Einheit von Mensch und Natur in den Vordergrund zu stellen: „Im Vorübergehen und Verweilen entstandene Zusammenhänge zwischen Mensch und Umgebung, schnell hingeschrieben, werden Ihnen diese Notizen zugleich sagen, dass die Einheit „überall“ zu finden ist. Unbekümmert mit dem Zeichenstift des Malers festgehalten ersetzen ihm dieselben die Schriftzeichen des Dichters.“<sup>510</sup>

Motivisch finden sich Szenen von Versammlungen auf dem Dorfplatz „Reisebilder 38 (Dorfszene)“ (Abb. 154), von Frauen bei der Arbeit im Tarofeld „Reisebilder 40 (Im Tarofeld)“ (Abb. 155), die Pechstein dort besuchte und beobachtete, und wiederholt Darstellungen von Männern auf den Einbäumen „Reisebilder 43 (Beim Paddeln)“ (Abb. 156).<sup>511</sup>

Obwohl Pechstein seiner Aussage nach das „Malerparadies“ bereits in Nidden gefunden hatte, begab er sich trotzdem ständig auf die Suche nach einem neuen. In Palau hatte er es endgültig gefunden und hoffte, „nicht nach Europa zurückkehren zu müssen, [...]“.<sup>512</sup>

In formaler und stilistischer Hinsicht hatte Pechstein mit seiner Reise in die Südsee sein bisheriges Leben allerdings nicht völlig hinter sich gelassen, im Gegenteil, in „Monsunstimmung auf Palau“ (Abb. 151) oder noch deutlicher in der Frauenszene „Reisebilder 37 (Frauen)“ (Abb. 153) greift er eine früher während der „Brücke“-Zeit entwickelte malerische Auffassung auf.<sup>513</sup> Die Lithografie mit den fünf Frauen

---

<sup>508</sup> Vgl. Grubert-Thurow 1995, S. 77.

<sup>509</sup> Vgl. BIRTHÄLMER 2001, S. 33.

<sup>510</sup> Pechstein, Max: Reisebilder. Italien-Südsee, 50 Federzeichnungen auf Stein von Max Pechstein, Berlin 1919, handschriftliche Einführung des Künstlers. Die Reisebilder wurden 1919 in achthundertzehn nummerierten Exemplaren hergestellt. Ein Exemplar mit der Nr. 203, vom Künstler mit Bleistift signiert, befindet sich in der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München, Sign. 4 L.sel.I 1-15.

<sup>511</sup> Vgl. zu Pechsteins Besuch auf den Tarofeldern und der Bedeutung von Schifffahrt und Bootsbau: LÜLF 1996, S. 96 f.

<sup>512</sup> Vgl. Reidemeister 1993, S. 77.

<sup>513</sup> Vgl. Melcher 2005a, S. 18. Ralph Melcher hat dafür die treffende Bezeichnung der „Pendelbewegung“ gefunden.

erinnert durch die plastisch geformten Rundungen der Körper und in der Bildanlage stark an die Niddener Badenden von 1911. Einzig das Motiv der Palme verweist auf die Südsee.

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs setzte dem Erlebnis Südsee, wie auch bei Nolde und Kirchner auf Fehmarn, 1914 ein jähes Ende. Der Künstler muss nach nur vier Monaten Aufenthalt sein „Traumland“ verlassen und kehrt 1915 nach Deutschland zurück, wo er umgehend zum Kriegsdienst eingezogen wird. Im Frühjahr des Jahres 1917 kann er frühzeitig die Armee verlassen und nach Berlin zurückkehren.

#### 4.2.2. Gemälde 1917

Durch die Unterbrechung des Krieges ist der Maler zunächst orientierungslos und muss zu sich und seiner Malerei zurückfinden. Er schreibt: „Allmählich stellt sich das Gedächtnis für die eigenen Dinge wieder ein, und ich male die ersten Bilder, die mich schon im Felde begleiteten (Bilder von Palau). Mühselig muß ich mein Handwerk wieder lernen. Es war ein dicker Strich, den der Schützengraben durch mein Leben gezogen [...]“<sup>514</sup>

Mit den vorhandenen vor Ort gefertigten Aquarellen und Zeichnungen als Vorlage versuchte er, den Traum vom Südseeparadies wieder herzustellen. Es entstanden ungefähr 45 Gemälde mit Südsee-Motiven. Darunter sind kaum reine Landschaften oder Figurendarstellungen zu finden.

Wiederum ist Pechstein um die Erneuerung einer ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur bemüht. Alles kumuliert in dem Gemälde „Palau-Triptychon“ (Abb. 157) zu einer Traumwelt der Erstarrung. Durch die Dreiteiligkeit des Gemäldes ergibt sich durch das außergewöhnlich lang gestreckte Bildformat eine Art landschaftliches Panorama. Darin sind alle Themen vereint, die Pechstein in seinen Skizzen und Zeichnungen in Palau als Einzelszenen dargestellt hat. Alle drei Teile des Gemäldes basieren jeweils auf einer Federzeichnung, wurden aber bei der Umsetzung in das Gemälde verändert. Die Spontaneität und das Skizzenhafte in den Zeichnungen bei der Erfassung der Situationen vor Ort sind im zu Hause entstandenen Gemälde gänzlich verloren gegangen.

---

<sup>514</sup> Zit. nach: Biermann, Georg: Max Pechstein, in der Reihe: Junge Kunst, Bd. I, 2. Aufl., Leipzig 1920, S. 16.

Das Paar auf dem linken Bildflügel ist durch die Ergänzung des Kindes zu einer jungen Familie geworden. Auch der Mittelteil des Bildes basiert auf einer Zeichnung.<sup>515</sup> Durch das Auseinanderschneiden des Einbaums, gewinnt Pechstein den rechten Bildflügel und gleichzeitig ein Pendant zu dem Flügel mit der Familie. Von beiden Seiten schließen sie die dörfliche Szenerie in der Mitte ein. Das Hauptmotiv ist die einfache, ursprüngliche Lebensweise der Palauer. Die bildnerische Umsetzung in das Gemälde geriet schematisch und steif<sup>516</sup> und vermag kaum etwas von den Südseerlebnissen zu vermitteln.

Die flächige, fast naive Malweise, in der die Farben Ocker, Rot, Blau und Grün ohne Übergänge aufeinander treffen, schafft eine unwirkliche Kulisse, in welche die Figuren nicht eingebunden, sondern wie durch eine Folie aufgeklebt wirken. Möglicherweise wollte Pechstein aber durch die stark künstlich wirkende Stilisierung der Landschaft und Figuren die durch den Kriegsausbruch erzwungene Distanz zwischen ihm und seinem fernen Sehnsuchtsziel aufzeigen, das er in seinen Augen zu früh wieder verlassen musste. Hier scheint die Darstellung von der Einheit zwischen Mensch und Natur nicht mehr richtig zu gelingen und verweist auf eine weitere Darstellung, die am Ende des Jahres 1917 entstand.

„Der Sohn des Künstlers auf dem Sofa“ (Abb. 158) zeigt Pechsteins Sohn Frank, zum Zeitpunkt der Darstellung etwa vier Jahre alt, auf einem Sofa gelagert. Die starke Stilisierung der zuvor entstandenen Werke ist wieder ganz zurückgenommen. Hinter ihm erscheint in Form einer Wandbemalung oder eines Wandbehangs die lebensgroße Darstellung einer Palauerin.

Durch die Verbindung zweier Ebenen, verstärkt durch eine homogene Farbigkeit, versucht der Künstler einen Kontakt zwischen der hockenden Figur an der Wand und dem Kind herzustellen, indem sie dem Knaben etwas zu reichen oder anzubieten scheint und mit ihrer Hand den Arm des Jungen annähernd berührt. Dieser ist jedoch in sich versunken, mit dem Gesicht und in seiner Körperhaltung von der Darstellung abgewandt und scheint weder die Figur noch die sie umgebende Landschaft wahrzunehmen. Die von Pechstein auf Palau immer wieder bewunderten Schmetterlinge sind zu einem Papierschmetterling geworden, dessen dünne Fäden Frank in der Hand hält. Die Distanz zwischen den beiden Figuren verdeutlicht nicht

---

<sup>515</sup> Vgl. zu den Federzeichnungen, die als Vorlage für das Gemälde dienten: Lulf 1996, S. 99, Abb. 27, S. 100, Abb. 28.

<sup>516</sup> Vgl. Krause, Markus: Max Pechstein, in: Moeller 2001, S. 9-20, S. 17.

nur ein verändertes Verhältnis von Mensch und Natur, sondern vermittelt außerdem die Unvereinbarkeit zwischen der Zivilisation und dem Traum von der Südsee.

Pechstein war kein sehr kritischer Betrachter. Weder in seinen Erinnerungen, noch in seinen Bildern reflektiert er die fortschreitenden negativen Auswirkungen der Kolonialisierung auf die Ureinwohner Palaus, die zu diesem Zeitpunkt bereits latent vorhanden waren.<sup>517</sup> Das romantische Idealbild, das er in seinen Bildern entwarf, resultierte vermutlich mehr aus einer vorgeprägten Vorstellung des Europäers vom ursprünglichen naturverbundenen Leben, als aus den vor Ort gemachten Erfahrungen. So hatte Augustin Krämer, der lange Zeit die Palau-Inseln erforscht hatte, festgestellt, „[...] öffentliche Liebkosungen bei Pärchen, wie sie Pechstein nach seinem Besuch des Archipels gezeichnet hat, sind Undinge, die ausnahmsweise einmal vorkommen können, aber die Art des Volkstums verkennen.“<sup>518</sup>

Dessen ungeachtet verfolgt Pechstein bis etwa 1923 weiterhin die motivische Auseinandersetzung mit der Südseethematik in seinem Werk, die sich unter anderem in zahlreichen Wanddekorationen zeigt<sup>519</sup>, verbunden mit dem Wunsch, das ferne Land erneut zu bereisen, den er in einem Brief an Dr. Walter Minnich klar zum Ausdruck bringt: „[...] ich verfluche Berlin bis dahinaus, wünsche mich sehnsüchtig zurück nach der Südsee.“<sup>520</sup>

## V. AUSBLICK UND FAZIT

Nicht nur für Max Pechstein lässt sich eine weitere Beschäftigung mit dem Thema Südsee beobachten, sondern auch im Werk Erich Heckels, der selbst nie dorthin gereist war, finden sich Beispiele für eine Auseinandersetzung damit.

Erich Heckel hat zwischen den Weltkriegen zahlreiche Reisen unternommen und konnte sich von Südfrankreich bis Skandinavien viele Anregungen holen. Das Aquarell „Insel im Main“ (Abb. 159) zeigt Badende auf einer dicht bewachsenen Maininsel, sowie im Vordergrund ein schlichtes Boot, auf dem sich zwei nicht näher zu identifizierende Männer befinden. Obwohl das Blatt in der Gegend um Würzburg entstanden ist, wo Heckel sich 1927 und 1928 mehrere Wochen aufhielt, legt ein

---

<sup>517</sup> Vgl. Dieterich 1995, S. 50.

<sup>518</sup> Augustin Krämer zit. nach: Joppien 2002, S. 89.

<sup>519</sup> Vgl. Soika 2005, S. 76 f., Abb. 47.

<sup>520</sup> Pechstein in einem Brief an Dr. Walter Minnich am 23.1.1923 (Altonaer Museum Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1987/49,9).

Vergleich mit den Flügeln von Max Pechsteins „Palau-Triptychon“ (Abb. 157) eine motivische Ähnlichkeit nahe. Die überkreuzten Stämme der Bäume auf der Insel erinnern zudem an Darstellungen von sich überkreuzenden Palmen in Südseebuchten.

Das Gemälde „Reihertanz“<sup>521</sup> (Abb. 160) aus dem Jahr 1949 zeigt eine ähnlich naiv wirkende Malweise wie Pechsteins Triptychon und schildert die Szenerie eines „exotischen“ Kults.<sup>522</sup> Neben seiner Auseinandersetzung mit afrikanischen Skulpturen erhielt der Künstler sicherlich zusätzliche Anregungen durch die Berichte seines Bruders, der längere Zeit in Afrika gelebt hatte.

Karl Schmidt-Rottluff beschäftigte sich unter den „Brücke“-Künstlern am längsten und intensivsten mit „exotischen“ Formen und Farben. Donald E. Gordon hat die Rezeption afrikanischer Skulpturen des Künstlers ausführlich dargelegt.<sup>523</sup> „Nach dem Bade“ (Abb. 161) verbindet die intensive Beschäftigung des Künstlers mit dem Medium der Skulptur, worauf die plastisch ausgeformten Figuren schließen lassen, mit einer Badeszene, in der die Einheit von Mensch und Natur durch die Beziehung zwischen der Mutter und dem Mädchen unterstrichen wird.

Für Ernst Ludwig Kirchner hatte die Darstellung von Badeszenen und Akten in der Natur auch nach seiner Übersiedlung nach Davos in die Schweizer Alpen nicht an Bedeutung verloren,<sup>524</sup> war er es, der im Studium des Aktes in freier Natürlichkeit „die Grundlage aller bildenden Kunst“<sup>525</sup> sah. In den Jahren 1921, 1925 und in den frühen dreißiger Jahren sind immer wieder Akt- und Badendenbilder entstanden, darunter „Akt in Orange und Gelb“ (Abb. 162), die in abstrahierter Weise mit der sie umgebenden Wald- und Berglandschaft eine Symbiose eingehen.

Die Suche nach der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur war für die „Brücke“-Künstler von Beginn an bis über die Zeit des Gruppenbestehens hinaus von zentraler Bedeutung und zieht sich wie ein roter Faden durch ihr Werk. Sie wird nirgends sinnfälliger als in den zahlreichen Akt- und Badenden-Bildern. Die beiden Komponenten (Mensch, Natur) waren innerhalb dieser Einheit einem Wandel

---

<sup>521</sup> Reihertänze werden in unterschiedlichen Kulturen und Ländern, u. a. in Afrika, durchgeführt.

<sup>522</sup> Vgl. Dittmann 2005, S. 126.

<sup>523</sup> Vgl. Gordon 1996, S. 403-409. In diesem Zusammenhang wird auf die Bedeutung von Carl Einsteins Buch „Negerplastik“ von 1915 hingewiesen, mit dem Schmidt-Rottluff sich intensiv beschäftigt hat. Vgl. auch Moeller 1997, S. 33, 37.

<sup>524</sup> Vgl. Henze 1998, S. 45-47.

<sup>525</sup> Kirchner 1913.

unterworfen und standen immer wieder unterschiedlich stark im Vordergrund. Dazu kehrten die Künstler der Stadt den Rücken und zogen sich zum Arbeiten in die Natur zurück.

Die vorliegende Untersuchung hatte sich zum Ziel gesetzt, den antizivilisatorischen Aspekt im Zusammenhang mit der Darstellung der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur zu untersuchen.

Als die Brücke-Künstler sich am 7. Juni 1905 in Dresden zur Künstlergruppe „Brücke“ zusammenschlossen, beherrschten die konservativen Kräfte der Wilhelminischen Ära das Leben und die Kunst, was die Künstler immer wieder zu spüren bekamen. Fritz Bleyls „Plakat für die erste Ausstellung der „Brücke“ in der Lampenfabrik Karl-Max Seifert in Dresden-Löbtau“ (Abb. 163) durfte nicht aufgehängt werden, „[...] da der Eindruck des behaarten Geschlechtsteiles der weiblichen Gestalt hervorgerufen werde!“<sup>526</sup> Dadurch sah man das Scham- und Sittlichkeitsgefühl der Bevölkerung verletzt.

Es mag ein wenig erstaunen, dass fast genau hundert Jahre später Herlinde Koelbls Fotografie einer nackten Frauengestalt, mit der die Villa Stuck in München für die Ausstellung „Haare“ (Abb. 164) wirbt, bei einem der Münchner Stadträte eine ähnlich missbilligende Reaktion hervorgerufen hat.<sup>527</sup>

Die Unzufriedenheit an den herrschenden traditionellen Verhältnissen machte für die Künstler den Aufbruch zu „neuen Ufern“ erforderlich, obwohl die Erneuerungsbestrebungen zunächst von großer Verunsicherung begleitet wurden. Fest stand, dass man sich „Arm- und Lebensfreiheit“ verschaffen wollte, wohin der Weg führen würde, wusste man zunächst nicht.

Die rasante Industrialisierung und Technisierung hatte schnell - wie dargelegt - zu einer zivilisatorisch bedingten Entfremdung zwischen Mensch und Natur geführt, die in der Folge überwunden werden musste. Was lag also für die Künstler näher, als durch den Rückzug in die „unberührte“ Natur, die ursprüngliche Einheit wieder herzustellen. Die den Zeitgeist prägenden Tendenzen, wie die vielfältige Lebensreformbewegung, die den Menschen wieder mehr in den Mittelpunkt rückte und die Begeisterung für Friedrich Nietzsches Schriften, der ähnlich wie die Künstler

---

<sup>526</sup> Bleyl 1948, S. 97.

<sup>527</sup> Vgl. Kotteder, Franz: „Wenn die Kunst zu nackt wird“, Süddeutsche Zeitung, Nr. 58, Sa. 08.03.2008, S. 61.

die bestehenden kulturellen Verhältnisse kritisierte, trugen dazu bei, die „Brücke“-Künstler auf den richtigen Weg zu lenken.

Das als überholt empfundene traditionelle Aktzeichnen an den Akademien wurde in den eigenen Ateliers zu „Viertelstundenaktsitzungen“ verkürzt, um dem Anspruch nach Spontaneität und Unmittelbarkeit in der Darstellung besser gerecht zu werden. Parallel dazu fanden immer wieder kleinere Ausflüge in die nähere Umgebung statt, bei denen bereits vereinzelt Akte in der Natur entstanden sind.

Italien, das lange Zeit wichtigste Studienziel eines Künstlers, verlor für die „Brücke“-Künstler zugunsten verschiedener Orte im eigenen Land an Bedeutung, wie die Aussagen der Künstler belegen. Ab dem Jahr 1907 halten sie sich in unterschiedlichen Personenkonstellationen in den Sommermonaten regelmäßig in den Küstenorten an Nord- und Ostsee auf.

Die eingehende Untersuchung der ausgewählten Orte hat ergeben, dass sie in den wenigsten Fällen so unbekannt und unberührt waren, wie es von den Künstlern immer wieder in Tagebuchaufzeichnungen oder Briefen dargestellt wurde. Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel pflegten von Dangast aus intensiven Kontakt zum Oldenburger Künstlerbund und Goppeln, Nidden und Hiddensee waren lange vor den Aufenthalten der „Brücke“-Künstler als Künstlerkolonien oder Badeorte bekannt. Um 1910 hatte der Tourismus in Dangast und Moritzburg Einzug gehalten und ist, wie weiter oben ausgeführt wurde, nicht spurlos an den Malern vorübergegangen.

Der Vergleich mit den Künstlern und Werken der Künstlerkolonien Dachau und Worpswede hat gezeigt, was es für die „Brücke“-Künstler hinsichtlich der Natur- und Kunstauffassung auf ihrer Suche nach neuen Ausdrucksformen in Kunst und Leben zu überwinden galt. Schon Emil Nolde hatte im Anschluss an seine Dachauer Zeit bei Adolf Hölzel festgestellt, dass es nicht so wichtig war, Details der Vegetation so überzeugend darzustellen, dass sie als echt angefasst werden konnte, sondern dass „je weiter man sich von der Natur entfernt und doch natürlich bleibt, um so größer ist die Kunst“.<sup>528</sup>

Das rasche Erfassen der soeben erlebten Situation zwingt die Maler folglich zum Weglassen des nicht unbedingt Notwendigen, das heißt zu einer Reduzierung auf die wesentlichen Formen, was eine Entfernung von der Realität nach sich zieht.

---

<sup>528</sup> Nolde I, S. 181.

Das erklärt auch, warum die von den Künstlern hinsichtlich der Ortswahl gewünschten topografischen Besonderheiten der Landschaften kaum bis gar keinen Eingang in die Bilder finden. Vielmehr inspirierten sie die landschaftlichen Reize und die Naturgewalten zu gesteigerter Schaffenskraft.

Die Suche nach der ursprünglichen Einheit wurde unter der Betonung des Ursprünglichen schließlich auf ein fernes Ziel projiziert und gipfelte in den Südseeereisen Emil Noldes und Max Pechsteins. Ihr eigenes Streben nach einer grundlegenden Vertiefung des Daseins sahen die Künstler durch die Erfahrung elementaren Lebens der Südseeinsulaner nur bestätigt. Das Erlebnis Südsee führte im Werk beider Künstler aber zu keinem tief greifenden Wandel im Stil und der künstlerischen Auffassung.

Die Diskrepanz, die sich zwischen den Aussagen der Künstler, der bildnerischen Umsetzung und der vorgefundenen Realität zeigt, belegt die Absicht, mit der zeitweiligen Verwirklichung ihres utopischen Unterfangens, ungeachtet jeglicher äußerer Umstände und Verhältnisse, die ursprüngliche Einheit von Mensch und Natur darzustellen, auch wenn sie so in der Realität nicht mehr vorhanden war. An dieser Stelle sei nochmals erwähnt, was Pechstein angesichts seines künstlerischen Schaffens formulierte: „Grundlegend ist immer das Erlebnis und nicht das sogenannte Motiv.“<sup>529</sup>

---

<sup>529</sup> Krüger 1988, S. 15.

## VI. LITERATURVERZEICHNIS

### Autobiografien, Erinnerungen, Interviews

#### **Bleyl 1948**

Fritz Bleyl: Erinnerungen 1948, in: Wentzel, Hans: Fritz Bleyl, Gründungsmitglied der „Brücke“, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Heft 8, Darmstadt 1968, S. 91-99

#### **Grisebach 1968**

Grisebach, Lothar: E. L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften, Köln 1968

#### **Grisebach 1997**

Grisebach, Lothar: Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften, Neuausg. durchges. von Lucius Grisebach, Ostfildern 1997

#### **Ketterer 1988**

Ketterer, Roman Norbert im Interview mit Erich Heckel, in: Ketterer, Roman Norbert: Dialoge. Bildende Kunst, Kunsthandel, Bd. 2, Stuttgart, Zürich 1988, S. 37-63

#### **Kinkel 1958**

Kinkel, Hans im Gespräch mit Erich Heckel, in: Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst, Heft 3/XII, September 1958, Krefeld, Baden-Baden 1958, S. 24 ff.

#### **Kinkel 1967a**

Kinkel, Hans im Gespräch mit Erich Heckel, in: Kinkel, Hans: 14 Berichte. Begegnungen mit Malern und Bildhauern, Stuttgart 1967, S. 13-21

#### **Kinkel 1967b**

Kinkel, Hans im Gespräch mit Karl Schmidt-Rottluff, in: 14 Berichte. Begegnungen mit Malern und Bildhauern, Stuttgart 1967, S. 27-34

#### **Nolde I**

Nolde, Emil: Das eigene Leben. Die Zeit der Jugend 1867-1902, 8. Aufl. Köln 2002 (Berlin 1931)

#### **Nolde II**

Nolde, Emil: Jahre der Kämpfe 1902-1914, Berlin 1934

#### **Nolde IV**

Nolde, Emil: Reisen, Ächtung, Befreiung 1919-1946, 6. Aufl. Köln 2002 (1967)

#### **Nolde III**

Nolde, Emil: Welt und Heimat. Die Südseereise 1913-1918 geschrieben 1936, 4. Aufl. Köln 2002 (1965)

**Reidemeister 1993**

Reidemeister, Leopold (Hrsg.): Max Pechstein. Erinnerungen, 1945/46, (Nachdruck der Ausgabe Wiesbaden 1960 mit einem Nachwort von Karin von Maur), Stuttgart 1993

**Briefwechsel****Dube-Heynig 1984**

Dube-Heynig, Annemarie: Ernst Ludwig Kirchner. Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum in Hamburg (hrsg. von Roman Norbert Ketterer unter Mitwirkung von Wolfgang Henze), Köln 1984

**Kaufmann 1996**

Kaufmann, Gerhard (Hrsg.): „Mein lieber Ede...“. Künstlerpost von Max Pechstein an Eduard Plietzsch, Ausst. Kat. Altonaer Museum Hamburg - Norddeutsches Landesmuseum 1996, Hamburg 1996

**Henze 1990**

Henze, Wolfgang (in Verbindung mit Annemarie Dube-Heynig und Magdalena Kraemer-Noble): Ernst Ludwig Kirchner - Gustav Schiefler Briefwechsel 1910-1935/1938. Mit Briefen von und an Luise Schiefler und Erna Kirchner sowie weiteren Dokumenten aus Schieflers Korrespondenz-Ablage, Stuttgart, Zürich 1990

**Hesse-Frielinghaus 1974**

Hesse-Frielinghaus, Herta: Ernst Ludwig Kirchner und das Folkwang-Museum Hagen. Briefe von, an und über Kirchner aus den Beständen des Osthaus-Archiv Hagen, Münster 1974 (= Sonderdruck aus der Zeitschrift Westfalen, Bd. 52, Heft 1-2, 1974)

**Pachnicke 1986**

Pachnicke, Gerhard: Otto Muellers Briefe an Lotte und Gerhart Hauptmann in den Jahren 1897-1899, in: Sonderdruck Schlesien. Kunst Wissenschaft Volkskunde II/1986, Nürnberg 1986

**Sauerlandt 1967**

Sauerlandt, Max (Hrsg.): Emil Nolde. Briefe aus den Jahren 1894-1926, 2. Aufl., Hamburg 1967 (Berlin 1927)

**Wietek 1995**

Schmidt-Rottluffs Oldenburger Briefe, in: Wietek, Gerhard: Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912, Mainz 1995, S. 119- 181

**Monografien, Aufsätze, Ausstellungskataloge****Acham 1996**

Acham, Karl: Utopie und Gesellschaft, in: Pochat, Götz, Wagner, Brigitte (Hrsg.): Utopie. Gesellschaftsformen Künstlerträume, Graz 1996, S. 9-24

**Almai 2005**

Almai, Frank: Expressionismus in Dresden. Zentrenbildung der literarischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Dresden 2005 (= Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur, Band 18)

**Altner 1990**

Altner, Manfred u. a.: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989), Dresden 1990

**Altner/Proksch 1990**

Altner, Manfred, Proksch, Kurt: Die Königliche Kunstakademie zwischen Reichsgründung und erstem Weltkrieg (1871-1918), in: Altner, Manfred u. a.: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989), Dresden 1990, S. 171-240

**Apollino 1952**

Apollino, Umbro: „Die Brücke“ e la Cultura dell' espressionismo, Venedig 1952

**Barlösius 1997**

Barlösius, Eva: Naturgemäße Lebensführung. Zur Geschichte der Lebensreform um die Jahrhundertwende, Frankfurt, New York 1997 (Univ. Habil. Schr. Bonn 1996)

**Bahr 1891**

Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus, in: ders.: Kritische Schriften in Einzelausgaben (hrsg. von Claus Pias), Nachdr. d. Ausgabe Dresden und Leipzig 1891, Weimar 2004

**Baumstark 1998**

Baumstark, Brigitte: Querverbindungen. Zu den Kontakten zwischen den Kolonien untereinander, in: Rödiger-Diruf, Erika: Deutsche Künstlerkolonien 1890-1910: Worpswede, Dachau, Willingshausen, Grötzingen, Die „Brücke“, Murnau, Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe 1998/99, Karlsruhe 1998, S. 71-92

**Behl 1949**

Behl, Carl Friedrich Wilhelm: Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter, München 1949

**Behl/Voigt 1993**

Behl, Carl Friedrich Wilhelm, Voigt, Felix Alfred: Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen, Würzburg 1993

**Beloubek-Hammer/Moeller/Scholz 2005**

Beloubek-Hammer, Anita, Moeller, Magdalena M., Scholz, Dieter (Hrsg.): Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett und Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Brücke-Museum Berlin 2005, Berlin 2005

**Bernhardt 2001**

Bernhardt, Rüdiger: Literatur in Künstlerkolonien. Von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: Pese, Claus (Hrsg.): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2001/02, Nürnberg 2001, S. 195-219

**Biermann 1920**

Biermann, Georg: Max Pechstein, in der Reihe: Junge Kunst, Bd. I, 2. Aufl. Leipzig 1920

**Bilang 1990**

Bilang, Karla: Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Bild und Gegenbild, Stuttgart, Berlin, Köln 1990

**Billig 1995**

Billig, Volkmar: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl, Ausst. Kat. Museum Schloß Moritzburg 1995, Dresden 1995

**Billig 1995a**

Billig, Volkmar: „Künstlergruppe Brücke“ im Moritzburger Teichgebiet. Landschaftliche Bezüge in einigen Werken von Heckel, Kirchner und Pechstein, in: Dresdener Kunstblätter, Heft 6, 1990, Dresden 1990 (= Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), S. 183-193

**Birthälmer 2001**

Birthälmer, Antje: Auf der Suche nach dem Ursprünglichen, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, u. a. 2001/02, München 2001, S. 29-34

**Bleicker 1987**

Bleicker, Ulrike: Museen in Berlin. Ein Führer durch 68 Museen und Sammlungen (mit einem Vorwort von Volker Hassemer), München 1987

**Boser 1998**

Boser, Elisabeth: Von München nach „Neu-Dachau“. Eine Künstlerkolonie und ihre Voraussetzungen, in: Rödiger-Diruf, Erika: Deutsche Künstlerkolonien 1890-1910: Worpsswede, Dachau, Willingshausen, Grötzingen, Die „Brücke“, Murnau, Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe 1998/99, Karlsruhe 1998, S. 201-213

**Brednich 1994**

Brednich, Rolf Wilhelm (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, zweite, überarb. u. erw. Aufl., Berlin 1994

**Brix 1995**

Brix, Karl: Karl Schmidt-Rottluff in Dangast und seine Verbundenheit mit „Brücke“ in Dresden, in: Billig, Volkmar: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl, Ausst. Kat. Museum Schloß Moritzburg 1995, Dresden 1995, S. 57-66

**Brugger 1995**

Brugger, Ingried: Die „Brücke“ - Stil und Entwicklung, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Die „Brücke“. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emil Nolde und Otto Mueller aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, München 1995, S. 9-27

**Brugger/Reuther 1994**

Brugger, Ingried, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 1994/95, Bad Vöslau 1994

**Brugger/von Hohenzollern/Reuther 2001**

Brugger, Ingried, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001

**Buchheim 1956**

Buchheim, Lothar-Günther: Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing 1956

**Buchheim 1963**

Buchheim, Lothar-Günther: Otto Mueller. Leben und Werk (mit einem Werkverzeichnis der Graphik Otto Muellers von Florian Karsch), Feldafing 1963

**Buchholz I, II**

Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001

**Buchholz 2001**

Buchholz, Kai: Kunsttheorie und Ästhetik um 1900, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. I, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, S. 261-266

**Büche 1996**

Büche, Wolfgang: Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, in: ders., Romanus, Peter: Ernst Ludwig Kirchner. Akte im Strandwald, Berlin/Halle 1996, S. 21-33

**Büche/Romanus 1996**

Büche, Wolfgang, Romanus, Peter: Ernst Ludwig Kirchner. Akte im Strandwald, Berlin/Halle 1996 (= Schriftenreihe der Kulturstiftung der Länder Patrimonia 112)

**Büttner 2003**

Büttner, Frank: Das Paradigma „Einfühlung“ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: Drude, Christian, Kohle, Hubertus (Hrsg.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen Perspektiven Polemik 1780-1980, München, Berlin 2003, S. 82-93

**Bushart 1990**

Bushart, Magdalena: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, München 1990

**Chadzis 2002**

Chadzis, Athina: Das ideale Maß. Aktstudium und Körperideal, in: Hornbostel, Wilhelm, Jockel, Nils (Hrsg.): Nackt. Die Ästhetik der Blöße, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2002, München, London, New York 2002, S. 13-24

**Dahlmanns 2004**

Dahlmanns, Janina: Aktdarstellungen im Freien - Ein Exkurs zur Kunst in Deutschland um 1900, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke, Ausst. Kat. im Brücke Museum Berlin 2004, München 2004, S. 27-40

**Dahlmanns 2002**

Dahlmanns, Janina: Das Bild der Eingeborenen - Wirklichkeit und Verfremdung, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Emil Nolde. Expedition in die Südsee, München 2002, S. 63-71

**Dalbajewa/Bischoff 2001**

Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001

**Dieterich 1995**

Dieterich, Gerd: Aufbruch zu den glückseligen Inseln. Anmerkungen zur „Palau-Sehnsucht“, in: Max Pechstein. Das ferne Paradies, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst. Kat. Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen 1995/96, Städtisches Museum Zwickau 1996, Ostfildern-Ruit 1995, S. 46-52

**Dittmann 2005**

Dittmann, Lorenz: Die „Brücke“-Maler und die „Südsee“. Expressive Farbe und „kubische Raumanschauung“, in: Melcher, Ralph (Hrsg.): „Die Brücke“ in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarländmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, S. 115-145

**Drude/Kohle 2003**

Drude, Christian, Kohle, Hubertus (Hrsg.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen Perspektiven Polemik 1780-1980, München, Berlin 2003 (= Münchener Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 2)

**von Düring 1989**

Düring, Klaus von: Worpswede 1889-1989. Hundert Jahre Künstlerkolonie, Lilienthal 1989

**Ehlermann-Mollenhauer 1992**

Ehlermann-Mollenhauer, Maja (Hrsg.): Ernst Mollenhauer 1892-1963. Ein Expressionist aus Ostpreußen, Gemälde aus dem Nachlaß (mit einführendem Text von Günter Krüger), Heidelberg 1992

**Einstein 1915**

Einstein, Carl: Negerplastik, Leipzig 1915; 2. Aufl., München 1920

**Elsen-Schwedler 2003**

Elsen-Schwedler, Beate: Aus nächster Ferne. Max Liebermann und seine Suche nach der Poesie des einfachen Lebens, in: Weber, Carmen Sylvia (Hrsg.): Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens, Ausst. Kat. Kunsthalle Würth Schwäbisch Hall 2003/04, Künzelsau 2003, S. 9-55

**Elvers-Švamberk 2007**

Elvers-Švamberk, Kathrin: Zwischen den Meeren. Pechsteins Niddener Akte, in: Melcher, Ralph, Elvers-Švamberk, Leistenschneider, Eva: Max Pechstein. Liegender Akt (Nidden), Berlin/Saarbrücken 2007, S. 10-19

**Erbsmehl 2004**

Erbsmehl, Hansdieter: „Wir stürzten uns auf die Natur in den Mädchen.“ Ernst Ludwig Kirchner und die „Kindermodelle“ der Künstlergruppe „Brücke“, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Bd. 9/10 (2002/03), Zürich 2004, S. 113-149

**Erling 1995**

Erling, Katharina: Max Liebermann - Biographie, in: Hansen, Dorothee: „Nichts trägt weniger als der Schein“ Max Liebermann - der deutsche Impressionist, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen 1995/96, München 1995, S. 238-251

**Erling 1998**

Erling, Katharina: Worpswede, in: Rödiger-Diruf, Erika: Deutsche Künstlerkolonien 1890-1910: Worpswede, Dachau, Willingshausen, Grötzingen, Die „Brücke“, Murnau, Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe 1998/99, Karlsruhe 1998, S. 93-108

**Faass 2002**

Faass, Martin: Lichtgestalten in der Landschaft. Die Nacktkultur und ihre Folgen, in: Hornbostel, Wilhelm, Jockel, Nils (Hrsg.): Nackt. Die Ästhetik der Blöße, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2002, München, London, New York 2002, S. 127-136

**Fischer 1991**

Fischer, Hans: Völkerkunde und Völkerkundemuseum, in: Zwernemann, Jürgen (Hrsg.): Die Zukunft des Völkerkundemuseums. Ergebnisse eines Symposiums des Hamburgischen Museums für Völkerkunde, Münster-Hamburg 1991, S. 13-26

**Fechter 1920**

Fechter, Paul: Der Expressionismus, München 1920 (1914)

**Fehr 1957**

Fehr, Hans: Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft, Köln 1957

**Fluck 2001**

Fluck, Andreas: „Absolute Ursprünglichkeit“. Emil Noldes Studienzeichnungen im Berliner Völkerkundemuseum, in: Brugger, Ingried, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, S. 27-33

**Fluck 1994**

Fluck, Andreas: „Starkes Urleben in reinsten Ursprünglichkeit“. Zur Darstellung des Menschen in den Bildern von Emil Noldes Südseereise, in: Brugger, Ingried, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 1994/95, Bad Vöslau 1994, S. 51-63

**Frecot/Geist/Kerbs 1972**

Frecot, Janos, Geist, Johann Friedrich, Kerbs, Diethart: Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München 1972

**Frevert/Haupt 2004**

Frevert, Ute, Haupt, Heinz-Gerhard (Hrsg.): Der Mensch des 19. Jahrhunderts, Essen 2004

**Gabelmann 2002**

Gablemann, Andreas: Gabelmann, Andreas: Noldes Reise in die Südsee, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Emil Nolde. Expedition in die Südsee, München 2002, S. 119-129.

**Gabler 1983**

Gabler, Karlheinz: Erich Heckel und sein Kreis. Dokumente Fotos Briefe Schriften, Stuttgart, Zürich 1983

**Gäßler 2002**

Gäßler, Ewald: Emma Ritter und Dangast, in: Peukert, Claus (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl., Oldenburg 2002, S. 25-32

**Germer 1975**

Germer, Ernst: Zur Entstehung des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden, in: Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden, Forschungsstelle, Bd. 34, Berlin 1975, S. 655-673

**Gerlinger 1999**

Gerlinger, Hermann: Bleyls Anteil an den Aktivitäten der „Brücke“, in: ders., Spielmann, Heinz (Hrsg.): Fritz Bleyl und die frühen Jahre der „Brücke“, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1999, Schleswig 1999, Städtisches Museum Zwickau 2000, Schleswig 1999, S. 13-28

**Gerlinger 1997**

Gerlinger, Hermann: Die Fehmarn-Aufenthalte Ernst Ludwig Kirchners, in: ders., Spielmann, Heinz (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1997, Schleswig 1997, S. 9-21

**Gerlinger 1997a**

Gerlinger, Hermann: E. L. Kirchners „Literarisches Skizzenbuch“, in: ders., Spielmann, Heinz (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1997, Schleswig 1997, S. 49-61

**Gerlinger 1995**

Gerlinger, Hermann: Noldes Beiträge zu den Aktivitäten der „Brücke“, in: Spielmann, Heinz (Hrsg.): Die Maler der „Brücke“. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Stuttgart 1995, S. 53-56

**Gerlinger/Schneider 2005**

Gerlinger, Hermann, Schneider, Katja (Hrsg.): Die Maler der Brücke. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Emil Nolde, Max H. Pechstein, Cuno Amiet, Axel Gallén-Kallela, Otto Mueller, Kunst der Naturvölker, Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger in der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale 2005

**Gerlinger/Spielmann 1997**

Gerlinger, Hermann, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1997, Schleswig 1997 (= Brücke-Almanach 1997)

**Gerlinger/Spielmann 1999**

Gerlinger, Hermann, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Fritz Bleyl und die frühen Jahre der „Brücke“, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1999, Städtisches Museum Zwickau 2000, Schleswig 1999 (= Brücke-Almanach 1999)

**Giry 1998**

Giry, Marcel: „Donatello au milieu des Fauves...“. Zur Realität des Fauvismus, in: Rochard, Patricia: Die Explosion der Farbe. Fauvismus und Expressionismus 1905-1911, Ausst. Kat. Internationale Tage Ingelheim im Alten Rathaus der Stadt Ingelheim, Mainz 1998, S. 78-84

**Goldwater 1938**

Goldwater, Robert: Primitivism in modern painting, New York 1938

**Gordon 1996**

Gordon, Donald E.: Deutscher Expressionismus, in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. Aufl., München 1996, S. 379-415

**Gordon 1966**

Gordon, Donald E.: Kirchner in Dresden, in: The Art Bulletin 48 (1966), S. 335-366

**Griffiths 1896/97**

Griffiths, John: The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta, Kandesh, India, London, Bd. I (Pictorial Subjects) 1896, Bd. II (Decorative Details) 1897

**Grisebach 1995**

Grisebach, Lucius: Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, in: Spielmann, Heinz (Hrsg.): Die Maler der „Brücke“. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Stuttgart 1995, S. 60-63

**Großkinsky 2001**

Großkinsky, Manfred: Landschaftsmalerei um 1900. Vergeistigtes und ästhetisches Naturverhältnis und die Entstehung der Abstraktion, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. II, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, S. 257-262

**Grubert-Thurow 1995**

Grubert-Thurow, Beate: Das ferne Paradies. Pechstein und Palau, in: Max Pechstein. Das ferne Paradies, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst. Kat. Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen 1995/96, Städtisches Museum Zwickau 1996, Ostfildern-Ruit 1995, S. 72-86

**Hansen 1995**

Hansen, Dorothee: „Nichts trägt weniger als der Schein“ Max Liebermann - der deutsche Impressionist, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen 1995/96, München 1995

**Harrison/Wood 1998**

Harrison, Charles, Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, 2 Bde., Ostfildern-Ruit 1998

**Hartel/Lichtnau 1995**

Hartel, Brigitte, Lichtnau, Bernfried (Hrsg.): Kunst im Ostseeraum. Malerei, Graphik, Photographie von 1900-1920, Frankfurt u. a. 1995 (= Greifswalder Kunsthistorische Studien, Bd. 1)

**Hartmann 1995**

Hartmann, Idis Birgit: Zum Frühwerk Otto Muellers, in: Hartel, Brigitte, Lichtnau, Bernfried (Hrsg.): Kunst im Ostseeraum. Malerei, Graphik, Photographie von 1900-1920, Frankfurt u. a. 1995, S. 102-115

**Hausmann 1986**

Hausmann, Manfred: Die Worpsweder Landschaft, in: Stock, Wolf Dietmar (Hrsg.): Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900, Ottersberg-Fischerhude 1986, S. 7-9

**Hedinger 2002**

Hedinger, Bärbel: Dangast - eine erste (Karten-)Adresse der Moderne. Künstlerpost von der „Brücke“ und Franz Radziwill, in: Peukert, Claus (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl., Oldenburg 2002, S. 42-51

**Hedinger 1992**

Hedinger, Bärbel (Hrsg.): Die Künstlerpostkarte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Ausst. Kat. Altonaer Museum Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum, Deutsches Postmuseum Frankfurt a. M. 1992, München 1992

**Henningsen 1997**

Henningsen, Bernd u. a. (Hrsg.): Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin 1997/98, Berlin 1997

**Henze 1998**

Henze, Wolfgang: Die Badeszene in der Natur oder die Realisierung eines arkadischen Traumes: Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn 1912-1914, in: Moeller, Magdalena M., Scotti, Roland (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner, Ausst. Kat. zum 60. Todestag Kunstforum Wien 1998/99, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 1999, München 1998, S. 35-48

**Henze 1997**

Henze, Wolfgang: Fehmarn in Kirchners Werk. Zeichnung, Pastell, Aquarell und Plastik auf Fehmarn - Einige Hinweise, in: Gerlinger, Hermann, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1997, Schleswig 1997, S. 22-34

**Herzogenrath/Buschhoff 2005**

Herzogenrath, Wulf, Buschhoff, Anne (Hrsg.): 100 Jahre Brücke. Druckgraphiken, Zeichnungen und Gemälde aus der Sammlung der Kunsthalle Bremen, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen 2005, Bremen 2005

**Heymann 1916**

Heymann, Walther: Max Pechstein, München 1916

**Hoffmann 1995**

Hoffmann, Meike: Dangast - Moritzburg - Fehmarn: Die Suche nach dem Ursprünglichen in der Natur, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Die „Brücke“. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emil Nolde und Otto Mueller aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, München 1995, S. 28-40

**Hoffmann 1998**

Hoffmann, Meike: „Die Arbeit vor dem Motiv“: Ernst Ludwig Kirchner in Dresden 1901-1911, in: Moeller, Magdalena M., Scotti, Roland (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner, Ausst. Kat. zum 60. Todestag Kunstforum Wien 1998/99, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 1999, München 1998, S. 9-24

**Hoffmann 1999**

Hoffmann, Meike: Ein Künstler zwischen Dionysos und Apoll. Erich Heckel in Dresden, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus, Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Ausst. Kat. Kunsthalle Kiel 1999, Brücke-Museum Berlin 2000, München 1999, S. 9-26

**Hoffmann 2004**

Hoffmann, Meike: Zeittafel, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/2005, München 2004, S. 38-60

**Hofmann 1998**

Hofmann, Karl-Ludwig: Die „Künstlergruppe ‚Brücke‘“ - Die Moderne und die Suche nach Bildern vom Ich, in: Rödiger-Diruf, Erika: Deutsche Künstlerkolonien 1890-1910: Worpswede, Dachau, Willingshausen, Grötzingen, Die „Brücke“, Murnau, Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe 1998/99, Karlsruhe 1998, S. 283-300

**von Hohenzollern/von Lüttichau 2003**

Hohenzollern, Johann Georg Prinz von, Lüttichau, Mario-Andreas von (Hrsg.): Otto Mueller. Eine Retrospektive, Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2003, München, Berlin, New York 2003

**Hohorst/Kocka/Ritter 1978**

Hohorst, Gerd, Kocka, Jürgen, Ritter, Gerhard A. (Hrsg.): Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch, Band II. Materialien zur Statistik des Kaiserreichs 1870-1914, 2., durchges. Aufl., München 1978

**Hornbostel/Jockel 2002**

Hornbostel, Wilhelm, Jockel, Nils (Hrsg.): Nackt. Die Ästhetik der Blöße, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2002, München, London, New York 2002

**Hülsewig-Johnen 2000**

Hülsewig-Johnen, Jutta: Die Badenden - Der neue Mensch im Paradies? in: dies., Kellein, Thomas (Hrsg.): Die Badenden. Mensch und Natur im deutschen Expressionismus, Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 2000, Ostfildern 2000, S. 64-79

**Hülsewig-Johnen/Kellein 2000**

Hülsewig-Johnen, Jutta, Kellein, Thomas (Hrsg.): Die Badenden. Mensch und Natur im deutschen Expressionismus, Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 2000, Ostfildern 2000

**Hüneke 2003**

Hüneke, Andreas: Das „selbstverständliche“ Mitglied der „Brücke“, in: Hohenzollern, Johann Georg Prinz von, Lüttichau, Mario-Andreas von (Hrsg.): Otto Mueller. Eine Retrospektive, Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2003, München, Berlin, New York 2003, S. 46-65

**Hüneke 2002**

Hüneke, Andreas: Die Dangaster Jahre der „Brücke“-Maler 1907-1912, in: Peukert, Claus (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl., Oldenburg 2002, S. 11-24

**Hüneke 1995**

Hüneke, Andreas: „Es ist unglaublich wie stark man die Farben hier findet“. Die Sommeraufenthalte der „Brücke“-Maler bis 1914, in: Billig, Volkmar: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl, Ausst. Kat. Museum Schloß Moritzburg 1995, Dresden 1995, S. 25-34

**Hüneke 2001**

Hüneke, Andreas: Verzeichnis der „Brücke“-Korrespondenz, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, S. 328-337

**Israel/Neumann 1976**

Israel, Heinz, Neumann, Peter: Hundert Jahre Staatliches Museum für Völkerkunde in Dresden, in: Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde in Dresden, Forschungsstelle, Bd. 35, Berlin 1976, S. 7-16

**Jähner 1986**

Jähner, Horst: Künstlergruppe Brücke. Geschichte - Leben und Werk ihrer Maler, 2. Aufl., Berlin 1986 (Diss. Halle a. d. Saale 1978)

**Joppien 2002**

Joppien, Rüdiger: „Vom Köstlichen, das wir hatten“ - Deutsche Künstler in der Südsee, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Emil Nolde. Expedition in die Südsee, München 2002, S. 73-90

**Kähler 1999**

Kähler, Ingeborg: „Einsamkeit ist das beste, was man hat“. Zu Erich Heckels Sommeraufenthalt 1907-1913, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus, Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Ausst. Kat. Kunsthalle Kiel 1999, Brücke-Museum Berlin 2000, München 1999, S. 27-38

**Karge 2001**

Karge, Henrik: Die Naturauffassung der Brücke im Kontext der deutschen Landschaftsmalerei um 1900, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, S. 295-303

**Kerbs/Reulecke 1998**

Kerbs, Diethart, Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal 1998

**Kindt 1968**

Kindt, Werner (Hrsg.): Die Wandervogelzeit. Quellenschriften zur deutschen Jugendbewegung 1896-1919, Düsseldorf, Köln 1968

**Kirchner 1913**

Kirchner, Ernst Ludwig: Chronik KG Brücke, Berlin 1913

**Kirchner 1925/26**

Kirchner, Ernst Ludwig: Die Arbeit E. L. Kirchners, in: Kornfeld, Eberhard W.: Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Bern 1979

**Kirchner 1906**

Kirchner, Ernst Ludwig: Programm der Brücke, Dresden 1906

**Kirsch 1991**

Kirsch, Hans-Christian: Worpswede. Die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie, 2. Aufl. München 1991

**Knupp I**

Knupp, Christine: Norddeutsche Künstlerkolonien I. Nidden und die Kurische Nehrung, Ausst. Kat. Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 1976/77, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1977, Hamburg 1976

**Knupp II**

Knupp, Christine: Norddeutsche Künstlerkolonien II. Rügen, Vilm, Hiddensee, Ausst. Kat. Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 1977, Hamburg 1977

**Knupp IV**

Knupp-Uhlenhaut, Christine: Norddeutsche Künstlerkolonien IV. Ekensund und die Flensburger Förde, Ausst. Kat. Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 1979, Hamburg 1979

**Knupp III**

Knupp-Uhlenhaut, Christine: Norddeutsche Künstlerkolonien III. Ahrenshoop, Darß und Fischland, Ausst. Kat. Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 1978/79, Hamburg 1978

**Knupp 1976**

Knupp, Christine: Rügen - Vilm - Hiddensee die Ostseeinseln, in: Wietek, Gerhard (Hrsg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 58-67

**Köhn 1958**

Köhn, Heinz: „Brücke“ 1905-1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen 1958, Essen 1958 (Einleitungstext Martin Urban)

**Köllmann 1976**

Köllmann, Wolfgang: Bevölkerungsgeschichte 1800-1970, in: Zorn, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch der Deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1976, S. 9-50

**Költzsch/Dittmann 1980**

Költzsch, Georg-W., Dittmann, Lorenz unter Mitarbeit von Költzsch, Erika: Künstler der „Brücke“. Heckel, Kirchner, Mueller, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik 1909-1930, Ausst. Kat. Moderne Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken 1980, Dillingen/Saar 1980

**Koerber 1998**

Koerber, Rolf: Freikörperkultur, in: Kerbs, Diethart, Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal 1998, S. 103-114

**Kornfeld 1979**

Kornfeld, Eberhard W.: Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Bern 1979 (darin: Ernst Ludwig Kirchner: Die Arbeit E. L. Kirchners (um 1925), S. 332 ff.)

**Kotteder, Franz:** „Wenn die Kunst zu nackt wird“, Süddeutsche Zeitung, Nr. 58, Sa. 08.03.2008, S. 61

**Krabbe 1998**

Krabbe, Wolfgang R.: Lebensreform/Selbstreform, in: Kerbs, Diethart, Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal 1998, S. 73-75

**Kramer 1994**

Kramer, Dieter: Museumswesen, in: Brednich, Rolf Wilhelm (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, zweite, überarb. u. erw. Aufl., Berlin 1994, S. 539-563

**Krause 1907**

Krause, Felix: Hiddensee, in: Westermanns Monatshefte. Illustrierte deutsche Zeitschrift für das geistige Leben der Gegenwart, 51. Jahrgang (102. Band 2. Teil), Heft 10, Juli 1907, Braunschweig, S. 537-553

**Krause 2001**

Krause, Markus: Max Pechstein, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, u. a. 2001/02, München 2001, S. 9-20

**Krüger 1976**

Krüger, Günter: Goppeln bei Dresden, in: Wietek, Gerhard (Hrsg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 130-135

**Krüger 1976a**

Krüger, Günter: Nidden auf der Kurischen Nehrung, in: Wietek, Gerhard (Hrsg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 142-153

**Kühnel/März 1986**

Kühnel, Anita, März, Roland: Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920, Ausst. Kat. im Stammhaus der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie und Kupferstichkabinett 1986, Berlin 1986

**Küster 2003**

Küster, Bärbel: Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900, Berlin 2003

**Küster 2001**

Küster, Bernd: „...diese irdischen Paradiese“. Deutsche Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert, in: Pese, Claus (Hrsg.): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2001/02, Nürnberg 2001, S. 103-122

**Lampe 2000**

Lampe, Angela: Französische Viren. Inspirationsquellen zum Motiv der Badenden im deutschen Expressionismus, in: Hülsewig-Johnen, Jutta, Kellein, Thomas (Hrsg.): Die Badenden. Mensch und Natur im deutschen Expressionismus, Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 2000, Ostfildern 2000, S. 130-145

**Lange 2001**

Lange, Christiane: „Diese eigentümlichen Tropenbilder“. Über Noldes in der Südsee entstandene Gemälde, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, S. 35-47

**Lange 2003**

Lange, Christiane: „Mueller vor Mueller“ - Anmerkungen zu einem nahezu zerstörten Frühwerk, in: Hohenzollern, Johann Georg Prinz von, Lüttichau, Mario-Andreas von (Hrsg.): Otto Mueller. Eine Retrospektive, Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2003, München, Berlin, New York 2003, S. 12-25

**Leistenschneider 2007**

Leistenschneider, Eva: Der weibliche Akt als sinnbildliche Darstellung im malerischen und graphischen Werk Max Pechsteins, in: Melcher, Ralph, Elvers-Švamberk, Leistenschneider, Eva: Max Pechstein. Liegender Akt (Nidden), Berlin/Saarbrücken 2007, S. 21-31

**Leistenschneider 2005**

Leistenschneider, Eva: Bilder des Fremden. Ernst Ludwig Kirchners „Marokkaner“-Zeichnungen aus Skizzenbuch 7, in: Melcher, Ralph (Hrsg.): „Die Brücke“ in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, 195-201

**Lewey 1995**

Lewey, Petra: Mensch und Natur im Werk von Max Pechstein, in: Max Pechstein. Das ferne Paradies, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst. Kat. Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen 1995/96, Städtisches Museum Zwickau 1996, Ostfildern-Ruit 1995, S. 8-21

**Linse 2001**

Linse, Ulrich: Nietzsches Lebensphilosophie und die Lebensreform, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. I, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, S. 165-168

**Linse 1997**

Linse, Ulrich: Nordisches in der deutschen Lebensreformbewegung, in: Henningsen, Bernd u. a. (Hrsg.): Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin 1997/98, Berlin 1997, S. 397-400

**Lloyd 1991**

Lloyd, Jill: German expressionism. Primitivism and modernity, New Haven, London 1991

**Lloyd 2002**

Lloyd, Jill: Emil Noldes Kritik am Kolonialismus, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Emil Nolde. Expedition in die Südsee, München 2002, S. 103-115

**Lloyd 2002a**

Lloyd, Jill: Zur Rezeption außereuropäischer Kunst vor 1914, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Emil Nolde. Expedition in die Südsee, München 2002, S. 91-102

**Lülf 1996**

Lülf, Barbara: Die Suche nach dem Ursprünglichen. Pechstein und Palau, in: Moeller Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, S. 79-107

**Lülf 1995**

Lülf, Barbara: Emil Nolde und Max Pechstein in der Südsee, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Aquarelle der „Brücke“, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1995/96, Stuttgart 1995, S. 37-49

**von Lüttichau 1993**

Lüttichau, Mario-Andreas von: Otto Mueller. Ein Romantiker unter den Expressionisten, Köln 1993

**März 2005**

März, Roland: Adressen der „Brücke“-Künstler in Berlin, in: Beloubek-Hammer, Anita, Moeller, Magdalena M., Scholz, Dieter (Hrsg.): Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett und Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Brücke-Museum Berlin 2005, Berlin 2005, S. 315-319

**März 1992**

März, Roland: „Das war Neuguinea: Du wildes, schönes Land“. Emil Noldes Reise in die Südsee 1913-1914, in: Orchard, Karin: Emil Nolde. Reise in die Südsee 1913-1914, Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover 1992/93, Hannover 1992, S. 6-15

**Maestre 1978**

Maestre, Alfonso Juan: Das Elend der großen Städte. Ursachen und soziale Folgen urbaner Fehlentwicklungen, Reinbek bei Hamburg 1978

**Melcher 2005a**

Melcher, Ralph: „Die Brücke“ in der Südsee - Exotik der Farbe, in: ders. (Hrsg.): „Die Brücke“ in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarländmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, S. 11-25

**Melcher 2005**

Melcher, Ralph (Hrsg.): „Die Brücke“ in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarländmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005

**Melcher 2007**

Melcher, Ralph: Max Pechstein: Liegender Akt (Nidden), 1911, in: ders., Elvers-Švamberk, Leistenschneider, Eva: Max Pechstein. Liegender Akt (Nidden), Berlin/Saarbrücken 2007, S. 5-9

**Melcher/Elvers- Švamberk/Leistenschneider 2007**

Melcher, Ralph, Elvers-Švamberk, Leistenschneider, Eva: Max Pechstein. Liegender Akt (Nidden), Berlin/Saarbrücken 2007 (= Schriftenreihe der Kulturstiftung der Länder Patrimonia 311)

**Menzhausen 1993**

Menzhausen, Joachim: Dresdner Reformbewegungen nach 1900, in: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte, Reformdruck und Reformgesinnung - Dresden vor dem I. Weltkrieg, 11. Jg., Heft 36, Dresden 1993, S. 2-6

**Meyer 1993**

Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst, Tübingen, Basel 1993

**Moeller/Arnaldo 2005**

Moeller, Magdalena M., Arnaldo, Javier (Hrsg.): Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus, Ausst. Kat. Museo Thyssen-Bornemisza Madrid, Fundación Caja Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya Barcelona 2005, Brücke-Museum Berlin 2005/06, München 2005

**Moeller 1995/96**

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Aquarelle der „Brücke“, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1995/96, Stuttgart 1995

**Moeller 2004**

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke, Ausst. Kat. im Brücke Museum Berlin 2004, München 2004 (= Brücke-Archiv 21/2004)

**Moeller 1995**

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Die „Brücke“. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emil Nolde und Otto Mueller aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, München 1995

**Moeller 1998**

Moeller, Magdalena M.: Die Brücke-Künstler und ihre Rezeption des Fauvismus, in: Rochard, Patricia: Die Explosion der Farbe. Fauvismus und Expressionismus 1905-1911, Ausst. Kat. Internationale Tage Ingelheim im Alten Rathaus der Stadt Ingelheim, Mainz 1998, S. 94-100

**Moeller 2002**

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Emil Nolde. Expedition in die Südsee, München 2002 (= Brücke-Archiv 20/2002)

**Moeller 1999**

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus, Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Ausst. Kat. Kunsthalle Kiel 1999, Brücke-Museum Berlin 2000, München 1999

**Moeller 1991**

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Expressionistische Grüße. Künstlerpostkarten der „Brücke“ und des „Blauen Reiter“, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Saarland-Museum Saarbrücken 1991, Stuttgart 1991

**Moeller 1993**

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Fritz Bleyl 1880-1966 (Einführung und Katalogbearbeitung von Evmarie Schmitt) Berlin 1993 (= Brücke-Archiv 18/1993)

**Moeller 1997**

Moeller, Magdalena M.: Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, KunstHausWien 1997, München 1997 (darin Dresden-Dangast-Nidden, S. 12-30)

**Moeller 2001**

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, u. a. 2001/02, München 2001

**Moeller 1996**

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996

**Moeller 1996a**

Moeller, Magdalena M.: Zu Pechsteins Stil und Stilentwicklung, in: dies. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, S. 41-63

**Moeller/Scotti 1998**

Moeller, Magdalena M., Scotti, Roland (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner, Ausst. Kat. zum 60. Todestag Kunstforum Wien 1998/99, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 1999, München 1998

**Moeller/Schmidt 1992**

Moeller, Magdalena M., Schmidt, Hans-Werner (Hrsg.): Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1992, Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Brücke-Museum Berlin 1993, Stuttgart 1992

**Mogge 2001**

Mogge, Winfried: Jugendbewegung und Wandervogel, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. II, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, S. 307-310

**Mühlenberend 2001**

Mühlenberend, Sandra: Vom Stillstand zum Leben. Die Herkunft des „Viertelstundenaktes“, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, S. 278-282

**Nagel 2001**

Nagel, Christine: Sommeraufenthalt in Goppeln und Golberode 1907, in: Dresdener Kunstblätter, Heft 5, 2001, Dresden 2001 (= Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), S. 189-19

**Negendanck 2001**

Negendanck, Ruth: Nicht immer die Ersten, wohl aber die Entscheidenden. Künstlerkolonien an der See, in: Pese, Claus (Hrsg.): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2001/02, Nürnberg 2001, S. 123-137

**Nicoletti 1967**

Nicoletti, Manfredi: Flash Gordon und die Utopie des 20. Jahrhunderts, in: Bauen + Wohnen. Internationale Zeitschrift für Gestaltung und Technik von Bau, Raum und Gerät, 22. Jahrgang, Heft 5, 1967, München, S. V4-V8

**Nierhoff 2004**

Nierhoff, Barbara: „Gastliche Stadt“. Hamburg und die Künstlergruppe „Brücke“ 1906-1913, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, S. 24-37

**Nietzsche 1883-85**

Nietzsche, Friedrich. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883-1885), in: Colli, Giorgio, Montinari,azzino (Hrsg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Sechste Abteilung Erster Band VI, 1, Berlin 1968 (Chemnitz 1883, Verlag von Ernst Schmeitzner)

**Nietzsche 1874**

Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, Leipzig 1874, in: Colli, Giorgio,azzino, Montinari (Hrsg.): Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, Dritte Abteilung Erster Band III, 1, Berlin, New York 1972

**Emil Nolde.** Reise in die Südsee 1913-1914, Ausst. Kat. 37. Studio-Ausstellung im Alten Museum Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen 1984, Berlin 1984

**Obrist 1903**

Obrist, Hermann: Neue Möglichkeiten in der Bildenden Kunst. Essays, Leipzig 1903

**von Oeynhausen/Fischer 1989**

Oeynhausen, Dona von, Fischer, Eduard: Worpswede, Dachau heute, Ausst. Kat. Schloß Dachau 1989, Dachau 1989

**Orchard 1992a**

Orchard, Karin: Der Mythos der Reise, in: dies.: Emil Nolde. Reise in die Südsee 1913-1914, Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover 1992/93, Hannover 1992, S. 16-19

**Orchard 1992**

Orchard, Karin: Emil Nolde. Reise in die Südsee 1913-1914, Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover 1992/93, Hannover 1992

**Otterbeck 2002**

Otterbeck, Christoph: Review of „Global Players? Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst der Welt, in: H-ArtHist, H-Net Reviews, May 2002, S. 2, <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=14986> (12.12.2008)

**Ottmann 2000**

Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart, Weimar 2000

**Ottomeyer/Czech 2007**

Ottomeyer, Hans, Czech, Hans-Jörg (Hrsg.): Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Wolfratshausen 2007

**Pechstein 1959**

Der junge Pechstein, Ausst. Kat. Hochschule für Bildende Künste in Gemeinschaft mit der Nationalgalerie der ehemals Staatlichen Museen Berlin-Charlottenburg, Berlin 1959

**Pechstein 1995**

Max Pechstein. Das ferne Paradies, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst. Kat. Städtisches Kunstmuseum Spandau Reutlingen 1995/96, Städtisches Museum Zwickau 1996, Ostfildern-Ruit 1995

**Pechstein 1947**

Max Pechstein. Palau-Zeichnungen, Ausst. Kat. Graphisches Kabinett Galerie Henning Halle/Saale 1947, Halle/Saale 1947

**Pechstein 1956**

Max Pechstein. Palau, Zeichnungen und Notizen aus der Südsee, eingeleitet von H.-G. Sellenthin, Feldafing 1956

**Pechstein 1919**

Pechstein, Max: Reisebilder. Italien-Südsee, 50 Federzeichnungen auf Stein von Max Pechstein, Berlin 1919 (= Werk der Pan-Press 15)

**Peckmann 2001**

Peckmann, Hilke: Der Mensch im Zustand ursprünglicher Natürlichkeit. Reformkonzept und Thema in der Kunst, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. II, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, S. 217-220

**Pese 2001a**

Pese, Claus: Künstlerkolonien in Europa. Eine literarische Reise in sechs Etappen, in: ders. (Hrsg.): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2001/02, Nürnberg 2001, S. 13-21

**Pese 2001**

Pese, Claus (Hrsg.): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2001/02, Nürnberg 2001

**Peterlein 2004**

Peterlein, Nicole: Mensch und Natur im Werk der „Brücke“, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke, Ausst. Kat. im Brücke Museum Berlin 2004, München 2004, S. 41-50

**Peterlein 2000**

Peterlein, Nicole: Ursprünge und Traditionen des Badenden-Sujets, in: Hülsewig-Johnen, Jutta, Kellein, Thomas (Hrsg.): Die Badenden. Mensch und Natur im deutschen Expressionismus, Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 2000, Ostfildern 2000, S. 88-97

**Peukert 2002**

Peukert, Claus (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl., Oldenburg 2002

**Peukert 2002a**

Peukert, Claus: Dangast am Jadebusen - Arkadien an der Nordsee?, in: ders. (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl., Oldenburg 2002, S. 52-80

**Peukert 2002b**

Peukert, Claus: Dangaster Motive, in: ders. (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl., Oldenburg 2002, S. 315-348

**Pevsner 1996**

Pevsner, Nikolaus: Wegbereiter moderner Formgebung, Reinbek bei Hamburg 1957

**Plietzsch 1915**

Plietzsch, Eduard: Max Pechstein und der Expressionismus, in: Licht und Schatten, 6. Jg., Nr. 4, 1915, Max-Pechstein-Nummer, S. 1-2

**Pochat 1996**

Pochat, Götz: Utopien in der bildenden Kunst, in: ders., Wagner, Brigitte (Hrsg.): Utopie. Gesellschaftsformen Künstlerträume, Graz 1996, S. 69-99

**Pochat/Wagner 1996**

Pochat, Götz, Wagner, Brigitte (Hrsg.): Utopie. Gesellschaftsformen Künstlerträume, Graz 1996 (= Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 26, 1996)

**Presler 1998**

Presler, Gerd: Ernst Ludwig Kirchner. Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder, München 1998

**Pudor 1906**

Pudor, Heinrich: Katechismus der Nacktkultur. Leitfaden für Sonnenbäder und Nacktpflege, Berlin 1906

**Rakušanová 2006**

Rakušanová, Marie: Der Besuch von Otto und Maria Mueller und Ernst Ludwig Kirchner im Jahre 1911 in Böhmen, in: Dresdener Kunstblätter, Heft 1, 2006, Dresden 2006, S. 24- 31

**Rathke 1998**

Rathke, Ewald: Malerische Revolten in Frankreich und Deutschland. Aufbruch der Fauves und der Expressionisten, in: Rochard, Patricia: Die Explosion der Farbe. Fauvismus und Expressionismus 1905-1911, Ausst. Kat. Internationale Tage Ingelheim im Alten Rathaus der Stadt Ingelheim, Mainz 1998, S. 13-29

**Redtenbacher 1881**

Redtenbacher, Rudolf: Erinnerungen an Karl Friedrich Lessing, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Bd. 16, Leipzig 1881, S. 33-44

**Reinhardt 1997**

Reinhardt, Dietrich: „Zeitgenössische Zeugnisse von Kirchners Fehmarn-Aufenthalten“, in: Gerlinger, Hermann, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig 1997, S. 35-45

**Reinhardt 1977/78**

Reinhardt, Georg: Die frühe „Brücke“. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe „Brücke“ der Jahre 1905 bis 1908, in: Brücke-Archiv 9/10, 1977/78, Berlin 1977 (Diss. Bonn 1976)

**Remm 2004**

Remm, Christiane: Otto Muellers Akte in der Natur - Die Genese eines Motivs, in: Moeller Magdalena M. (Hrsg.): Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke, Ausst. Kat. im Brücke Museum Berlin 2004, München 2004, S. 9-26

**Reuther 1997**

Reuther, Manfred: Emil Noldes Reise in die Südsee. Hintergründe und Bedeutung, in: Rochard, Patricia: Paul Gauguin, Emil Nolde und die Kunst der Südsee, Ausst. Kat. Internationale Tage Ingelheim im Alten Rathaus der Stadt Ingelheim, Mainz 1997, S. 160-179.

**Reuther 1997a**

Reuther, Manfred: Noldes Südseereise. Eine Chronologie, in: Rochard, Patricia: Paul Gauguin, Emil Nolde und die Kunst der Südsee, Ausst. Kat. Internationale Tage Ingelheim im Alten Rathaus der Stadt Ingelheim, Mainz 1997, S. 184-192

**Richter 1903**

Richter, Otto: Geschichte der Stadt Dresden in den Jahren 1871 bis 1902. Werden und Wachsen einer deutschen Großstadt, Dresden 1903

**Riedel 1976**

Riedel, Karl Veit: Worpswede im Teufelsmoor bei Bremen, in: Wietek, Gerhard (Hrsg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 100-113

**Rilke 1903**

Rilke, Rainer Maria: Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler, 3. Aufl., Bielefeld, Leipzig 1910 (1903) (= Knackfuß Künstler-Monographien 64)

**Rinker 1993**

Rinker, Dagmar: Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule) München 1902-1914, München 1993 (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 61; zugl. München, Univ., Magisterarbeit)

**Rochard 1997**

Rochard, Patricia: Paul Gauguin, Emil Nolde und die Kunst der Südsee, Ausst. Kat. Internationale Tage Ingelheim im Alten Rathaus der Stadt Ingelheim, Mainz 1997

**Rochard 1998**

Rochard, Patricia: Die Explosion der Farbe. Fauvismus und Expressionismus 1905-1911, Ausst. Kat. Internationale Tage Ingelheim im Alten Rathaus der Stadt Ingelheim, Mainz 1998

**Rödiger-Diruf 1998**

Rödiger-Diruf, Erika: Deutsche Künstlerkolonien 1890-1910: Worpswede, Dachau, Willingshausen, Grötzingen, Die „Brücke“, Murnau, Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe 1998/99, Karlsruhe 1998

**Rödiger-Diruf 1998a**

Rödiger-Diruf, Erika: Sehnsucht nach Natur. Zur Entwicklungsgeschichte der Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert, in: dies.: Deutsche Künstlerkolonien 1890-1910: Worpswede, Dachau, Willingshausen, Grötzingen, Die „Brücke“, Murnau, Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe 1998/99, Karlsruhe 1998, S. 39-70

**Röhrl 2003**

Röhrl, Boris: Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen, Hildesheim, Zürich, New York 2003

**Roeßler 1905**

Roeßler, Arthur: Neu-Dachau. Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer, Neudr. d. Ausg. Bielefeld und Leipzig 1905, Dachau 1982 (Vorwort Sonja Mehl Baranow)

**Rohkrämer 2001**

Rohkrämer, Thomas: Lebensreform als Reaktion auf den technisch-zivilisatorischen Prozeß, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. I, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001

**Roters 1988**

Roters, Eberhard (Hrsg.): Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstaussstellungen in Deutschland 1910-1962, Ausst. Kat. Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau Berlin 1988/89, Köln 1988 (darin u. a.: 1. Katalog zur Ausstellung der K. G. "Brücke" in Galerie Arnold Dresden, September 1910, Nachdr. d. Ausg. Dresden 1910; Lüttichau, Mario-Andreas von: Kommentierter Katalogteil, S. 88-107)

**Roters/Schulz 1987**

Roters, Eberhard, Schulz, Bernhard (Hrsg.): Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau Berlin 1987, Berlin 1987

**Rousseau 1755**

Rousseau, Jean-Jacques: Über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen, Amsterdam 1755, hrsg. von Peter Goldammer, Berlin 1955

**Rubin 1996**

Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. Aufl., München 1996

**Rubin 1996a**

Rubin, William (Hrsg.): Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung, in: ders. (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. Aufl., München 1996, S. 9-91

**Rudert/Dalbajewa 2005**

Rudert, Konstanze, Dalbajewa, Birgit: Gruppe und Individuum in der Künstlergemeinschaft Brücke, in: Dresdener Kunstblätter, Heft 2, 2005, Dresden 2005 (= Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), S. 116-117

**Rudert 2001**

Rudert, Konstanze: Dresdner Motive in den Werken der Künstlergemeinschaft „Brücke“, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, S. 355-38

**von Ruxleben 1996**

Ruxleben, Leonie von: Lebensdaten 1881-1955, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, S. 11-40

**Sauerlandt 1935**

Sauerlandt, Max: Die Kunst der letzten 30 Jahre (Vorlesung aus dem Jahre 1933), Berlin 1935

**Schauer 1982a**

Schauer, Luci: Die dynamischen Utopien des industriellen Zeitalters, in: dies.: Stadt und Utopie. Modelle idealer Gemeinschaften, Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein e.V. Staatliche Kunsthalle Berlin 1982, Berlin 1982, S. 49-92

**Schauer 1982**

Schauer, Luci: Stadt und Utopie. Modelle idealer Gemeinschaften, Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein e.V. in der Staatlichen Kunsthalle Berlin 1982, Berlin 1982

**Schmalenbach 1961**

Schmalenbach, Werner: Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900, Basel 1961 (Diss. phil. Hist. Basel)

**Schmalenbach 1958**

Schmalenbach, Werner: Grundsätzliches zur primitiven Kunst, in: Acta tropica. Zeitschrift für Tropenwissenschaft und Tropenmedizin, 15. Jahrgang, Nr. 4, 1958, Basel, S. 289-323

**Schmitt 1993**

Schmitt, Evmarie: Fritz Bleyl - Zwischen Sorgfalt und Vehemenz, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Fritz Bleyl 1880-1966, Berlin 1993, S. 9-51

**Schmitt 1995**

Schmitt, Evmarie: Von Kulturmenschen und Naturkindern. Stilentwicklungen bei Heckel, Kichner und Pechstein zwischen 1909 und 1911 und Einflüsse der Arbeit in Moritzburg, in: Billig, Volkmar: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl, Ausst. Kat. Museum Schloß Moritzburg 1995, Dresden 1995, S. 35-48

**Schneider 2001**

Schneider, Manfred: Zarathustra-Sätze, Zarathustra-Gefühle. Nietzsche und die Jugendbewegung, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. I, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, S. 169-174

**Schüle 2000**

Schüle, Christian: Begriffe, Theorien, Metaphern. „Ästhetik“, in: Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart, Weimar 2000, S. 197-200

**Schüle 2000a**

Schüle, Christian: Begriffe, Theorien, Metaphern. „Apollinisch-dionysisch“, in: Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart, Weimar 2000, S. 187-190

**Schulz 1987**

Schulz, Bernhard: Naturesehnsucht und Großstadtheftik. Der deutsche Expressionismus zwischen „Brücke“ und Berlin, in: Roters, Eberhard, Schulz, Bernhard (Hrsg.): Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau Berlin 1987, Berlin 1987, S. 15-34

**Schulz-Hoffmann 1989**

Schulz-Hoffmann, Carla: Worpswede und Dachau heute, in: Oeynhaus, Dona von, Fischer, Eduard: Worpswede, Dachau heute, Ausst. Kat. Schloß Dachau 1989, Dachau 1989, o. S.

**Schumacher 1932**

Schumacher, Fritz: Aus der Vorgeschichte der „Brücke“, in: Der Kreis, 9. Jg., H. 1, Hamburg 1932, S. 7-11

**Schuster 2001**

Schuster, Marina: Fidus und der St. Georgs-Bund, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. I, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, S. 437-440

**Soika 2005**

Soika, Aya: Max Pechstein: Ein Südsee-Insulaner in Berlin, in: Melcher, Ralph (Hrsg.): „Die Brücke“ in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, S. 71-83

**Spielmann 1995**

Spielmann, Heinz (Hrsg.): Die Maler der „Brücke“. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Stuttgart 1995

**Spielmann 1995a**

Spielmann, Heinz: Ernst Ludwig Kirchners frühe Skizzenbücher, in: ders. (Hrsg.): Die Maler der „Brücke“. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Stuttgart 1995, S. 13-26

**Spielmann 2004**

Spielmann, Heinz: Nach hundert Jahren. Zur Künstlergemeinschaft „Brücke“ und ihren Wahlverwandten, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/2005, München 2004, S. 9-23

**Spielmann/Westheider 2004**

Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/2005, München 2004 (= Publikationen des Bucerius-Kunst-Forums, Bd. 7)

**Stenzig 1989**

Stenzig, Bernd: Heinrich Vogeler in Worpswede, in: Düring, Klaus von: Worpswede 1889-1989. Hundert Jahre Künstlerkolonie, Lilienthal 1989, S. 74-101

**Stock 1986**

Stock, Wolf Dietmar (Hrsg.): Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900, Ottersberg-Fischerhude 1986

**von Sydow 1923**

Sydow, Eckart von: Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit, Bd. I, Berlin 1923 (= Propyläen Kunstgeschichte)

**von Sydow 1930**

Sydow, Eckart von: Handbuch der afrikanischen Plastik, Bd. I (Westafrikanische Plastik), Berlin 1930

**Thiemann-Stoedtner/Hanke 1989**

Thiemann-Stoedtner, Otilie, Hanke, Gerhard: Dachauer Maler. Die Kunstlandschaft von 1801-1946, hrsg. von Klaus Kiermeier, Dachau 1989

**Thiel 1984**

Thiel, Paul: Noldes Südseereise im Spiegel der Archivalien, in: Emil Nolde. Reise in die Südsee 1913-1914, Ausst. Kat. 37. Studio-Ausstellung im Alten Museum Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen 1984, Berlin 1984, S. 45-50

**Thode-Arora 1989**

Thode-Arora, Hilke: Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerkschauen, Frankfurt/New York 1989

**Tilly 1976**

Tilly, Richard: Verkehrs- und Nachrichtenwesen, Handel, Geld-, Kredit- und Versicherungswesen 1850-1914, in: Zorn, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch der Deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1976, S. 563-596

**Timm 1981**

Timm, Werner: Max Pechstein. Ostsee-Bilder, Gemälde, Zeichnungen, Photographien, Ausst. Kat. Ostdeutsche Galerie Regensburg 1981, Regensburg 1981

**Ullmann 1995**

Ullmann, Hans-Peter: Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918, Frankfurt am Main 1995

**Unger-Richter 1993**

Unger-Richter, Birgitta: Walter von Ruckteschell 1882-1941, Ausst. Kat. des Zweckverbandes Dachauer Galerien und Museen 1993/1994, Dachau 1993

**Urban 1980**

Urban, Martin: Emil Nolde - Südseeskizzen, veränd. Ausg., München 1980 (1961)

**Urban 1982**

Urban, Martin: Emil Nolde. Hamburg-Berlin-Südsee, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik 1910 bis 1913/14, Ausst. Kat. Bundeskanzleramt Bonn, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1982, o. O. 1982

**Urban 1957**

Urban, Martin: Graphik der „Brücke“ 1905-1913. Druckgraphik, Handzeichnungen, Aquarelle und Dokumente zur Geschichte der Künstlergruppe „Brücke“, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf 1957, Schleswig 1957

**Venzmer 1976**

Venzmer, Wolfgang: Dachau bei München, in: Wietek, Gerhard (Hrsg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 46-57

**Venzmer 1984**

Venzmer, Wolfgang: Neu-Dachau 1895-1905. Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer in der Künstlerkolonie Dachau, Ausst. Kat. der Sparkasse Dachau 1984

**Vogel 1996**

Christian Vogel: Katalogtext, in: Kaufmann, Gerhard (Hrsg.): „Mein lieber Ede...“. Künstlerpost von Max Pechstein an Eduard Plietzsch, Ausst. Kat. Altonaer Museum Hamburg - Norddeutsches Landesmuseum 1996, Hamburg 1996, S. 9-40

**Vogt 1995**

Vogt, Paul: Erich Heckel in Italien, in: Spielmann, Heinz (Hrsg.): Die Maler der „Brücke“. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Stuttgart 1995, S. 57-59

**Wagner 2001**

Wagner, Mathias unter Mitarbeit von Antje Kempe u. a.: Verzeichnis der Ausstellungen und Publikationen der Künstlergruppe „Brücke“ 1905-1911, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, S. 389-406

**Weber 2003**

Weber, Carmen Sylvia (Hrsg.): Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens, Ausst. Kat. Kunsthalle Würth Schwäbisch Hall 2003/04, Künzelsau 2003

**Wehler 1988**

Wehler, Hans-Ulrich: Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918, 6., bibliogr. ern. Aufl. Göttingen 1988 (= Deutsche Geschichte, Bd. 9, Kleine Vandenhoeck-Reihe 1380)

**Wentzel 1968**

Wentzel, Hans: Fritz Bleyl. Gründungsmitglied der „Brücke“, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Heft 8, Darmstadt 1968 (= Schriften der Hessischen Museen), S. 89-105

**Wichmann 1972**

Wichmann, Siegfried: Weltkulturen und moderne Kunst - Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, München 1972

**Wietek 1970**

Wietek, Gerhard: Erich Heckel 1883-1970. Aquarelle und Zeichnungen aus Norddeutschland, Ausst. Kat. Altonaer Museum Hamburg 1970/71, Hamburg 1970

**Wietek 1976**

Wietek, Gerhard (Hrsg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976

**Wietek 1977**

Wietek, Gerhard: Gemalte Künstlerpost. Karten und Briefe deutscher Künstler aus dem 20. Jahrhundert, München 1977

**Wietek 1957**

Wietek, Gerhard: Maler der „Brücke“ in Dangast von 1907 bis 1912. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Ausst. Kat. Oldenburger Kunstverein im Oldenburger Schloss 1957, Oldenburg 1957

**Wietek 1995**

Wietek, Gerhard: Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912, Mainz 1995

**Woermann 1900**

Woermann, Karl: Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten, Leipzig u. a. 1900

**Woesthoff 1996**

Woesthoff, Indina: „Der glückliche Mensch“. Gustav Schiefler (1857-1935) Sammler, Dilettant und Kunstfreund, Hamburg 1996 (Univ. Diss. Göttingen 1994)

**Woesthoff 2001**

Woesthoff, Indina: Verzeichnis der Passiven Mitglieder der Künstlergruppe „Brücke“ 1906-1911, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, S. 338-347

**Worringer 1908**

Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, 3. Aufl., München 1911 (1908)

**Zorn 1976**

Zorn, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch der Deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1976

**Zurück zur Natur.** Die Künstlerkolonie von Barbizon. Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkungen, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen 1977/78, Bremen 1977

**Zwernemann 1991**

Zwernemann, Jürgen (Hrsg.): Die Zukunft des Völkerkundemuseums. Ergebnisse eines Symposiums des Hamburgischen Museums für Völkerkunde, Münster-Hamburg 1991

**Werkverzeichnisse**

**Buschhoff-Leineweber, Petra:** Studien zum graphischen Werk von Max Pechstein (1905-1921), Bremen 2004 (Nachträge zum Werkverzeichnis von Günter Krüger) (Univ. Diss. Bonn 2000)

**Dube ELK**

Dube, Annemarie und Wolf-Dieter: E. L. Kirchner. Das graphische Werk, 2 Bde., München 1967 (Bd. I Katalog, Bd. II Abbildungen) (= Münchner Forschungen zur Kunstgeschichte)

**Dube EH**

Dube, Annemarie und Wolf-Dieter: Erich Heckel. Das graphische Werk, 2 Bde., New York 1964/65

**Dube EH/III**

Dube, Annemarie und Wolf-Dieter: Erich Heckel. Das graphische Werk, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien, Werke der Jahre 1963 bis 1968 und Nachträge, New York 1974

**Eberle I, II**

Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847-1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, 2 Bde., Bd. I (1865-1899), Bd. II (1900-1935), München 1995/96

**Fechter 1921**

Fechter, Paul: Das graphische Werk Max Pechsteins, Berlin 1921

**Gordon 1968**

Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968

**Grohmann 1956**

Grohmann, Will: Karl Schmidt-Rottluff. Mit einem Werkverzeichnis der Gemälde, Stuttgart 1956

**Henze 2002**

Henze, Wolfgang: Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkverzeichnis, Bern 2002

**Hoffmann 2005**

Hoffmann, Meike: Leben und Schaffen der Künstlergruppe „Brücke“ 1905 bis 1913. Mit einem kommentierten Werkverzeichnis der Geschäfts- und Ausstellungsgrafik, Berlin 2005

**Karsch 1974**

Karsch, Florian: Otto Mueller zum hundertsten Geburtstag. Das graphische Gesamtwerk, Berlin 1974

**Krüger 1988**

Krüger, Günter: Das druckgraphische Werk Max Pechsteins, Tökendorf 1988

**Lewey 1999**

Lewey, Petra: Fritz Bleyl - Das druckgraphische Werk, in: Gerlinger, Hermann, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Fritz Bleyl und die frühen Jahre der „Brücke“, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1999, Schleswig 1999, Städtisches Museum Zwickau 2000, Schleswig 1999, S. 112 f.

**von Lüttichau/Pirsig 2003**

Lüttichau, Mario-Andreas von, Pirsig, Tanja: Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde und Handzeichnungen (CD-Rom), München Berlin, New York 2003

**von Mandach 1939**

Mandach, Conrad von: Cuno Amiet. Vollständiges Verzeichnis der Druckgraphik des Künstlers, Bern 1939

**Mauner 1984**

Mauner, George: Cuno Amiet, Stuttgart 1984

**Presler 1996**

Presler, Gerd: Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher, Ekstase des ersten Sehens, Monographie und Werkverzeichnis, Karlsruhe, Davos 1996

**Rathenau 1964**

Rathenau, Ernest: Karl Schmidt-Rottluff. Das graphische Werk seit 1923, New York 1964

**Schapiro 1924**

Schapiro, Rosa: Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923, Berlin 1924

**Urban I, II**

Urban, Martin: Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, 2 Bde., Bd. I (1895-1914), Bd. II (1915-1951), München 1987/1990

**Urban 1995/96**

Urban, Martin: Emil Nolde. Das graphische Werk, überarb. und erg. Neuaufl. des Werkverzeichnisses von Schiefler/Mosel, 2 Bde., Köln 1995/96

**Vogt 1965**

Vogt, Paul: Erich Heckel. Mit einem Werkverzeichnis der Gemälde, Wandmalereien und Plastiken, Recklinghausen 1965

**Wietek 2001**

Wietek, Gerhard: Schmidt-Rottluff, Plastik und Kunsthandwerk, Werkverzeichnis, München 2001

## **Zeitungen, Zeitschriften**

**Abhandlungen und Berichte** des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden, Forschungsstelle, Berlin

**Bauen + Wohnen.** Internationale Zeitschrift für die Gestaltung und Technik von Bau, Raum und Gerät, München

**Acta tropica.** Zeitschrift für Tropenwissenschaften und Tropenmedizin, Basel

### **BSZ**

Bayerische Staatszeitung. Unabhängige Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Kommunales und Kultur, München

**Das Kunstwerk.** Eine Zeitschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst, Krefeld, Baden-Baden

**Der Kreis.** Zeitschrift für künstlerische Kultur, Hamburg

**Die Kunst für Alle.** Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, hrsg. von Friedrich Pecht, München

**Deutsche Kultur.** Monatsschrift, hrsg. von Heinrich Driesmans, Berlin (mit der Beilage „Die Kunst im Leben des Kindes“)

### **DH**

Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein, Dresden

**Dresdener Kunstblätter** (= Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden)

### **DJ**

Dresdner Journal

### **DNN**

Dresdner Neueste Nachrichten

**Licht und Schatten.** Monatsschrift für Schwarz-Weiß-Kunst und Dichtung, München, Berlin

**The Art Bulletin,** New York

### **SZ**

Süddeutsche Zeitung

**Westermanns Monatshefte.** Illustrierte deutsche Zeitschrift für das geistige Leben der Gegenwart, Braunschweig

**Zeitschrift für Bildende Kunst,** Leipzig

## VII. ANHANG

### Abbildungsverzeichnis und -nachweis

#### Abb. 1

Ernst Ludwig Kirchner, Schriftblatt 7. Juni 1905 Zusammenschluss zur Künstlergruppe Brücke, 1905, Tuschkfeder, Bild/Schrift 10,4 x 17,3 cm, Blatt 18,4 x 22,7 cm, Brücke-Museum Berlin, in: Beloubek-Hammer, Anita, Moeller, Magdalena M., Scholz, Dieter (Hrsg.): Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett und Nationalgalerie der Staatl. Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Brücke-Museum Berlin 2005, Berlin 2005, Kat. 143, S. 239

#### Abb. 2

Hinterhof einer Berliner Mietskaserne, Berlin 1910, Fotografie, Bildarchiv DHM, Berlin, in: Ottomeyer, Hans, Czech, Hans-Jörg (Hrsg.): Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Wolftratshausen 2007, S. 172 © Foto: Sebastian Ahlers/Indra Desnica/Arne Psille

#### Abb. 3

Rainer Bartsch, Modell einer Berliner Mietskaserne, Berlin 1982, 58 x 173 x 83 cm, Holz, Gips, Lackfarbe (Rekonstruktion der Mietskaserne Kastanienallee Nr. 12, Prenzlauer Berg um 1880), Leihgabe DHM, Berlin, in: Ottomeyer, Hans, Czech, Hans-Jörg (Hrsg.): Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Wolftratshausen 2007, S. 173 © Foto: Sebastian Ahlers/Indra Desnica/Arne Psille

#### Abb. 4

Ernst Ludwig Kirchner, Programm der Brücke, 1906, 15,2 x 7,5 cm, Holzschnitt, Brücke-Museum Berlin, in: Beloubek-Hammer, Anita, Moeller, Magdalena M., Scholz, Dieter (Hrsg.): Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett und Nationalgalerie der Staatl. Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Brücke-Museum Berlin 2005, Berlin 2005, Kat. 209, S. 239

#### Abb. 5

Fidus, Sommerlust und Winterwonne! Alltags- und Festbilder aus dem Licht-Luft-Sportbad „Kurfürstendamm“, Berlin 1901, 29,7 x 21 cm, Broschüre, Berlinische Galerie, Künstlerarchive, in: Henningsen, Bernd u. a. (Hrsg.): Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914, Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin 1997/98, Berlin 1997, Abb. 633, S. 405 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

#### Abb. 6

Fidus, Lichtgebet, um 1910, 150 x 100 cm, Öl auf Leinwand, Deutsches Historisches Museum, Berlin, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. II, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, Kat. 0.16, S. 22 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 7**

Fidus, Betender Knabe, später Lichtgebet, 1904/05, Grafik, Archiv der deutschen Jugendbewegung auf Burg Ludwigstein, Witzhausen, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. I, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, S. 304 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 8**

Ernst Ludwig Kirchner, Signet der Künstlervereinigung Brücke, 1905, Holzschnitt 5,0 x 6,5 cm, Blattgröße 6,8/7,0 x 8,3 cm, Holzschnitt, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Gerlinger, Hermann, Schneider, Katja (Hrsg.): Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger in der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale 2005, Abb. 645, S. 286

**Abb. 9**

Ernst Ludwig Kirchner, Männliche Figur auf einem Berg (Die Sehnsucht) Blatt I aus der Serie „Zwei Menschen“, 1905, 19,6 x 19,8 cm, Holzschnitt, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M., Arnaldo, Javier (Hrsg.): Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus, Ausst. Kat. Museo Thyssen-Bornemisza Madrid, Fundación Caja Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya Barcelona 2005, Brücke-Museum Berlin 2005/06, München 2005, Abb. 20, S. 124

**Abb. 10**

Fritz Bleyl, Komm, Gertrud, wieder in meine Arme, an mein wehes Herz. Komm, komm! (Postkarte an Gertrud Tannert in Dresden aus Freiberg vom 13.11.1906), 1906, 14 x 9,3 cm, Feder und Tuschkupfer, Privatbesitz Berlin, in: Gerlinger, Hermann, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Fritz Bleyl und die frühen Jahre der „Brücke“, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1999, Städtisches Museum Zwickau 2000, Schleswig 1999, Abb. 130, S. 95

**Abb. 11**

Erich Heckel, Fr. N. (Porträt Friedrich Nietzsche), 1905, 15,7 x 11,2 cm, Holzschnitt, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, in: Beloubek-Hammer, Anita, Moeller, Magdalena M., Scholz, Dieter (Hrsg.): Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett und Nationalgalerie der Staatl. Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Brücke-Museum Berlin 2005, Berlin 2005, S. 293

**Abb. 12**

Hans Olde, Kleiner Nietzsche-Kopf, 1899, Radierung, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. II, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, Kat. 1.11, S. 41

**Abb. 13**

Ernst Ludwig Kirchner, Chronik KG Brücke 1913 (Deckelblatt), 1913, 45,7 x 33,2 cm, Titelholzschnitt auf rotem Papier, Brücke-Museum Berlin, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, S. 40 unten

**Abb. 14**

Ernst Ludwig Kirchner, Chronik KG Brücke, Fragment, 1913, unterschiedliche Blattgrößen, Text mit Holzschnitten, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, Kat. 61, S. 113

**Abb. 15**

Karl Schmidt-Rottluff, In einem Atelier, 1905, 30,8 x 15 cm; 39 x 23 cm (Blatt), Holzschnitt, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, Abb. 18, S. 79 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 16**

Fritz Bleyl, Viertelstundenakt, 1905, 44,4 x 34,2 cm, Bleistift, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz (Hrsg.): Die Maler der „Brücke“. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Stuttgart 1995, Abb. 94, S. 128

**Abb. 17**

Fritz Bleyl, Stehender Viertelstundenakt im Atelier, um 1905, 34,4 x 22,2 cm, Bleistift, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, Kat. 30, S. 92

**Abb. 18**

Fritz Bleyl, Viertelstundenakt, 1905, 34,1 x 44,2 cm, Bleistift, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, Kat. 31, S. 92

**Abb. 19**

Ernst Ludwig Kirchner, Kniender Akt, 1905/06, 43,4 x 34,4 cm, Schwarze Kreide, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, Abb. 101, S. 125

**Abb. 20**

Karl Schmidt-Rottluff, Kauernder Akt, 1905, 71 x 57 cm, Öl auf Pappe, Dauerleihgabe des Landes Berlin aus der ehemaligen Galerie des 20. Jahrhunderts an die Staatlichen Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Dauerleihgabe der Staatlichen Museen zu Berlin, Nationalgalerie an das Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Brücke-Museum Berlin. Malerei und Plastik, Kommentiertes Verzeichnis der Bestände, München 2006, Abb. 49, S. 150 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 21**

Ernst Ludwig Kirchner, Sitzender weiblicher Akt von hinten, um 1905, 45 x 56 cm, Öl auf Karton, E. L. Kirchner Stiftung (Kirchner Museum Davos), in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, Abb. 76, S. 105

**Abb. 22**

Fritz Bleyl, Freilichtakt, 1904, 20,4 x 8,6 cm, Aquarell, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M., Arnaldo, Javier (Hrsg.): Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus, Ausst. Kat. Museo Thyssen-Bornemisza Madrid, Fundación Caja Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya Barcelona 2005, Brücke-Museum Berlin 2005/06, München 2005, Abb. 17, S. 116

**Abb. 23**

Erich Heckel, Badender Junge am Wasser, 1904, 27,8 x 13,8 cm, Aquarell, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M., Arnaldo, Javier (Hrsg.): Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus, Ausst. Kat. Museo Thyssen-Bornemisza Madrid, Fundación Caja Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya Barcelona 2005, Brücke-Museum Berlin 2005/06, München 2005, Abb. 18, S. 116

**Abb. 24**

Ernst Ludwig Kirchner, Badender Junge, 1904, Holzschnitt 20 x 14 cm, Blattgröße 25,5 x 25,2 cm, Holzschnitt, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Gerlinger, Hermann, Schneider, Katja (Hrsg.): Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger in der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale 2005, Abb. 639, S. 282

**Abb. 25**

Max Liebermann, Badende Knaben, 1899, 32,5 x 40,5 cm, Öl auf Karton, Sammlung Würth, in: Weber, Carmen Sylvia (Hrsg.): Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens, Ausst. Kat. Kunsthalle Würth Schwäbisch Hall 2003/04, Künzelsau 2003, S. 95

**Abb. 26**

Max Liebermann, Badende Knaben, 1900, 113 x 152 cm, Öl auf Leinwand, Stiftung Stadtmuseum Berlin, in: Natter, G. Tobias, Schoeps, Julius H. (Hrsg.): Max Liebermann und die französischen Impressionisten, Köln 1997 (= Begleitbuch zur Ausst. Max Liebermann. Werke 1900-1918 im Jüdischen Museum der Stadt Wien 1997/98), S. 106

**Abb. 27**

Max Liebermann, Badende Knaben, um 1900/05, 50 x 35,5 cm, Öl auf Karton, Privatbesitz, Vermittlung Galerie Ketterer, München (Eberle 1907/44), in: Natter, G. Tobias, Schoeps, Julius H. (Hrsg.): Max Liebermann und die französischen Impressionisten, Köln 1997 (= Begleitbuch zur Ausst. Max Liebermann. Werke 1900-1918 im Jüdischen Museum der Stadt Wien 1997/98), S. 73 oben, re Abb.

**Abb. 28**

Otto Mueller, Sich bückender Akt vor Landschaft mit Wasser, undatiert, 40 x 33 cm, Farbige Kreide auf Papier, Privatbesitz, in: Lüttichau, Mario-Andreas von, Pirsig, Tanja (Hrsg.): Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen, 2., korr. Aufl. 2006 der CD-Rom erschienen bei Prestel München 2003, Mappennummer 889

**Abb. 29**

Max Pechstein, Italienische Landschaft, 1907, 24 x 32 cm, Holzschnitt, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, u. a. 2001/02, München 2001, Kat. 95

**Abb. 30**

Max Pechstein, Theoderichgrabmal in Ravenna, 1907, 43 x 36,5 cm, Tusche, Privatbesitz, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, S. 44

**Abb. 31**

Max Pechstein, Straße in Orvieto, 1907, 37/38 x 43,4/45 cm, Pinsel in Schwarz über Kreide, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, in: Beloubek-Hammer, Anita, Moeller, Magdalena M., Scholz, Dieter (Hrsg.): Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett und Nationalgalerie der Staatl. Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Brücke-Museum Berlin 2005, Berlin 2005, Abb. 185 (Kat. 344), S. 168

**Abb. 32**

Max Pechstein, Italienische Landschaft, 1911, 43,1 x 54,8 cm, Aquarell, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Gerlinger, Hermann, Schneider, Katja (Hrsg.): Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger in der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale 2005, Abb. 865, S. 394

**Abb. 33**

Erich Heckel, Römische Landschaft, 1909, 34,5 x 48,0 cm, Schwarze Kreide, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz (Hrsg.): Die Maler der „Brücke“. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Stuttgart 1995, Abb. 196, S. 174

**Abb. 34**

Erich Heckel, Via Appia, 1909, 34,7 x 48,1 cm, Tusche, Feder, Pinsel, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz (Hrsg.): Die Maler der „Brücke“. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Stuttgart 1995, Abb. 199, S. 175

**Abb. 35**

Erich Heckel, Italienische Landschaft, 1909, 34,5 x 42,7 cm, Aquarell, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz (Hrsg.): Die Maler der „Brücke“. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Stuttgart 1995, Abb. 201, S. 177

**Abb. 36**

Erich Heckel, Landschaft bei Rom, 1909, 70 x 80,5 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, Abb. 129, S. 151

**Abb. 37**

Erich Heckel, Junger Mann und Mädchen, 1909, 70,5 x 80,4 cm, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Brücke-Museum Berlin. Malerei und Plastik, Kommentiertes Verzeichnis der Bestände, München 2006, Abb. 22, S. 90

**Abb. 38**

Erich Heckel, Badende am Tiber, 1909, 36 x 47,5 cm, Aquarell über Bleistift, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, Abb. 276, S. 229

**Abb. 39**

Dangast (1898), Ausschnitt aus Königl. Preuss. Landes-Aufnahme 1898 1:25.000, Blatt Steinhausen im Maßstab 1:10.000, 1898, in: Egidius, Hans: Nordseebad Dangast - Geschichte, Entwicklung, Gegenwart, Varel 2000, S. 36

**Abb. 40**

Alte Haus- und Badeordnung der Gräflichen Seebade-Anstalt Dangast aus dem Jahre 1820, 1820, in: Egidius, Hans: Nordseebad Dangast - Geschichte, Entwicklung, Gegenwart, Varel 2000, S. 41 Quelle: Niedersächsisches Staatsarchiv Oldenburg Best. 120 b Nr. 2199

**Abb. 41**

Erich Heckel, Brief aus Dresden an Gustav Schiefler in Hamburg, 23. Juni 1907, 1907, Blatt mit Briefkopf (Holzschnitt), Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Handschriftenabteilung, Nachlass Gustav Schiefler, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, Abb. 3 (Kat. 101), S. 26

**Abb. 42**

Karl Schmidt-Rottluff, Windiger Tag, 1907, 70 x 91 cm, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle, in: Wietek, Gerhard: Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912, Mainz 1995, Kat. 1, S. 255 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 43**

Erich Heckel, Mittag in der Marsch, 1907, 54 x 70 cm, Öl auf Leinwand, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg (Dauerleihgabe des Oldenburger Kunstvereins), in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, Abb. 83, S. 40

**Abb. 44**

Erich Heckel, Dangaster Landschaft, 1907, 30,3 x 44,3 cm, Farbkreide, Brücke-Museum Berlin, Nachlaß Erich Heckel, in: Moeller, Magdalena M.: Die „Brücke“. Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik (mit Bildkommentaren von Evmarie Schmitt), Stuttgart 1992, Abb. 87, S. 130

**Abb. 45**

Karl Schmidt-Rottluff, Am Bahnhof, 1908, 70 x 92 cm, Öl auf Leinwand, Museum moderner Kunst, Wien, in: Wietek, Gerhard: Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912, Mainz 1995, Kat. 23, S. 279 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 46**

Erich Heckel, Ziegelei, 1908, 70 x 80 cm, Öl auf Leinwand, Landesmuseum Oldenburg, in: Peukert, Claus (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl., Oldenburg 2002, Abb. 71, S. 161

**Abb. 47**

Karl Schmidt-Rottluff, Strandkörbe, 1909, 41,1 x 59 cm, Aquarell, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M.: Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, KunstHausWien 1997, München 1997, Kat. 78 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 48**

Karl Schmidt-Rottluff, Vareler Hafen (Schiffe im Vareler Hafen), 1909, 47,6 x 65,8 cm, Aquarell und Tusche, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M.: Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, KunstHausWien 1997, München 1997, Kat. 77 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 49**

Karl Schmidt-Rottluff, Deichdurchbruch, 1910, 76 x 84 cm, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M.: Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, KunstHausWien 1997, München 1997, Kat. 9 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 50**

Erich Heckel, Der schlafende Pechstein, 1910, 74 x 110 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Buchheim, in: Buchheim, Lothar-Günther: Expressionisten - Sammlung Buchheim, Ausst. Kat. Haus der Kunst München 1998, Feldafing 1998, Abb. 21, o. S.

**Abb. 51**

Karl Schmidt-Rottluff, Schreitende Frau am Strand, Postkarte aus Dangast an Rosa Schapire vom 24.6.1910, 1910, 9,3 x 14,3 cm, Tusche und Wachskreiden, Altonaer Museum, Hamburg, in: Peukert, Claus (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl., Oldenburg 2002, Abb. 27, S. 111

**Text:** „Eben sagt mir Gramberg, dass Zimmer nur bis 15. Juli noch da sind, dann erst vom 15. August ab, wieder. Was tun? Herzl. Gruss S-R“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 52**

Karl Schmidt-Rottluff, Stehendes Pferd, Postkarte aus Dangast an Rosa Schapire in Hamburg vom 25.6. 1910, 1910, 9 x 14 cm, Tusche und Wachskreiden, Altonaer Museum, Hamburg, in: Peukert, Claus (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl., Oldenburg 2002, Abb. 28, S. 112

**Text:** „Ich bitte, sich in Dangast nicht zu täuschen. Bei Frau Hensel ist schon jetzt keine Ecke mehr zu haben u. Privatwohnungen giebts vom 6.-15. Juli auch nicht - doch können wirs ja versuchen; Parks Schloss aber alles stramm besetzt. Gruss S-R“  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 53**

Karl Schmidt-Rottluff, Mohnblüte, Postkarte aus Dangast an Rosa Schapire in Hamburg vom 29.6.1910, 1910, 9 x 14 cm, Wachskreiden, Tel Aviv Museum, in: Peukert, Claus (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl., Oldenburg 2002, Abb. 29, S. 113

**Text:** „Bekomme vielleicht doch Wohnung vom 9. Juli an - Heute Nachmittag Bescheid, S.-R.“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 54**

Karl Schmidt-Rottluff, Pendeluhr mit exotischer Figur, Postkarte aus Rottluff bei Chemnitz an Franz Radziwill in Bremen vom Herbst 1921, 1921, 14,3 x 9,4 cm, Aquarell und Bleistift, Privatbesitz, in: Peukert, Claus (Hrsg.): „Brücke“-Expressionisten in Dangast. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Ausst. Kat. Franz-Radziwill-Haus Dangast 1998, 2., erw. Aufl. 2002, Abb. 35, S. 119

**Text:** Lieber Radziwill vielen Dank für Gruss aus How. und Dangast. Das Wahrzeichen von D. wird also umgebaut, ich kriegte Heimweh nach Dangast! Gruss Ihr S.R.“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 55**

Max Pechstein, Golberoda, 1907, 36,5 x 49,3 cm, Rohrfeder, Tusche, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, u. a. 2001/02, München 2001, Kat. 13

**Abb. 56**

Max Pechstein, Kornpuppen vor Häusern, 1907, 35 x 44,6 cm, Rohrfeder, Tusche, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, u. a. 2001/02, München 2001, Kat. 12

**Abb. 57**

Ernst Ludwig Kirchner, Kornpuppen, 1907, 36 x 26 cm, Rohrfeder in Schwarz, Brücke-Museum Berlin, in: Beloubek-Hammer, Anita, Moeller, Magdalena M., Scholz, Dieter (Hrsg.): Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett und Nationalgalerie der Staatl. Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Brücke-Museum Berlin 2005, Berlin 2005, Abb. 22 (Kat. 146), S. 38

**Abb. 58**

Max Pechstein, Im Schatten, 1907, 43 x 33 cm, Rohrfeder, Tusche, in: Reidemeister, Leopold (Hrsg.): Max Pechstein. Erinnerungen, 1945/46, (Nachdruck der Ausgabe Wiesbaden 1960 mit einem Nachwort von Karin von Maur), Stuttgart 1993, ganzseitige Abb. S. 25

**Abb. 59**

Max Pechstein, Stehender Akt, 1907, 43, 5 x 29,7 cm, Rohrfeder, Tusche, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, Abb. 116, S. 130

**Abb. 60**

Max Pechstein, Sitzender, sich auf die Arme stützender weiblicher Akt, 1907, 29,5 x 35 cm, Rohrfeder, Tusche, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, u. a. 2001/02, München 2001, Kat. 15

**Abb. 61**

Ernst Ludwig Kirchner, Liegender Akt, 1907, 32,5 x 40,5 cm, Lithographie, Kirchner-Museum Davos, in: Moeller, Magdalena M., Scotti, Roland (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner, Ausst. Kat. zum 60. Todestag Kunstforum Wien 1998/99, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 1999, München 1998, Abb. 130, S. 219

**Abb. 62**

Kurische Nehrung, Karte, in: Knupp, Christine: Norddeutsche Künstlerkolonien I. Nidden und die Kurische Nehrung, Ausst. Kat. Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 1976/77, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1977, Hamburg 1976, S. 15 © Karte: Johannes Uhlenhaut

**Abb. 63**

Lovis Corinth, Fischerfriedhof in Nidden, 1893, 148 x 112 cm, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek München, in: Knupp, Christine: Norddeutsche Künstlerkolonien I. Nidden und die Kurische Nehrung, Ausst. Kat. Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 1976/77, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1977, Hamburg 1976, Abb. in Nachtrag zum Hauptkatalog, S. 3

**Abb. 64**

Rügen, Vilm, Hiddensee, Karte, in: Knupp, Christine: Norddeutsche Künstlerkolonien II. Rügen, Vilm, Hiddensee, Ausst. Kat. Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 1977, Hamburg 1977, S. 7 © Karte: Johannes Uhlenhaut

**Abb. 65**

Erich Heckel, Zwei sitzende Frauen, 1912, Farbholzschnitt, 23,7/29,8 x 29,6/29,3 cm, Blattgröße 34,5 x 52,0 cm, Farbholzschnitt, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz (Hrsg.): Die Maler der „Brücke“. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Stuttgart 1995, Abb. 239, S. 195

**Abb. 66**

Erich Heckel, Strand (Badende), 1912, 70,5 x 81 cm, Öl auf Leinwand, Museum Ludwig Köln, in: Hülsewig-Johnen, Jutta, Kellein, Thomas (Hrsg.): Die Badenden. Mensch und Natur im deutschen Expressionismus, Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 2000, Ostfildern 2000, S. 149

**Abb. 67**

Erich Heckel, Figuren am Strand, 1912, 82,5 x 97 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, Abb. 140, S. 165

**Abb. 68**

Ernst Ludwig Kirchner, Badeanstalt bei Dresden, 1909, 60 x 85 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, Abb. 310, S. 246

**Abb. 69**

Max Pechstein, Das rote Badehaus, 1910, 71 x 81 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz Schweiz, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 44

**Abb. 70**

Max Pechstein, Das gelbschwarze Trikot, 1909, 68 x 78 cm, Öl auf Leinwand, in: Brücke-Museum Berlin, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Brücke-Museum Berlin. Malerei und Plastik, Kommentiertes Verzeichnis der Bestände, München 2006, Abb. 133, S. 328

**Abb. 71**

Ernst Ludwig Kirchner, Mit Schilf werfende Badende (Poststempel Dresden-Altstadt, 06.09.1909, adressiert an E. Heckel, Dangast b/Varel, Oldenburg), 1909, 9 x 14 cm, Tuschfeder und farbige Kreiden, Altonaer Museum, Hamburg, in: Dube-Heynig, Annemarie: Ernst Ludwig Kirchner. Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum in Hamburg, Köln 1984, S. 18, 19

**Abb. 72**

Ernst Ludwig Kirchner, Im See badende Mädchen, 1909, 91 x 120,5 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, Abb. 260, S. 215

**Abb. 73**

Erich Heckel, Badende im Schilf, 1909, 71 x 81 cm, Öl auf Leinwand, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, in: Moeller, Magdalena M.: Künstlergruppe Brücke, München, u. a. 2005, S. 66

**Abb. 74**

Erich Heckel, Der Weg zur Insel (Postkarte an Gustav Schiefler vom 16. August 1910), 1910, 9,1 x 14,1 cm, Tuschfeder, Aquarell, Privatbesitz, in: Billig, Volkmar: Künstler der Brücke in Moritzburg, Ausst. Kat. Museum Schloß Moritzburg 1995, Dresden 1995, Kat. 23

**Abb. 75**

Ernst Ludwig Kirchner, Vier Badende, 1910, 75 x 100,5 cm, Öl auf Leinwand, Von der Heydt-Museum Wuppertal, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, Abb. 261, S. 216

**Abb. 76**

Max Pechstein, Am Seeufer, 1910, 70 x 80 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, in: Max Pechstein. Das ferne Paradies - Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst. Kat. Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen 1995/96, Städtisches Museum Zwickau 1996, Ostfildern-Ruit 1995, Taf. 4, S. 25

**Abb. 77**

Erich Heckel, Am Teich, 1910, 27,2 x 34,2 cm, Aquarell über Bleistift, Brücke-Museum Berlin, 1971, Geschenk von Siddi Heckel, in: Moeller, Magdalena M.: Die „Brücke“. Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik (mit Bildkommentaren von Evmarie Schmitt), Stuttgart 1992, Abb. 110, S. 153

**Abb. 78**

Erich Heckel, Badende am Waldteich, 1910, 82,5 x 95,5 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, Abb. 263, S. 218

**Abb. 79**

Ernst Ludwig Kirchner, Spielende nackte Menschen unter Baum, 1910, 77 x 89 cm, Öl auf Leinwand, Pinakothek der Moderne München, in: Moeller, Magdalena M.: Künstlergruppe Brücke, München, u. a. 2005, S. 79



**Abb. 88**

Ernst Ludwig Kirchner, Akt mit rotem Hut, 1912, 46 x 49 cm, Aquarell, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Gerlinger, Hermann, Schneider, Katja (Hrsg.): Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger in der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale 2005, Abb. 741, S. 327

**Abb. 89**

Ernst Ludwig Kirchner, Badende mit Dünen und Leuchtturm, 1912, 31,0/31,8 x 41,8/42,0 cm, Lithographie, Privatbesitz, in: Gerlinger, Hermann, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1997, Schleswig 1997, Abb. 61, S. 112

**Abb. 90**

Ernst Ludwig Kirchner, Ins Meer Schreitende, 1912, 146 x 200 cm, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart, in: Moeller, Magdalena M.: Künstlergruppe Brücke, München, u. a. 2005, S. 35

**Abb. 91**

Ernst Ludwig Kirchner, Die Straße, 1913, 120,6 x 91,1 cm, Öl auf Leinwand, The Museum of Modern Art, New York, in: Henkel, Katharina, März, Roland (Hrsg.): Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens, Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2001, Berlin 2001, Kat. 14, S. 45

**Abb. 92**

Ernst Ludwig Kirchner, Badende zwischen Dünen (Fehmarn), 1913, 119,5 x 90 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, in: Gerlinger, Hermann, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1997, Schleswig 1997, Abb. 62, S. 119

**Abb. 93**

Ernst Ludwig Kirchner, Badende am Strand von Fehmarn, 1913, 110,3 x 86,2 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Buchheim, in: Buchheim, Lothar-Günther: Expressionisten - Sammlung Buchheim, Ausst. Kat. Haus der Kunst München 1998, Feldafing 1998, Abb. 124, o. S.

**Abb. 94**

Ernst Ludwig Kirchner, Fehmarnbucht mit Booten, 1913, 120 x 90 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz als Leihgabe in der Hamburger Kunsthalle, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, Abb. 148, S. 173

**Abb. 95**

Ernst Ludwig Kirchner, Badeszene unter überhängenden Baumzweigen, 1913, 41/42,5 x 38,5/40 cm, Holzschnitt, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M., Scotti, Roland (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner, Ausst. Kat. zum 60. Todestag Kunstforum Wien 1998/99, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 1999, München 1998, Abb. 145, S. 234

**Abb. 96**

Ernst Ludwig Kirchner, Badende vor Fehmarnküste (Akt im Bogen), 1912/13, 46 x 37 cm, Aquarell und Bleistift, Stiftung Henri und Eske Nannen, in: Die Meisterwerke der Sammlung Henri Nannen in der Kunsthalle Emden, Bestandskatalog, Leer 1996, S. 55

**Abb. 97**

Ernst Ludwig Kirchner, Figuren in Grashütte, Fehmarn, 1913, 126 x 90 cm, Öl auf Leinwand, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, in: Gerlinger, Hermann, Spielmann, Heinz (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 1997, Schleswig 1997, Abb. 29 (links), S. 26

**Abb. 98**

Ernst Ludwig Kirchner, Erna stehend (Poststempel Burg (Fehmarn), 23.07.1914, adressiert an Frau C. Meltzer Buschmühle bei/Frankfurt a/d. Oder), 1914, 9,1 x 14 cm, Tuschkfeder, Aquarell und Farbkreiden, Galerie Ludorff, Düsseldorf, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Expressionistische Grüße. Künstlerpostkarten der „Brücke“ und des „Blauen Reiter“, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Saarlandmuseum Saarbrücken 1991, Stuttgart 1991, Abb. 35, S. 68; Rückseite Abb. 35, S. 217

**Text:** „Beste Grüße von Fehmarn. Wie geht es Ihnen und was machen Sie. Wir fahren hier auf einem selbstgebauten Kanu. Frdl Gruss von ... Ihr E L Kirchner“

**Abb. 99**

Ernst Ludwig Kirchner, Männlicher Akt im Boot am Fehmarnstrand, 1914, 39 x 46 cm, Schwarze Kreide, Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern, in: Moeller, Magdalena M., Scotti, Roland (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner, Ausst. Kat. zum 60. Todestag Kunstforum Wien 1998/99, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 1999, München 1998, Abb. 9, S. 40

**Abb. 100**

Max Pechstein, Kurenkähne am Strand, 1909, 52,3 x 36,8 cm, Aquarell über Bleistift, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, u. a. 2001/02, München 2001, Kat. 26

**Abb. 101**

Max Pechstein, Haff, 1909, 65,5 x 65 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 18

**Abb. 102**

Max Pechstein, Früher Morgen, 1911, 75 x 100 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung Süddeutschland, in: Melcher, Ralph (Hrsg.): Die Brücke in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, Abb. 71, S. 149

**Abb. 103**

Henri Matisse, Blauer Akt, 1907, 92 x 140 cm, Öl auf Leinwand, The Baltimore Museum of Art, The Cone Collection Maryland, in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. Aufl., München 1996, Abb. 273, S. 232 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 104**

Max Pechstein, Liegender Akt (Nidden), 1911, 70 x 80 cm, Öl auf Leinwand, Saarländermuseum Saarbrücken, in: Melcher, Ralph (Hrsg.): Die Brücke in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarländermuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, Abb. 72, S. 148

**Abb. 105**

Max Pechstein, Am Strand von Nidden, 1911, 50 x 65 cm, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 60

**Abb. 106**

Max Pechstein, An der See, 1911, 30 x 41,5 cm, Kohlezeichnung, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, u. a. 2001/02, München 2001, Kat. 51

**Abb. 107**

Max Pechstein, Akte im Freien, 1911, 100 x 100 cm, Öl auf Leinwand, Leopold-Hoesch-Museum Düren, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 59

**Abb. 108**

Max Pechstein, Drei weibliche Akte in Landschaft/Frauen in den Dünen, 1911, 28 x 53 cm, Aquarell, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, in: Max Pechstein. Das ferne Paradies, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst. Kat. Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen 1995/96, Städtisches Museum Zwickau 1996, Ostfildern-Ruit 1995, Kat. 30 (Tafel 10), S. 31

**Abb. 109**

Max Pechstein, Abend in den Dünen, 1911, 69,8 x 80 cm, Öl auf Leinwand, Leonard Hutton Galleries, New York, in: Gordon, Donald E.: Expressionism. Art and Idea, New Haven, London 1987, Plate 16

**Abb. 110**

Karl Schmidt-Rottluff, Vier Badende am Strand, 1913, 88 x 101 cm, Öl auf Leinwand, Sprengel Museum, Hannover, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. II, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, Kat. 4.16, S. 225 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 111**

Karl Schmidt-Rottluff, Rote Düne, 1913, 66 x 74,2 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hrsg.): Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg 2004/05, München 2004, Abb. 142, S. 167 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 112**

Karl Schmidt-Rottluff, Drei rote Akte, 1913, 106,5 x 98 cm, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie, in: Moeller, Magdalena M.: Künstlergruppe Brücke, München, u. a. 2005, S. 125 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 113**

Adolf Hölzel, Dachauer Bauernmädchen im Moos (Rast in der Ernte), Mitte 90er Jahre, 52 x 43 cm, Öl auf Leinwand, Landkreis Dachau, in: Venzmer, Wolfgang: Neu-Dachau 1895-1905. Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer in der Künstlerkolonie Dachau, Ausst. Kat. der Sparkasse Dachau 1984, Kat. 26, S. 35  
© Foto: Sessner, Dachau

**Abb. 114**

Adolf Hölzel, Komposition in Rot I, 1905, 68 x 85 cm, Öl auf Leinwand, Sprengel Museum, Hannover, in: Pese, Claus (Hrsg.): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2001/02, Nürnberg 2001, Kat. 155, S. 294 © Foto: Michael Herling/Aline Gwose

**Abb. 115**

Ludwig Dill, Birken im Moos, 1904, 92,5 x 73 cm, Tempera auf Sandpapier, Museumsverein Dachau e.V., in: Venzmer, Wolfgang: Neu-Dachau 1895-1905. Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer in der Künstlerkolonie Dachau, Ausst. Kat. der Sparkasse Dachau 1984, Kat. 19, S. 75 © Foto: Sessner, Dachau

**Abb. 116**

Arthur Langhammer, Unter Birken. Die Prinzessin und der Schweinehirt, um 1900, 76 x 99,5 cm, Öl auf Leinwand, Zweckverband Dachauer Galerien und Museen, in: Pese, Claus (Hrsg.): Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2001/02, Nürnberg 2001, Kat. 447, S. 410 © Foto: Brunner Foto, Dachau

**Abb. 117**

Fritz Mackensen, Gottesdienst im Moor, 1895, 235 x 376 cm, Öl auf Leinwand, Historisches Museum am Hohen Ufer, Hannover, in: Kirsch, Hans-Christian: Worpswede. Die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie, 2. Aufl. München 1991, S. 28 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 118**

Otto Modersohn, Sommer am Moorkanal, 1896, 91 x 150 cm, Öl auf Leinwand, Kunsthalle Bremen, in: Buchholz, Kai u. a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Bd. II, Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001/02, Darmstadt 2001, Kat. 4.138, S. 284 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 119**

Otto Modersohn, *Badende Kinder*, 1907, 40 x 54 cm, Öl auf Malpappe, Sammlung Bernhard Kaufmann, Museum am Modersohnhaus, Worpswede, in: Boser, Elisabeth, Mannes, Jutta: *Worpswede - Die ersten Maler im Teufelsmoor*, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Dachau 2006/07, Dachau 2006, S. 9 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 120**

Fritz Overbeck, *Überschwemmung im Moor*, 1903, 100 x 176 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Bernhard Kaufmann, Museum am Modersohnhaus, Worpswede in: Stock, Wolf-Dietmar (Hrsg.): *Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900*, Ottersberg-Fischerhude 1986, S. 92

**Abb. 121**

Hans am Ende, *Birken am Moorgraben*, 1896, 130 x 127 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Bernhard Kaufmann, Museum am Modersohnhaus, Worpswede, in: Boser, Elisabeth, Mannes, Jutta: *Worpswede - Die ersten Maler im Teufelsmoor*, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Dachau 2006/07, Dachau 2006, S. 5

**Abb. 122**

Hans am Ende, *Sommer am Weyerberg*, um 1900, 100 x 125 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Bernhard Kaufmann, Museum am Modersohnhaus, Worpswede, in: Boser, Elisabeth, Mannes, Jutta: *Worpswede - Die ersten Maler im Teufelsmoor*, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Dachau 2006/07, Dachau 2006, S. 4

**Abb. 123**

Heinrich Vogeler, *Frühling*, 1898, Öl auf Leinwand, *Haus im Schluh*, Worpswede, in: Stock, Wolf Dietmar (Hrsg.): *Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900*, Ottersberg-Fischerhude 1986, S. 115 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 124**

*Holzbalken aus einem Bai, Palau*, vor 1860, 21 x 271 cm, SES, Museum für Völkerkunde Dresden (Kat.-Nr.: 5519), in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): *Max Pechstein. Sein malerisches Werk*, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 1, S. 79

**Abb. 125**

*Bai, Palau*, 12,80 m, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): *Max Pechstein. Sein malerisches Werk*, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 2, S. 81 © bpk/Ethnologisches Museum, SMB/Waltraud Schneider-Schütz

**Abb. 126**

*Innenraum eines Bai*, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): *Max Pechstein. Sein malerisches Werk*, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 3, S. 81 © bpk/Ethnologisches Museum, SMB/Waltraud Schneider-Schütz

**Abb. 127**

Ernst Ludwig Kirchner, Nachzeichnung eines Palau-Balkens (Detail), Postkarte, 1910, 9 x 14,1 cm, Bleistift, Tusche und farbige Kreide, Altonaer Museum, Hamburg, in: Dube-Heynig, Annemarie: Ernst Ludwig Kirchner. Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum in Hamburg, Köln 1984, Abb. 50, S. 142

**Abb. 128**

Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnung einer Benin-Bronze, 1911, Bleistift, Kirchner-Nachlaß, in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. Aufl., München 1996, Abb. 520, S. 385

**Abb. 129**

Reliefplatte, Königreich Benin (Nigeria), Höhe 50 cm, Bronze, SES, Museum für Völkerkunde Dresden (Kat.-Nr.: 16139), in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. Aufl., München 1996, Abb. 521, S. 385

**Abb. 130**

Max Pechstein, Erlegung des Festbratens, 1911, 22,5 x 26 cm, Holzschnitt, Städtisches Museum Zwickau, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 7, S. 86

**Abb. 131**

Reliefplatte, Königreich Benin (Nigeria), Höhe 45 cm, Bronze, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 8, S. 86 © bpk/Ethnologisches Museum, SMB

**Abb. 132**

Emil Nolde, Exotische Figuren II, 1911, 65,5 x 78 cm, Öl auf Leinwand, Nolde-Stiftung Seebüll, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, Abb. 34

**Abb. 133**

Katchina-Puppe, Hopi (Arizona), Höhe 24 cm, bemaltes Holz, Museum für Völkerkunde, Berlin, in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. Aufl., München 1996, Abb. 534, S. 391 © bpk/Ethnologisches Museum, SMB/Dietrich Graf

**Abb. 134**

Emil Nolde, Studienzeichnung nach der Skulptur einer Katze (Afrika), 1911, 18,4 x 29,6 cm, Bleistift, Nolde-Stiftung Seebüll, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, Abb. 18

**Abb. 135**

Ernst Ludwig Kirchner, Negerartist, 1910, 20,2 x 16,2 cm, Kreidezeichnung, Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, in: Melcher, Ralph (Hrsg.): Die Brücke in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarländisches Landesmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, Kat. 26, S. 57

**Abb. 136**

Ernst Ludwig Kirchner, Die Negertänzerin, 1909/10, 81 x 95,5 cm, Öl auf Leinwand, E.W.K., Bern/Davos, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, Abb. 136, S. 146 unten

**Abb. 137**

Max Pechstein, Negertanzgruppe - Somalitanz, 1910, 34 x 36,5 cm, Holzschnitt handkoloriert in Rot und Gelb, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, u. a. 2001/02, München 2001, Kat. 120

**Abb. 138**

Otto Mueller, Van Zantens glückliche Zeit, vor 1912, 27,0 x 22,0 cm; 17,0 x 11,0 cm, Holzschnitt auf Kupferdruckpapier; Handreibeindruck, Sammlung Florian Karsch, Berlin, in: Leistner, Gerhard: Otto Mueller, Verlorenes Paradies. Werke aus der Sammlung Karsch, Ausst. Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2006/07, Regensburg 2006, S. 20

**Abb. 139**

Otto Mueller, Knabe zwischen Blattpflanzen (Knabe im Schilf), 1912, 39,0 x 48,0 cm; 28,0 x 37,5 cm, Holzschnitt auf dickem Kupferdruckpapier; Handreibeindruck, Sammlung Florian Karsch, Berlin, in: Leistner, Gerhard: Otto Mueller, Verlorenes Paradies. Werke aus der Sammlung Karsch, Ausst. Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2006/07, Regensburg 2006, S. 22

**Abb. 140**

Otto Mueller, Hockendes Mädchen, um 1912, 12,1 x 12,0 cm, Aquarell über Tuschfederzeichnung auf leichtem Karton, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Gerlinger, Hermann, Schneider, Katja (Hrsg.): Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger in der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale 2005, Abb. 885, S. 409

**Abb. 141**

Emil Nolde, Junge (rotbraunes Haar), 1913/14, 48,8 x 34,5 cm, Aquarell und schwarze Tusche, Nolde-Stiftung Seebüll, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, Abb. 118

**Abb. 142**

Emil Nolde, Eingeborene im Dorf, 1913/14, 34,5 x 47,6 cm, Aquarell und schwarze Tusche, Nolde-Stiftung Seebüll, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, Abb. 77

**Abb. 143**

Emil Nolde, Boot mit Eingeborenen, 1913/14, 36,5 x 50,5 cm, Aquarell und schwarze Tusche, Nolde-Stiftung Seebüll, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, Abb. 163

**Abb. 144**

Emil Nolde, Tropenpflanze, 1914, 13,3 x 7,8 cm, Bleistiftzeichnung und Kreide, Nolde-Stiftung Seebüll, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, Abb. 237

**Abb. 145**

Emil Nolde, Landschaft mit Tropenpflanzen, 1914, 12,5 x 21,1 cm, Kreidezeichnung, Nolde-Stiftung Seebüll, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, Abb. 203

**Abb. 146**

Emil Nolde, Sitzender Mann am Strand, 1914, 8,1 x 13,7 cm, Kreidezeichnung, Nolde-Stiftung Seebüll, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, Abb. 184

**Abb. 147**

Emil Nolde, Meerbucht, 1914, 70 x 104 cm, Öl auf Leinwand, Nolde-Stiftung Seebüll, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, Abb. 70

**Abb. 148**

Emil Nolde, Mutter und Knabe, 1914, 81,5 x 70 cm, Öl auf Leinwand, Nolde-Stiftung Seebüll, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, Abb. 62

**Abb. 149**

Emil Nolde, Neu-Guinea-Wilde, 1915, 73 x 100,5 cm, Öl auf Leinwand, Nolde-Stiftung Seebüll, in: Brugger, Ingrid, Hohenzollern, Johann Georg von, Reuther, Manfred (Hrsg.): Emil Nolde und die Südsee, Ausst. Kat. Kunstforum Bank Austria Wien 2001/02, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2002, München 2001, Abb. 262

**Abb. 150**

Walter von Ruckteschell, Massai, 1914, 51 x 59 cm, Öl auf Leinwand, Deutsches Historisches Museum, Berlin, in: Unger-Richter, Birgitta: Walter von Ruckteschell 1882-1941, Ausst. Kat. des Zweckverbandes Dachauer Galerien und Museen 1993/94, Dachau 1993, S. 85 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 151**

Max Pechstein, Monsunstimmung in Palau, 1914, 78 x 67 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 87

**Abb. 152**

Max Pechstein, Eingeborene kniend (Poststempel Manila 19.02.1915, adressiert an Germany Frau Dr. Elsa Glaser, Berlin Wilm., Konstanzer Str. 15), 1915, 13,9 x 8,1 cm, Tuschfeder und Farbkreiden, Brücke-Museum, Berlin, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Expressionistische Grüße. Künstlerpostkarten der „Brücke“ und des „Blauen Reiter“, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Saarlandmuseum Saarbrücken 1991, Stuttgart 1991, Abb. 105, S. 229

**Abb. 153**

Max Pechstein, Reisebilder 37 (Frauen), 1914/19, 28 x 36,2 cm, Lithographie (Federzeichnung auf Stein, im Umdruck), Krüger L 343, in: Melcher, Ralph (Hrsg.): Die Brücke in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, Kat. 101, S. 184

**Abb. 154**

Max Pechstein, Reisebilder 38 (Dorfszene), 1914/19, 28 x 36,2 cm, Lithographie (Federzeichnung auf Stein, im Umdruck), Krüger L 344, in: Melcher, Ralph (Hrsg.): Die Brücke in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, Kat. 101, S. 184

**Abb. 155**

Max Pechstein, Reisebilder 40 (Im Tarofeld), 1914/19, 28 x 36,2 cm, Lithographie (Federzeichnung auf Stein, im Umdruck), Krüger L 346, Melcher, Ralph (Hrsg.): Die Brücke in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, Kat. 101, S. 185

**Abb. 156**

Max Pechstein, Reisebilder 43 (Beim Paddeln), 1914/19, 28 x 36,2 cm, Lithographie (Federzeichnung auf Stein, im Umdruck), Krüger L 349, in: Melcher, Ralph (Hrsg.): Die Brücke in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, Kat. 101, S. 186

**Abb. 157**

Max Pechstein, Palau-Triptychon, 1917, 120 x 180 cm (Mittelteil), 122 x 94 cm (je Seitenteil), Öl auf Leinwand, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 95

**Abb. 158**

Max Pechstein, Der Sohn des Künstlers auf dem Sofa, 1917, 90 x 120 cm, Öl auf Leinwand, Von der Heydt-Museum Wuppertal, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 1996/97, Kunsthalle Tübingen, Kunsthalle Kiel 1997, München 1996, Abb. 101

**Abb. 159**

Erich Heckel, Insel im Main, 1928, 50 x 66,6 cm, Aquarell über Kohle, Sammlung Hermann Gerlinger, in: Gerlinger, Hermann, Schneider, Katja (Hrsg.): Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger in der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale 2005, Abb. 530, S. 236

**Abb. 160**

Erich Heckel, Reihertanz, 1949, 90 x 103 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, in: Melcher, Ralph (Hrsg.): Die Brücke in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarländermuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, Abb. 14, S. 47

**Abb. 161**

Karl Schmidt-Rottluff, Nach dem Bade, 1926, 124 x 105 cm, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum Berlin, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Brücke-Museum Berlin. Malerei und Plastik, Kommentiertes Verzeichnis der Bestände, München 2006, Abb. 72, S. 203 © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

**Abb. 162**

Ernst Ludwig Kirchner, Akt in Orange und Gelb, 1929/30, 91 x 71 cm, Öl auf Leinwand, E. L. Kirchner Stiftung (Kirchner Museum Davos), in: Melcher, Ralph (Hrsg.): Die Brücke in der Südsee - Exotik der Farbe, Ausst. Kat. Saarländermuseum Saarbrücken 2005/06, Ostfildern-Ruit 2005, Kat. 39, S. 69

**Abb. 163**

Fritz Bleyl, Plakat für die erste Ausstellung der „Brücke“ in der Lampenfabrik Karl-Max Seifert in Dresden-Löbtau, 1906, 69,2 x 22,5 cm, Lithografie in Gelborange, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, in: Dalbajewa, Birgit, Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Galerie Neue Meister 2001/02, Köln 2001, Abb. 9, S. 14

**Abb. 164**

Herlinde Koelbl, Plakat für die Ausstellung „Haare“ in der Villa Stuck München, 2008, Fotografie (privat)

## **Bildrechte**

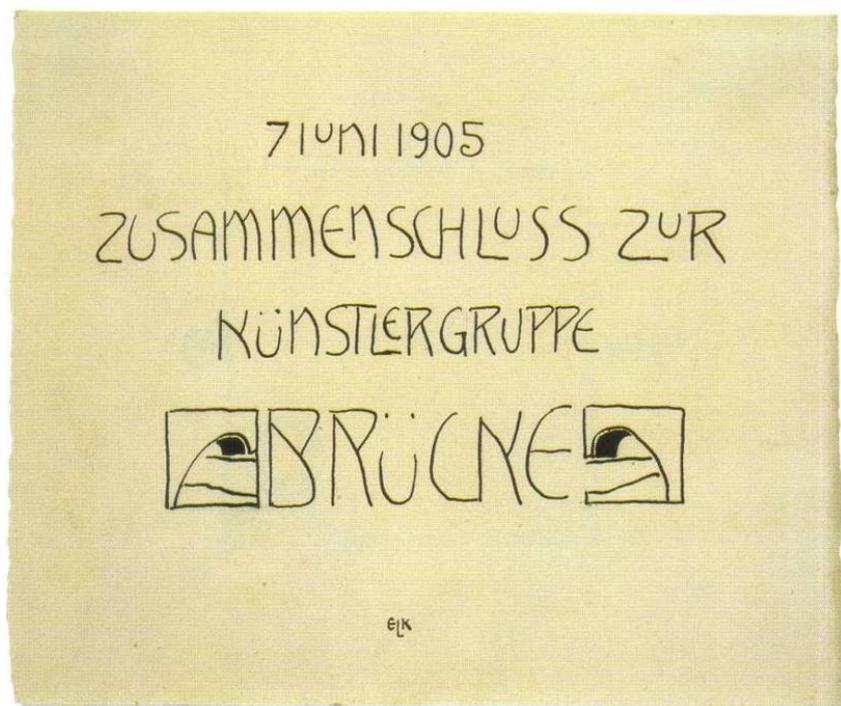
Das Copyright für die abgebildeten Werke liegt bei den Künstlern, ihren Erben oder Rechtsnachfolgern:

- © Fritz Bleyl: Bleyl - Berlin, Solingen, Wuppertal
- © Erich Heckel: Nachlass Erich Heckel, D-78343 Hemmenhofen
- © Max Pechstein: 2009 Pechstein Hamburg/Tökendorf
- © Emil Nolde: Nolde Stiftung Seebüll

Den Abdruck der anderen Abbildungen, Fotos und Karten haben folgende Institutionen freundlich genehmigt:

Berlin, DHM (2, 3), Ethnologisches Museum, SMB (125, 126, 131, 133); Dachau, Zweckverband Dachauer Galerien und Museen (113, 116), Museumsverein Dachau e.V. (115); Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (12); Dresden, SES, Museum für Völkerkunde (124, 129); Hamburg, Stiftung Historische Museen Hamburg/Altonaer Museum (62, 64); Hannover, Sprengel Museum (114); München, Museum Villa Stuck (164); Oldenburg, Niedersächsisches Landesarchiv - Staatsarchiv Oldenburg (39, 40); Worpswede, Museum am Modersohnhaus (120, 121, 122)

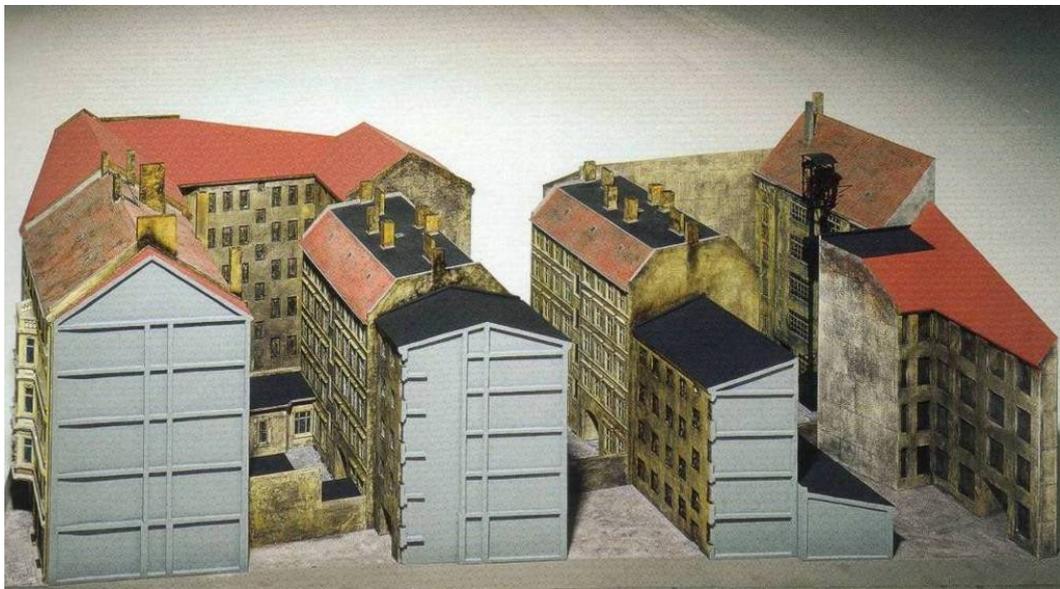
Trotz sorgfältiger Recherche ist es leider nicht in allen Fällen gelungen, die Rechteinhaber der abgebildeten Werke ausfindig zu machen. Eventuell bestehende Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.



**Abb. 1** Ernst Ludwig Kirchner, Schriftblatt, 1905, Tuschfeder



**Abb. 2** Hinterhof einer Berliner Mietskaserne, 1910,  
Fotografie



**Abb. 3** Rainer Bartsch, Modell einer Berliner Mietskaserne, 1982, Holz, Gips, Lackfarbe



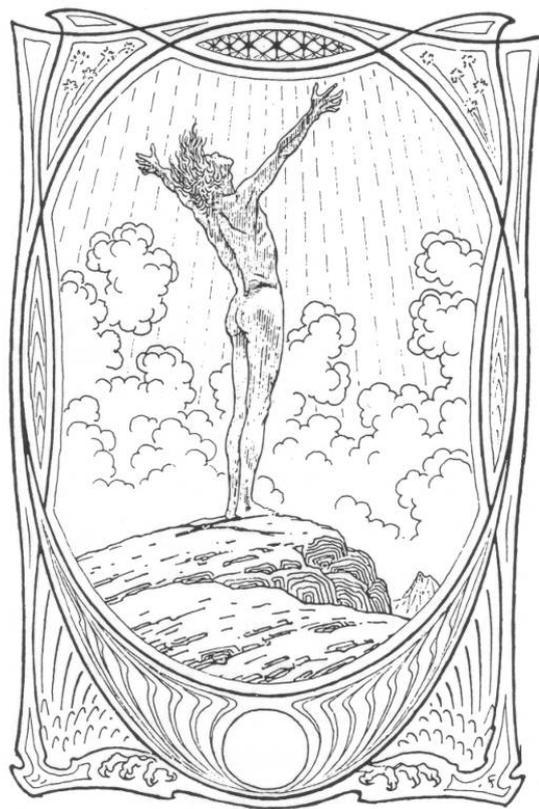
**Abb. 4** Ernst Ludwig Kirchner, Programm der Brücke, 1906, Holzschnitt



Abb. 5 Fidus, Sommerlust und Winterwonne!, 1901, Broschüre



**Abb. 6** Fidus, Lichtgebet, um 1910, Öl auf Leinwand



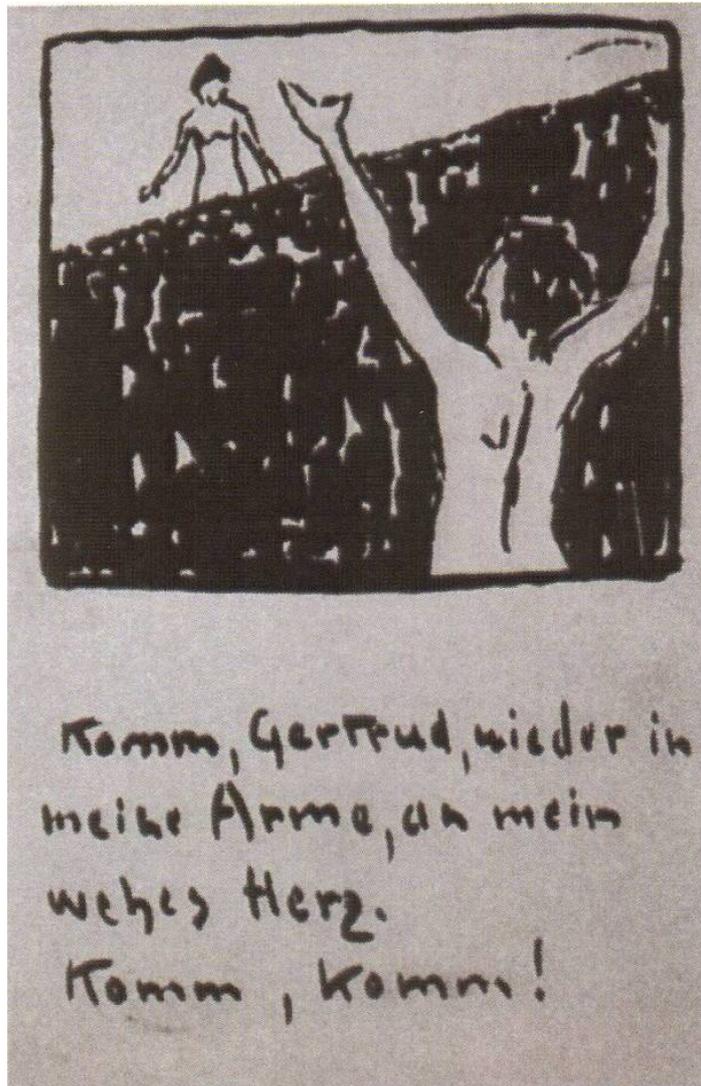
**Abb. 7** Fidus, Betender Knabe, später  
Lichtgebet, um 1904/05, Grafik



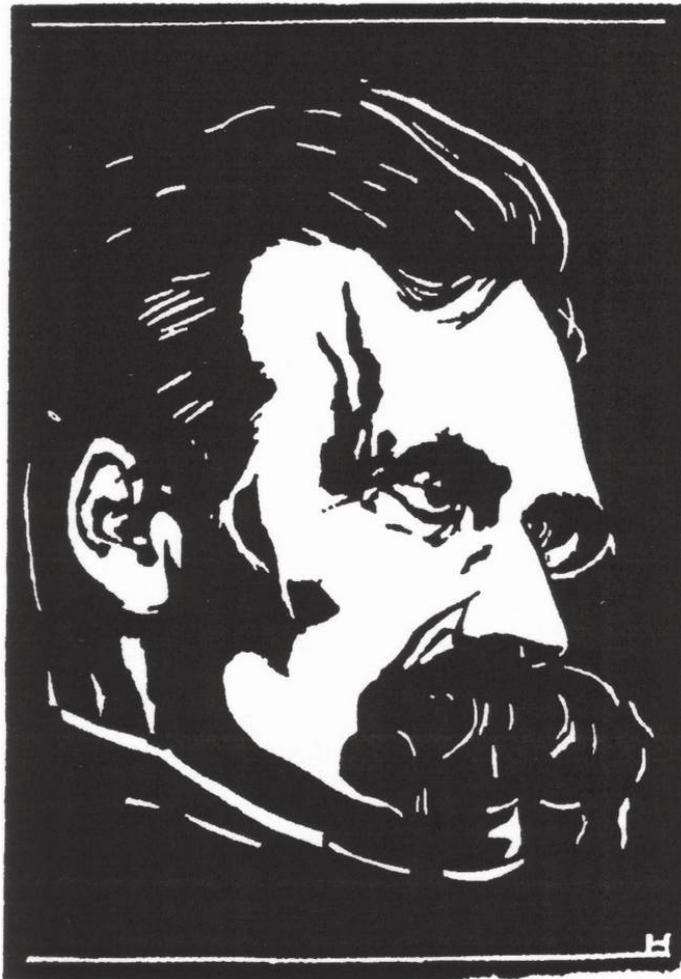
**Abb. 8** Ernst Ludwig Kirchner, Signet der Künstlervereinigung Brücke, 1905, Holzschnitt



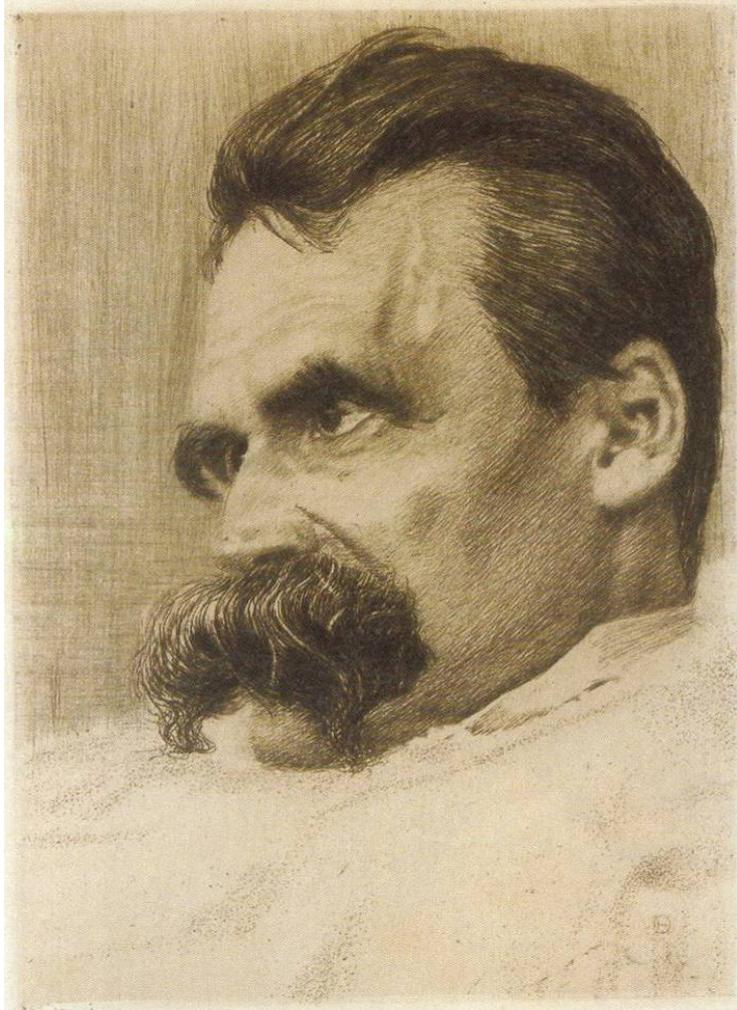
**Abb. 9** Ernst Ludwig Kirchner, Männliche Figur auf einem Berg, 1905, Holzschnitt



**Abb. 10** Fritz Bleyl, Postkarte an Getrud Tannert, 1906, Feder und Tuschpinsel



**Abb. 11** Erich Heckel, Fr. N. (Porträt Friedrich Nietzsche), 1905, Holzschnitt



**Abb. 12** Hans Olde, Kleiner Nietzsche-Kopf, 1899,  
Radierung



**Abb. 13** Ernst Ludwig Kirchner, Chronik KG Brücke 1913 (Deckelblatt), 1913, Holzschnitt



Im Jahre 1902 lernten sich die Maler Bleyl und Kirchner in Dresden kennen. Durch seinen Bruder, einen Freund von Kirchner, kam Heckel hinzu. Heckel brachte Schmidt-Rottluff mit, den er von Chemnitz her kannte. In Kirchners Atelier kam man zum Arbeiten zusammen. Man hatte hier die Möglichkeit, den Akt, die Grundlage aller bildenden Kunst, in freier Natürlichkeit zu studieren. Aus dem Zeichnen auf dieser Grundlage ergab sich das allen gemeinsame Gefühl, aus dem Leben die

Anregung zum Schaffen zu nehmen und sich dem Erlebnis unterzuordnen. In einem Buch "Odi profanum" zeichneten und schrieben die einzelnen nebeneinander ihre Ideen nieder und verglichen dadurch ihre Eigenart. So wuchsen sie ganz von selbst zu einer Gruppe zusammen, die den Namen "Brücke" erhielt. Einer regte den andern an. Kirchner brachte den Holzschnitt aus Süddeutschland mit, den er, durch die alten Schnitte in Nürnberg angeregt, wieder aufgenommen hatte. Heckel schnitzte wieder Holzfiguren; Kirchner bereicherte diese Technik in den seinen durch die Bemalung und suchte in Stein und Zinnuss den Rhythmus der geschlossenen Form. Schmidt-Rottluff machte die ersten Lithos auf dem Stein. Die erste Ausstellung der Gruppe fand in eigenen Räumen in Dresden statt; sie fand keine Anerkennung. Dresdengab aber durch die landschaftlichen Reize und seine alte Kultur viele Anregung. Hier fand "Brücke" auch die ersten kunstgeschichtlichen Stützpunkte in Cranach, Beham und andern deutschen Meistern des Mittelalters. Bei Gelegenheit einer Ausstellung von Amiet in Dresden wurde dieser



E. L. Kirchner



zum Mitglied von "Brücke" ernannt. Ihm folgte 1905 Nolde. Seine phantastische Eigenart gab eine neue Note in "Brücke"; er bereicherte unsere Ausstellungen durch die interessante Technik seiner Radierung und lernte die unseres Holzschnittes kennen. Auf seine Einladung ging Schmidt-Rottluff zu ihm nach Alsen. Später gingen Schmidt-Rottluff und Heckel nach Dangast. Die harte Luft der Nordsee brachte besonders bei Schmidt-Rottluff einen monumentalen Impressionismus hervor. Währenddessen führte

Kirchner in Dresden die geschlossene Komposition weiter; er fand im ethnographischen Museum in der Negerplastik und den Balkenschnitzereien der Südsee eine Parallele zu seinem eigenen Schaffen. Das Bestreben, von der akademischen Sterilität frei zu werden, führte Pechstein zu "Brücke". Kirchner und Pechstein gingen nach Gollverode, um gemeinsam zu arbeiten. Im Salon Richter in Dresden fand die Ausstellung der "Brücke" mit den neuen Mitgliedern statt. Die Ausstellung machte einen grossen Eindruck auf die jungen Künstler in Dresden. Heckel und Kirchner versuchten die neue Malerei mit dem Raum in Einklang zu bringen. Kirchner stattete seine Räume mit Wandmalereien und Batiks aus, an denen Heckel mitarbeitete. 1907 trat Nolde aus "Brücke" aus. Heckel und Kirchner gingen an die Moritzburger Seen, um den Akt im Freien zu studieren. Schmidt-Rottluff arbeitete in Dangast an der Vollendung seines Farbenrhythmus. Heckel ging nach Italien und brachte die Anregung der etruskischen Kunst. Pechstein ging in dekorativen Aufträgen nach Berlin. Er versuchte die neue Malerei in die Sezession zu bringen. Kirchner fand in Dresden den Handdruck



der Lithographie. Bleyl, der sich der Lehrtätigkeit zugewandt hatte, trat aus "Brücke" 1909 aus. Pechstein ging nach Dangast zu Heckel. Im selben Jahre kamen beide zu Kirchner nach Moritzburg, um an den Seen Akt zu malen. 1910 wurde durch die Zurückweisung der jüngeren deutschen Maler in der alten Sezession die Gründung der "Neuen Sezession" hervorgerufen. Um die Stellung Pechsteins in der neuen Sezession zu stützen, wurden Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff auch dort Mitglieder. In der ersten Aus-

stellung der N. S. lernten sie Mueller kennen. In seinem Atelier fanden sie die Cranachsche Venus, die sie selbst sehr schätzten, wieder. Die sinnliche Harmonie seines Lebens mit dem Werk machte Mueller zu einem selbstverständlichen Mitglied von "Brücke". Er brachte uns den Reiz der Leimfarbe. Um die Bestrebungen von "Brücke" rein zu erhalten, traten die Mitglieder der "Brücke" aus der neuen Sezession aus. Sie gaben sich gegenseitig das Versprechen, nur gemeinsam in der "Sezession" in Berlin auszustellen. Es folgte eine Ausstellung der "Brücke" in sämtlichen Räumen des Kunstsalons Gurlitt. Pechstein brach das Vertrauen der Gruppe, wurde Mitglied der Sezession und wurde ausgeschlossen. Der Sonderbund lud "Brücke" 1912 zu seiner Kölner Ausstellung ein und übertrug Heckel und Kirchner die Ausmalung der darin befindlichen Kapelle. Die Mehrzahl der Mitglieder der "Brücke" ist jetzt in Berlin. "Brücke" hat auch hier ihren internen Charakter beibehalten. Innerlich zusammengewachsen, strahlt sie die neuen Arbeitswerte auf das moderne Kunstschaffen in Deutschland aus. Unbeeinflusst durch die heutigen Strömungen, Kubismus, Futurismus usw., kämpft sie für eine menschliche Kultur, die der Boden einer wirklichen Kunst ist. Diesen Bestrebungen verdankt "Brücke" ihre heutige Stellung im Kunstleben. E. L. Kirchner.



## ÜBER DIE MALEREI

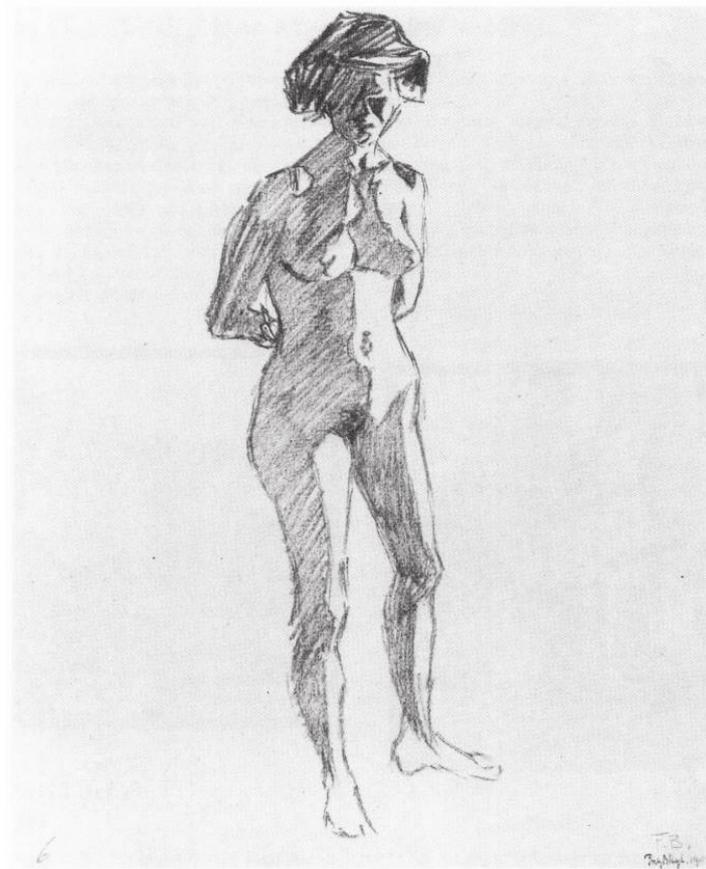
Die Malerei ist die Kunst, die auf der Fläche ein sinnliches Erlebnis darstellt. Das Mittel der Malerei ist die Farbe als Fläche und Linie. Der Maler gestaltet die sinnliche Konzeption seines Erlebnisses zum Werk. Durch stete Übung weiss er seine Mittel anzuwenden. Es gibt keine festen Regeln dafür. Die Gesetze für das einzelne Werk bilden sich bei der Arbeit aus der Persönlichkeit des Schaffenden, aus der Art der Technik und der Aufgabe. Man kann die Gesetze aus dem fertigen Werk ablesen, aber nie kann man auf Gesetzen und Vorwurf ein Werk aufbauen. Die sinnliche Lust am Gesehenen ist der Ursprung aller bildenden Kunst von Anfang an. In der heutigen Zeit übernimmt die Photographie die exakte Darstellung. Die davon frei gewordene Malerei bekommt ihre ursprüngliche Bewegungsfreiheit zurück. Die instinktive Steigerung der Form im sinnlichen Erlebnis wird impulsiv auf die Fläche übertragen. Das technische Hilfsmittel der Perspektive wird zu einem Mittel der Komposition. Durch die restlose Umsetzung des Erlebnisses in die Arbeit entsteht das Kunstwerk.

E. L. Kirchner.

Abb. 14 Ernst Ludwig Kirchner, Chronik KG Brücke, Fragment, 1913, Text mit Holzschnitten



**Abb. 15** Karl Schmidt-Rottluff,  
In einem Atelier, 1905, Holz-  
schnitt



**Abb. 16** Fritz Bleyl, Viertelstundenakt, 1905, Bleistift



**Abb. 17** Fritz Bleyl, Stehender Viertelstundenakt im Atelier, um 1905, Bleistift



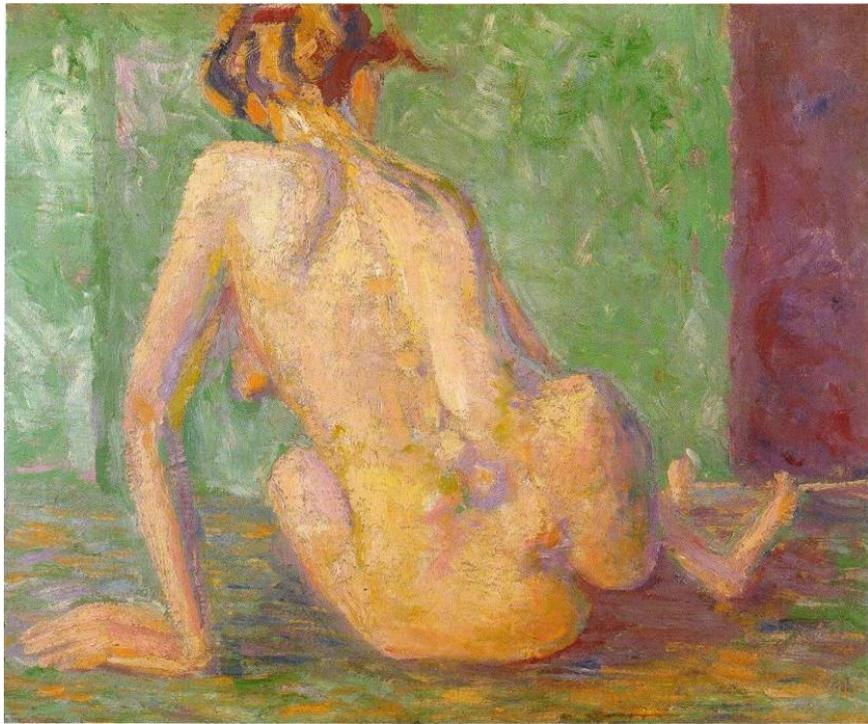
**Abb. 18** Fritz Bleyl, Viertelstundenakt, 1905, Bleistift



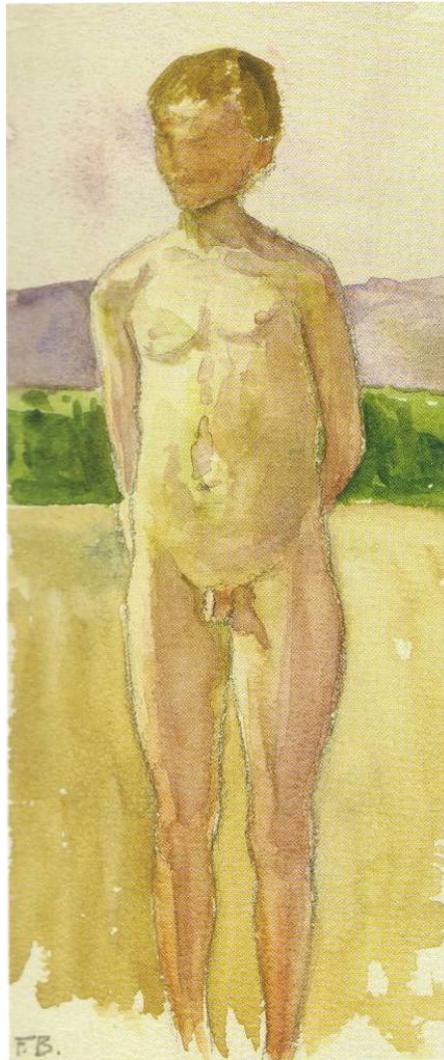
**Abb. 19** Ernst Ludwig Kirchner, Kniender Akt,  
1905/06, Schwarze Kreide



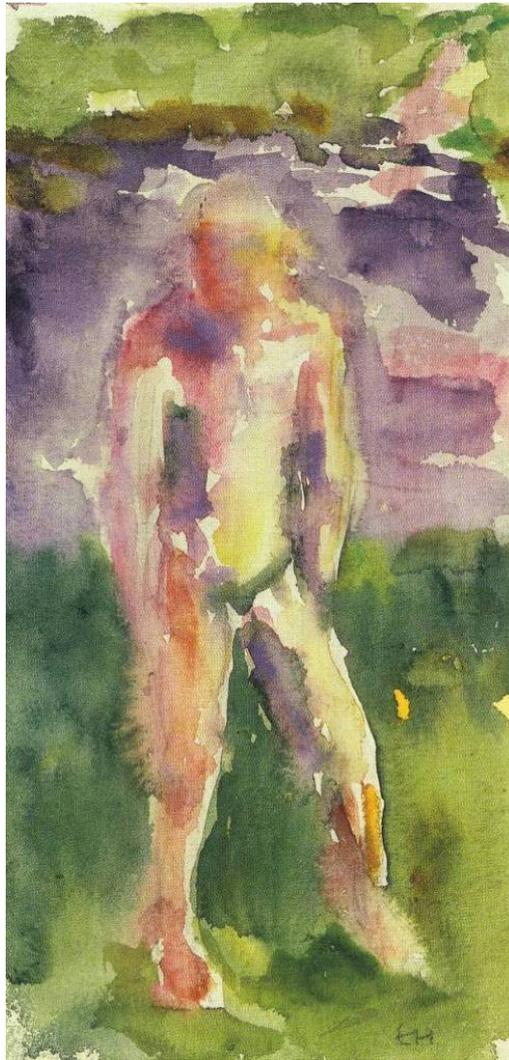
**Abb. 20** Karl Schmidt-Rottluff, Kauernder Akt, 1905, Öl auf Pappe



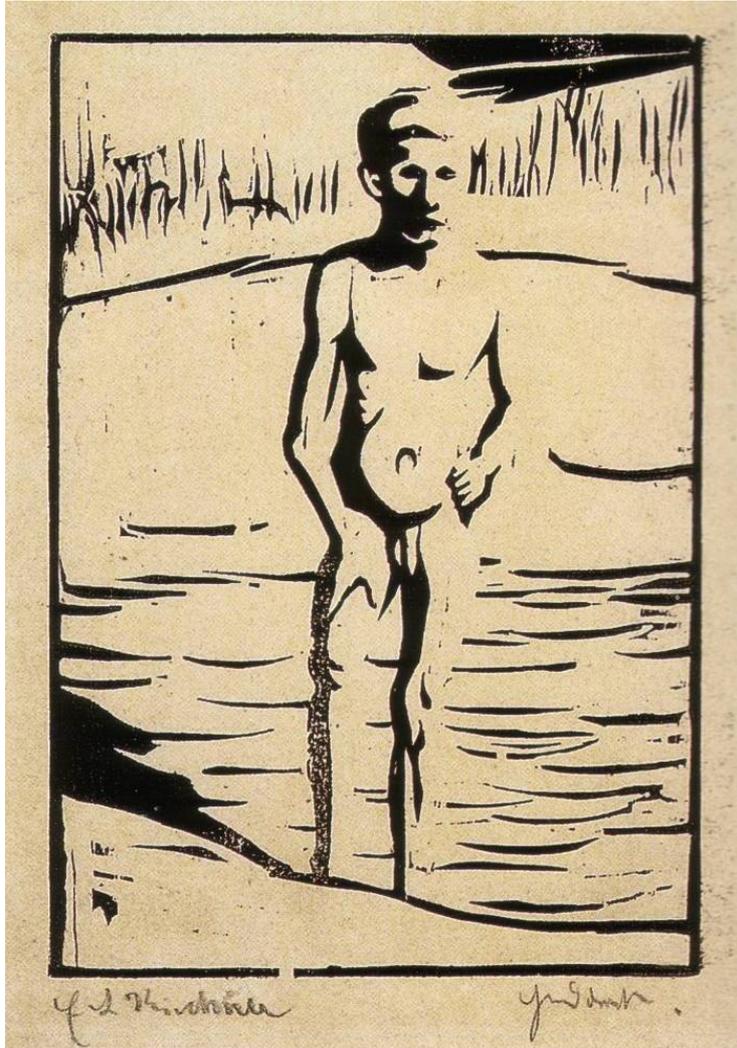
**Abb. 21** Ernst Ludwig Kirchner, Sitzender weiblicher Akt von hinten, um 1905, Öl auf Karton



**Abb. 22** Fritz Bleyl, Freilichtakt, 1904, Aquarell



**Abb. 23** Erich Heckel, Badender Junge am Wasser, 1904, Aquarell



**Abb. 24** Ernst Ludwig Kirchner, Badender Junge, 1904, Holzschnitt



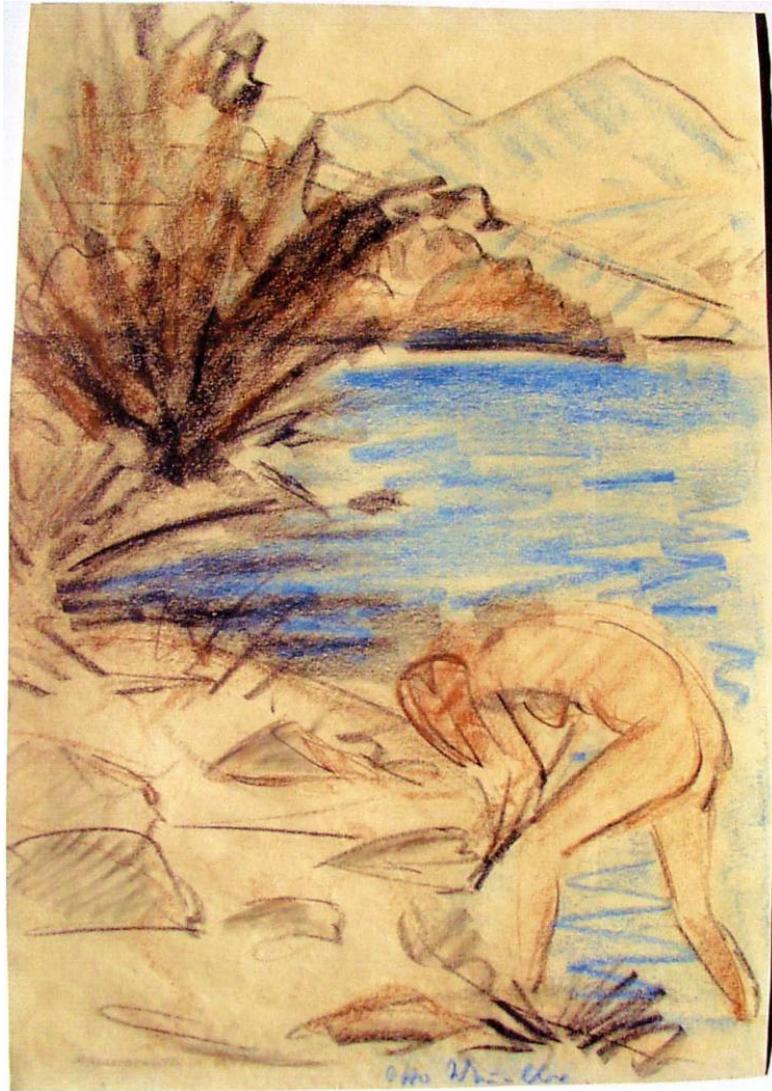
**Abb. 25** Max Liebermann, *Badende Knaben*, 1899, Öl auf Karton



**Abb. 26** Max Liebermann, *Badende Knaben*, 1900, Öl auf Leinwand



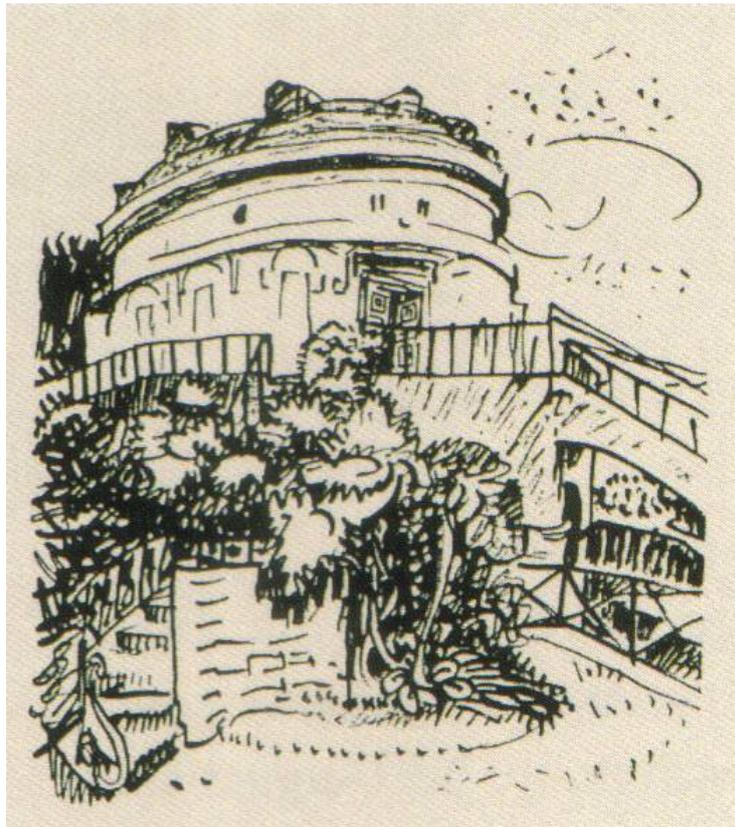
**Abb. 27** Max Liebermann, *Badende Knaben*, um 1900/05, Öl auf Karton



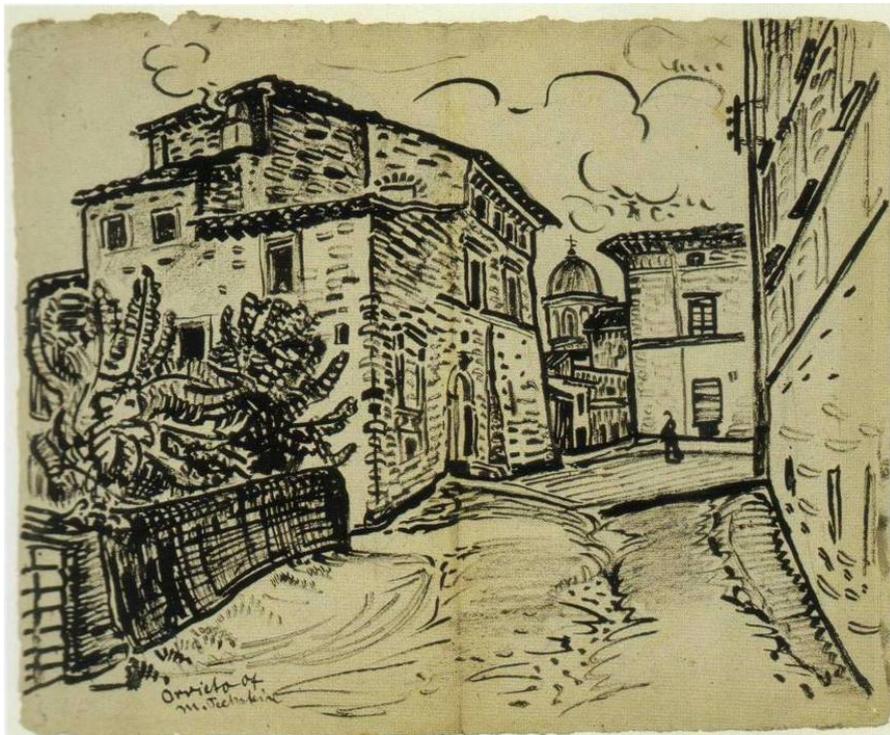
**Abb. 28** Otto Mueller, Sich bückender Akt vor Landschaft mit Wasser, undatiert, Farbige Kreide



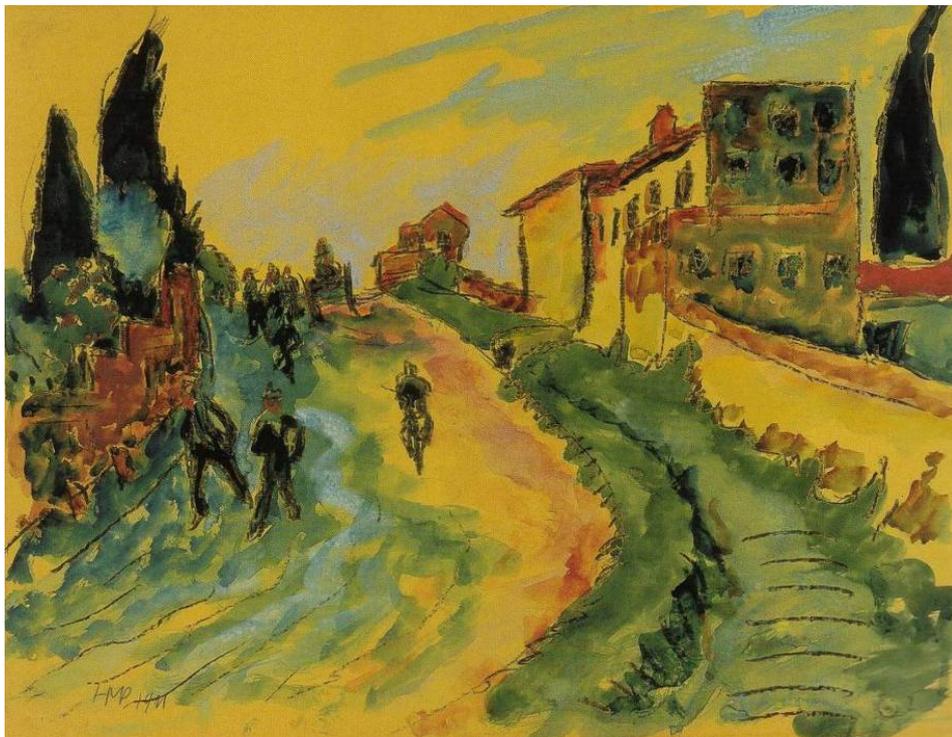
**Abb. 29** Max Pechstein, Italienische Landschaft, 1907, Holzschnitt



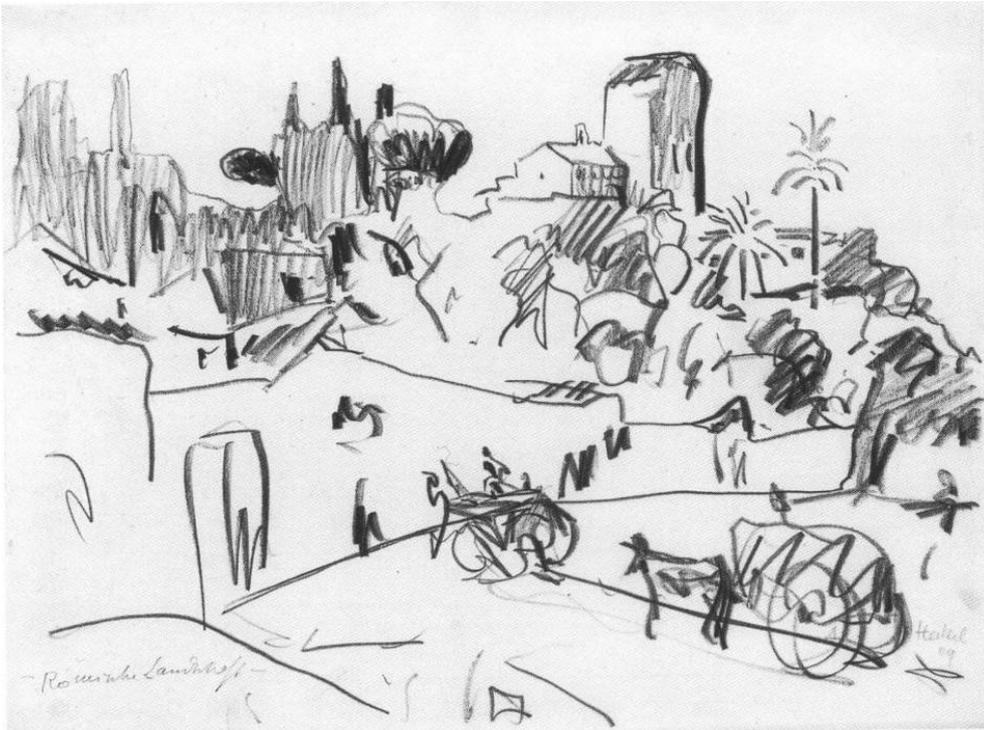
**Abb. 30** Max Pechstein, Theoderichgrabmal in Ravenna, 1907, Tusche



**Abb. 31** Max Pechstein, Straße in Orvieto, 1907, Pinsel in Schwarz über Kreide



**Abb. 32** Max Pechstein, Italienische Landschaft, 1911, Aquarell



**Abb. 33** Erich Heckel, Römische Landschaft, 1909, Schwarze Kreide



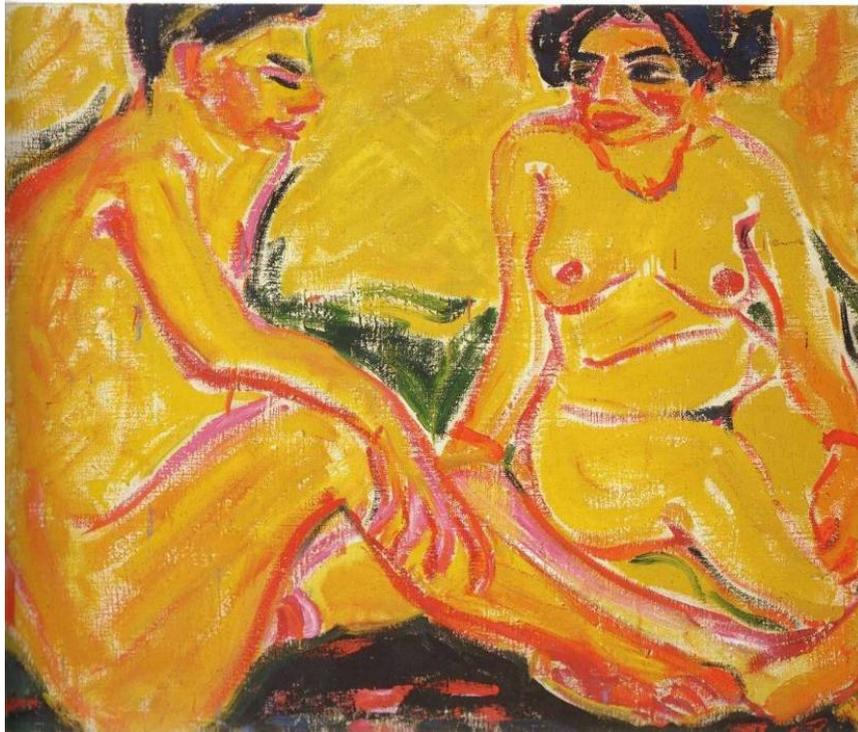
**Abb. 34** Erich Heckel, Via Appia, 1909, Tusche, Feder, Pinsel



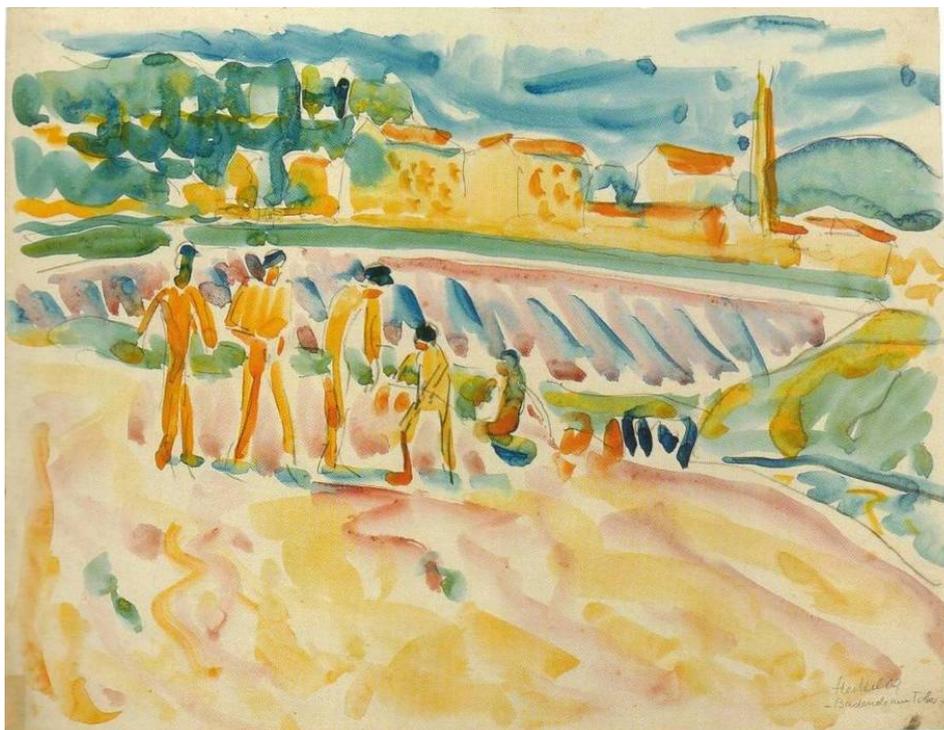
**Abb. 35** Erich Heckel, Italienische Landschaft, 1909, Aquarell



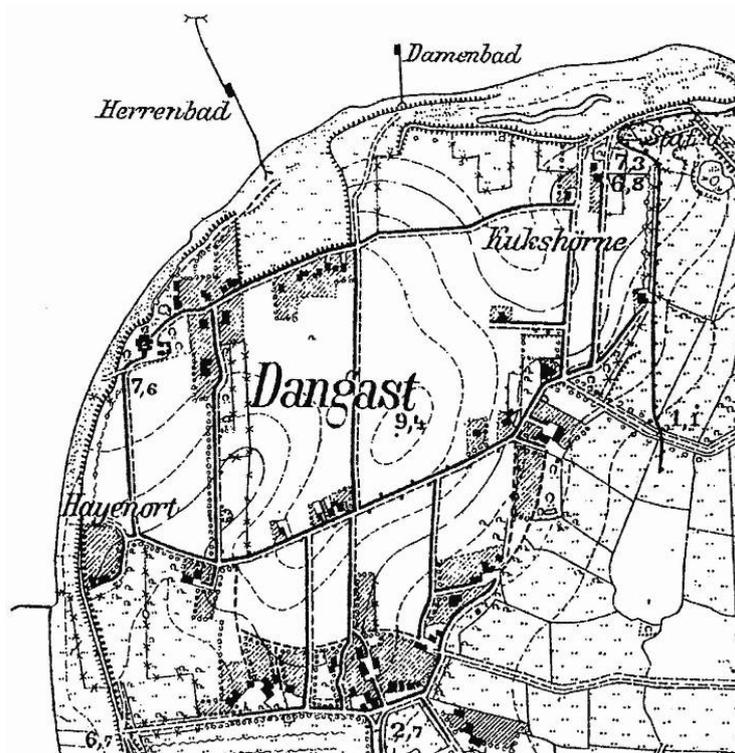
**Abb. 36** Erich Heckel, Landschaft bei Rom, 1909, Öl auf Leinwand



**Abb. 37** Erich Heckel, Junger Mann und Mädchen, 1909, Öl auf Leinwand



**Abb. 38** Erich Heckel, Badende am Tiber, 1909, Aquarell über Bleistift



**Abb. 39** Dangast (1898), Ausschnitt aus Königl. Preuss. Landes-Aufnahme

Seebade-Anstalt zu Dangast.

## Reglement.

**D**er Badewirth haftet für das anständige Betragen seiner Gäste im Conversationshause. Fuhrleute und Domestiquen der Badegäste dürfen im Conversationshause nicht zugelassen werden, und es ist für sie ein Zimmer in dem Nebengebäude bestimmte und angewiesen.

Die Auffarth sowohl als das Reiten auf dem mit Pfählen bezeichneten Plage vor dem Conversationshause ist verboten. Die Wagen müssen hinter dem Conversationshause auf- und abfahren und auf dem Plage hinter dem Nebengebäude, nach Anweisung, halten.

Alle Speisen und Getränke welche im Conversationshause ausgegeben werden sind, auf desfallsige Beschwerde der Badegäste, einer Prüfung und einer Taxe unterworfen.

Der Badeplatz für Damen ist am Strande dem Badehause gegenüber, und daselbst zu beiden Seiten gehörig bezeichnet.

Die Badekutschen sind von N<sup>o</sup>. 1. bis 7. numerirt. Der Badewirth ist verpflichtet, auf Verlangen und so lange in den Badekutschen während der Fluth unbesetzte Plätze vorhanden sind, Einlasskarten, zu 6 Grote Courant für jedes Bad, zu erteilen.

Während der Badezeit muß der Badewirth jedem der es verlangt ein warmes Bad im Badehause, und zwar innerhalb einer halben Stunde nach erfolgter Bestellung, liefern. — Der höchste Preis für ein warmes Bad ist auf 30 Gr. Courant bestimmt.

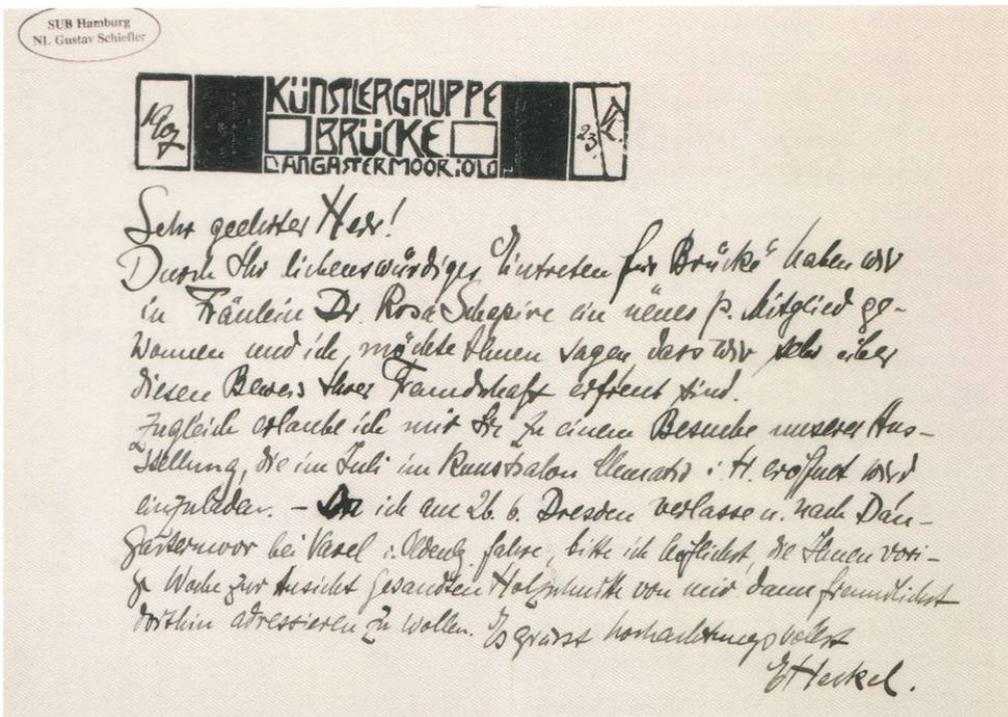
Etwaige Erinnerungen und Beschwerden der Badegäste werden bey der Badedirection angebracht, welche auf die möglichst schnelle Erledigung derselben, sobald sie begründet befunden werden, verpflichtet ist.

Die Dauer der Badezeit ist bis ultimo September festgesetzt.

Barel 1822

Die Badedirection.

Abb. 40 Alte Haus- und Badeordnung der Gräflichen Seebade-Anstalt Dangast aus dem Jahre 1820



**Abb. 41** Erich Heckel, Brief an Gustav Schiefler, 1907, Blatt mit Briefkopf  
 (Holzschnitt)



**Abb. 42** Karl Schmidt-Rottluff, Windiger Tag, 1907, Öl auf Leinwand



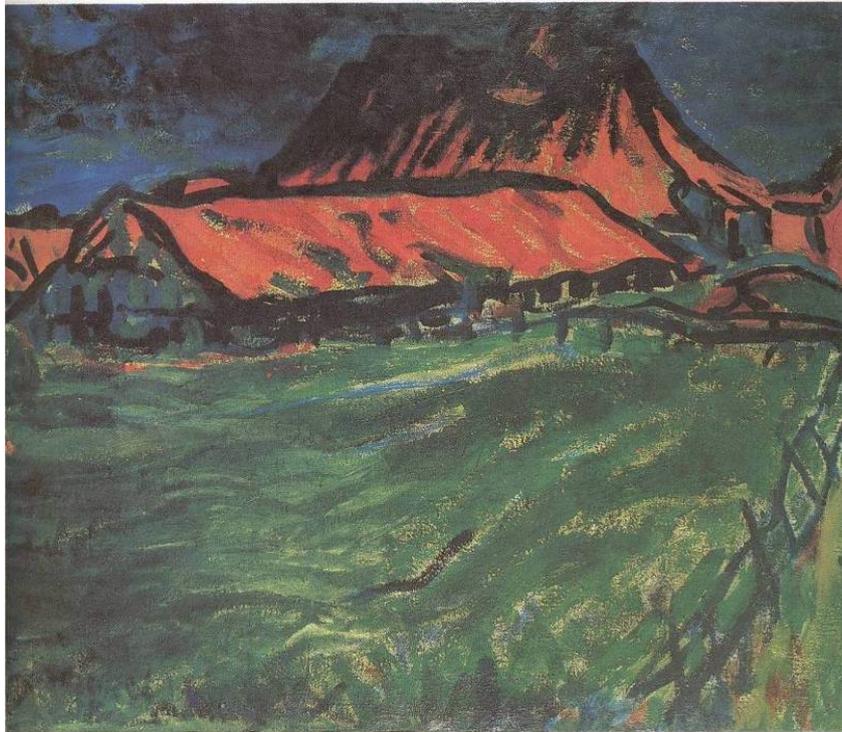
**Abb. 43** Erich Heckel, Mittag in der Marsch, 1907, Öl auf Leinwand



**Abb. 44** Erich Heckel, Dangaster Landschaft, 1907, Farbkreide



**Abb. 45** Karl Schmidt-Rottluff, Am Bahnhof, 1908, Öl auf Leinwand



**Abb. 46** Erich Heckel, Ziegelei, 1908, Öl auf Leinwand



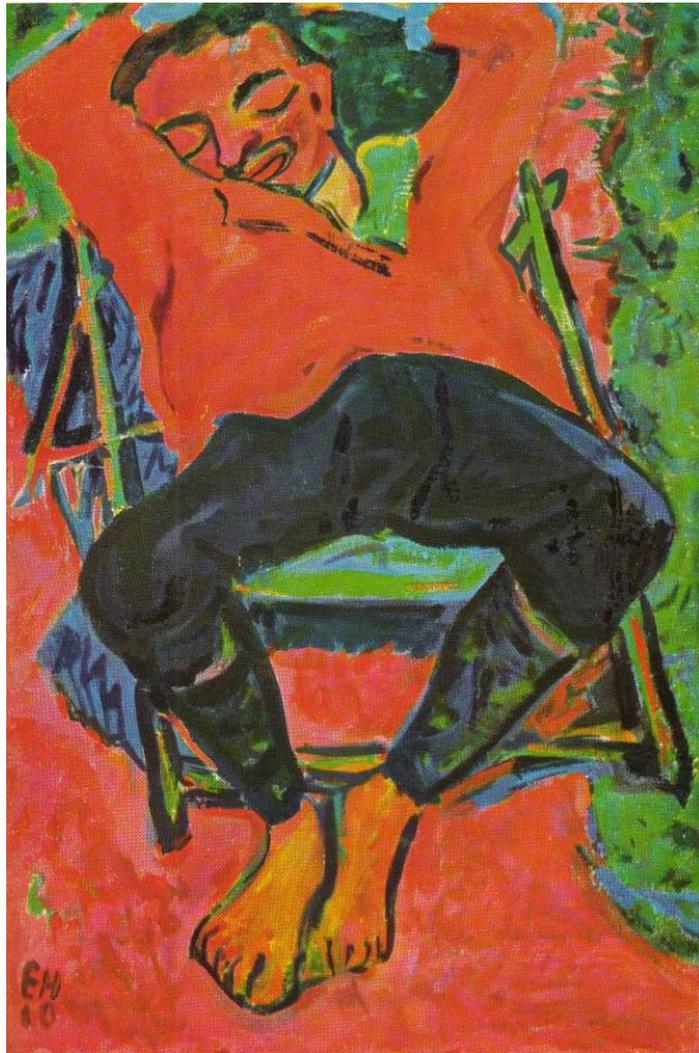
**Abb. 47** Karl Schmidt-Rottluff, Strandkörbe, 1909, Aquarell



**Abb. 48** Karl Schmidt-Rottluff, Vareler Hafen (Schiffe im Vareler Hafen), 1909, Aquarell und Tusche



**Abb. 49** Karl Schmidt-Rottluff, Deichdurchbruch, 1910, Öl auf Leinwand



**Abb. 50** Erich Heckel, Der schlafende Pechstein,  
1910, Öl auf Leinwand



**Abb. 51** Karl Schmidt-Rottluff, Postkarte an Rosa Schapire, 1910, Tusche und Wachskreiden



**Abb. 52** Karl Schmidt-Rottluff, Postkarte an Rosa Schapire, 1910, Tusche und Wachskreiden



**Abb. 53** Karl Schmidt-Rottluff, Postkarte an Rosa Schapire, 1910, Wachskreiden



**Abb. 54** Karl Schmidt-Rottluff, Postkarte an Franz Radziwill, 1921, Aquarell und Bleistift



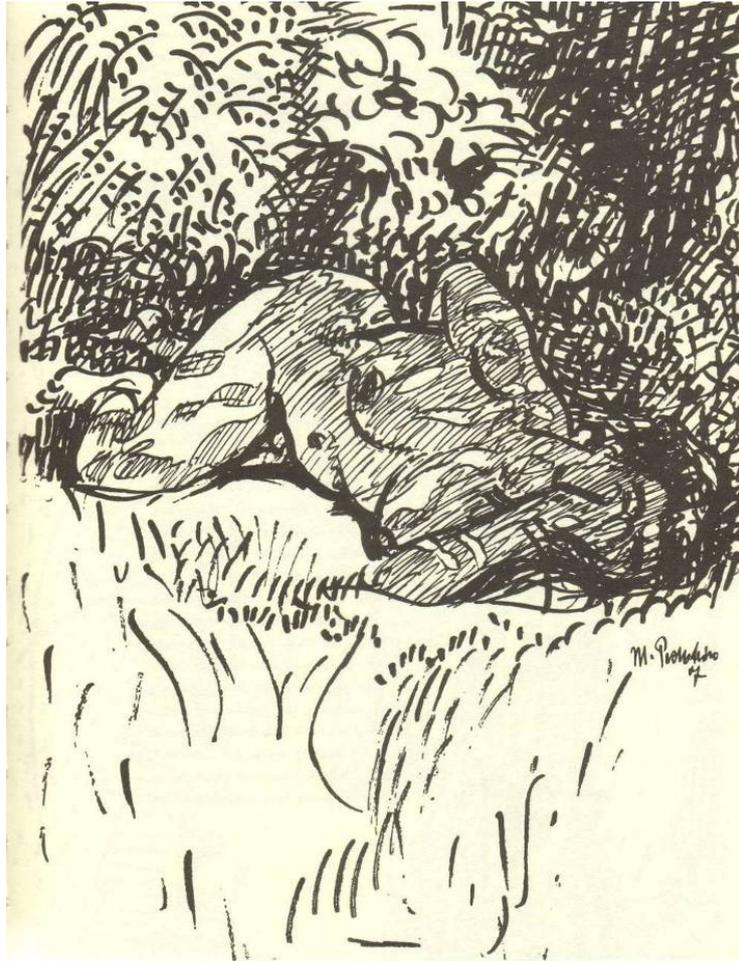
**Abb. 55** Max Pechstein, Golberoda, 1907, Rohrfeder, Tusche



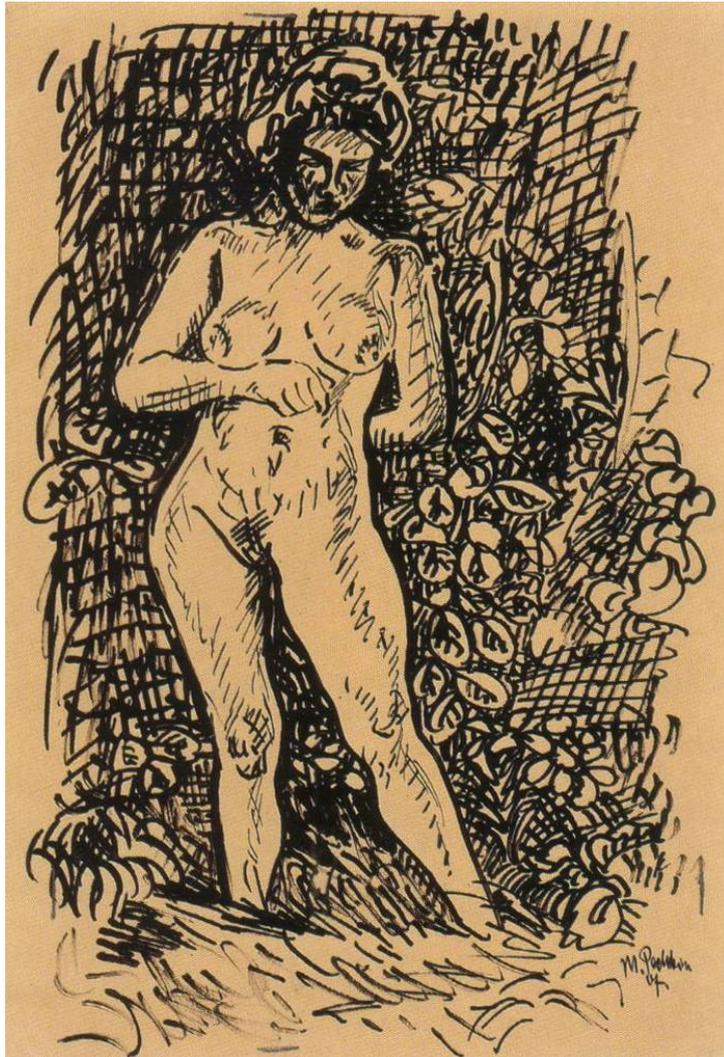
**Abb. 56** Max Pechstein, Kornpuppen vor Häusern, 1907, Rohrfeder, Tusche



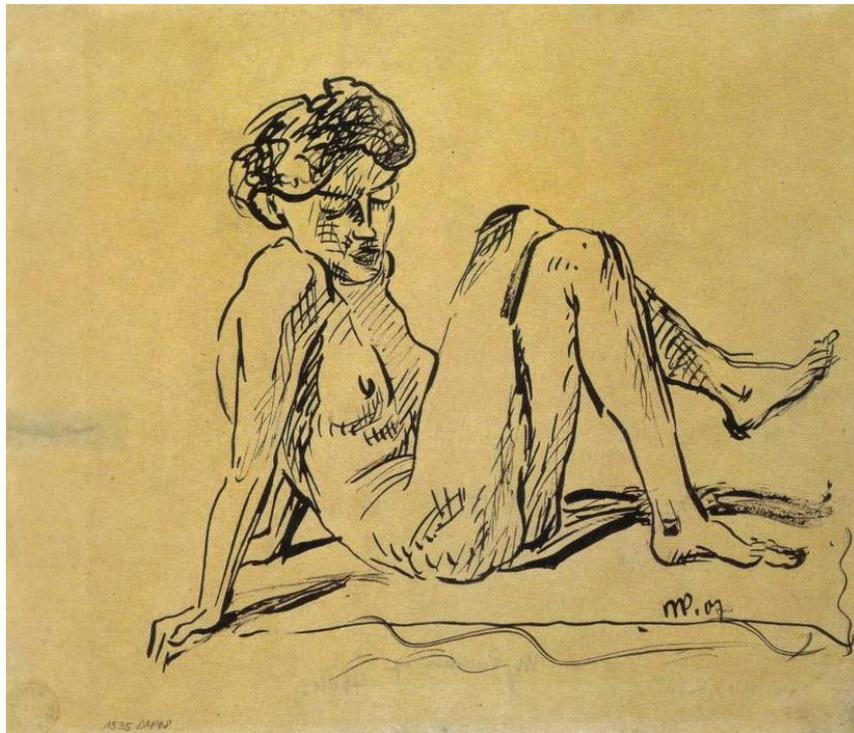
**Abb. 57** Ernst Ludwig Kirchner, Kornpuppen, 1907, Rohrfeder in Schwarz



**Abb. 58** Max Pechstein, Im Schatten, 1907, Rohrfeder, Tusche



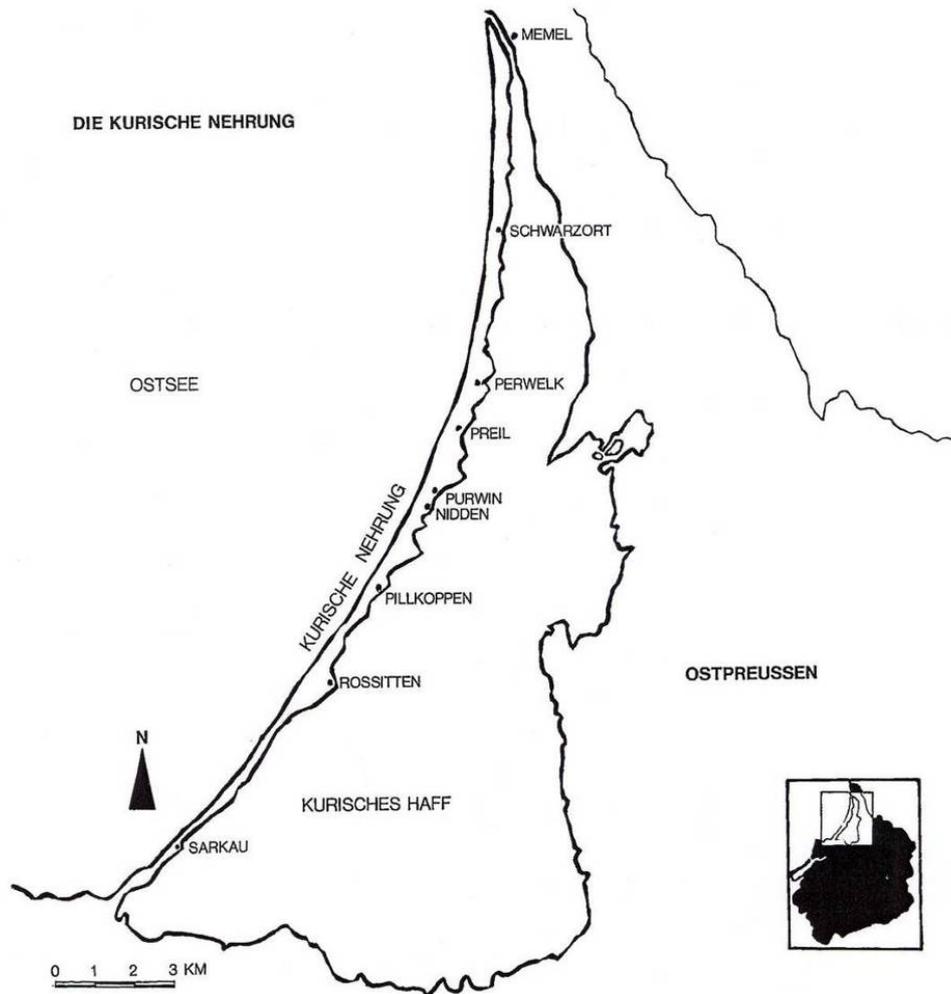
**Abb. 59** Max Pechstein, Stehender Akt, 1907, Rohrfeder, Tusche



**Abb. 60** Max Pechstein, Sitzender, sich auf die Arme stützender weiblicher Akt, 1907, Rohrfeder, Tusche



**Abb. 61** Ernst Ludwig Kirchner, Liegender Akt, 1907, Lithographie



**Abb. 62** Kurische Nehrung, Karte



**Abb. 63** Lovis Corinth, Fischerfriedhof in Nidden, 1893, Öl auf Leinwand

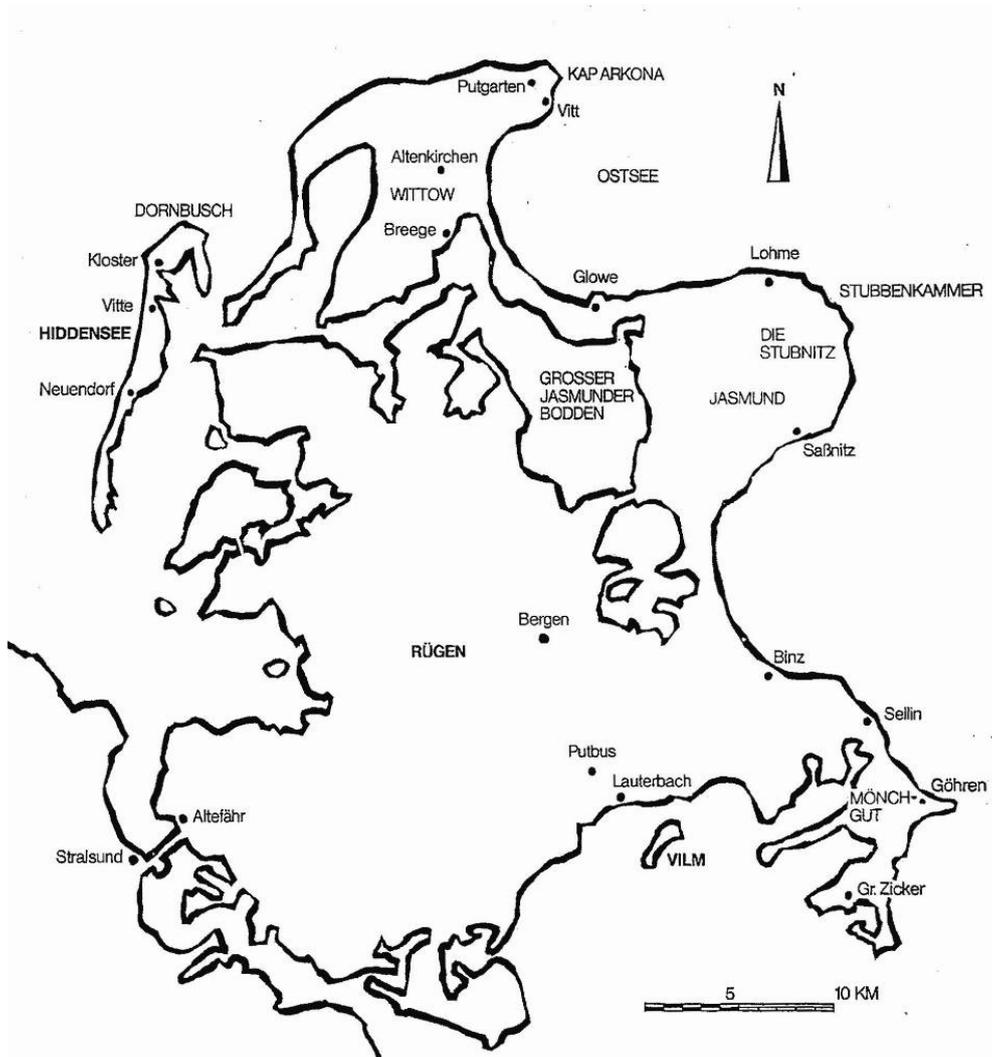
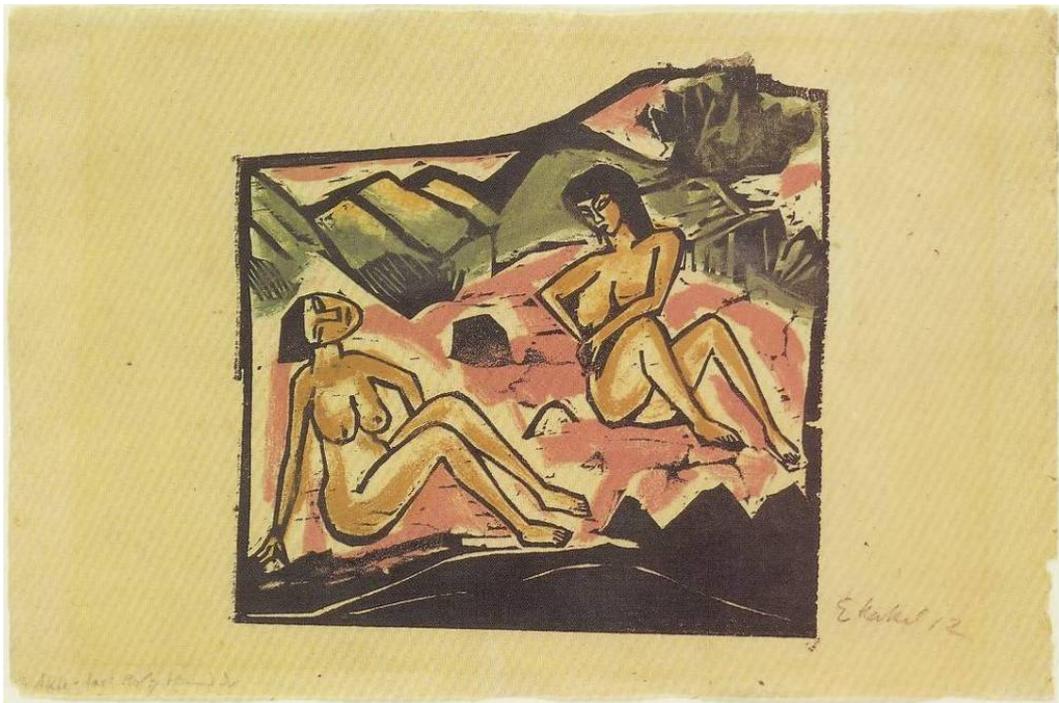
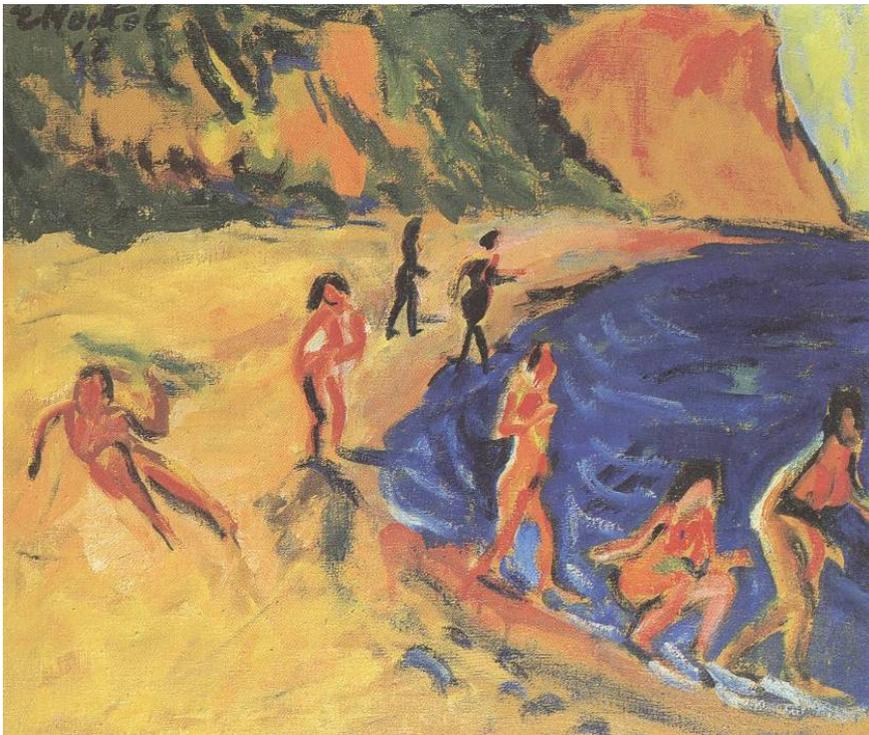


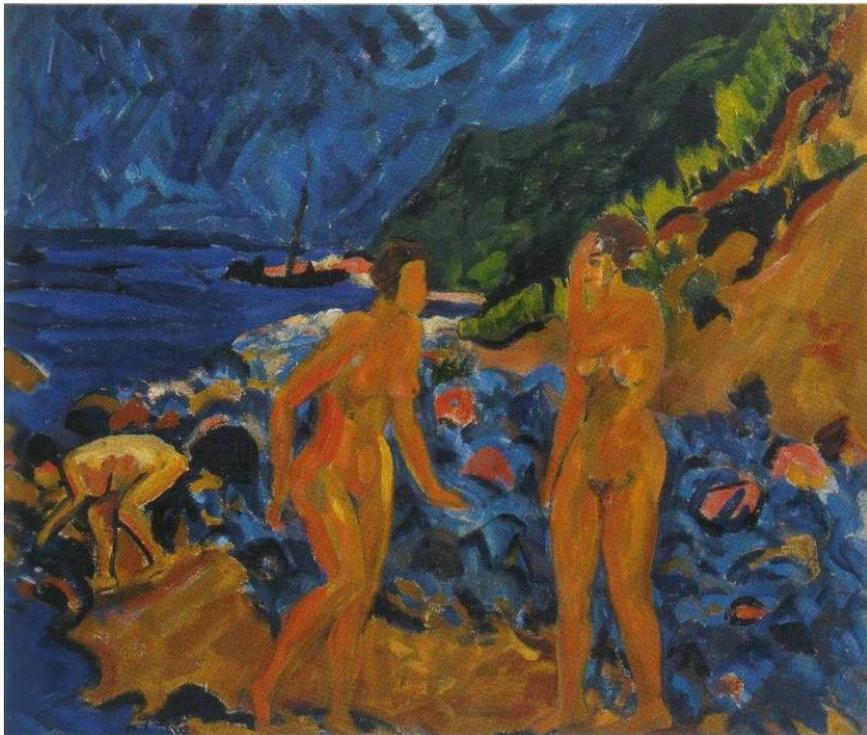
Abb. 64 Rügen, Vilm, Hiddensee, Karte



**Abb. 65** Erich Heckel, Zwei sitzende Frauen, 1912, Farbholzschnitt



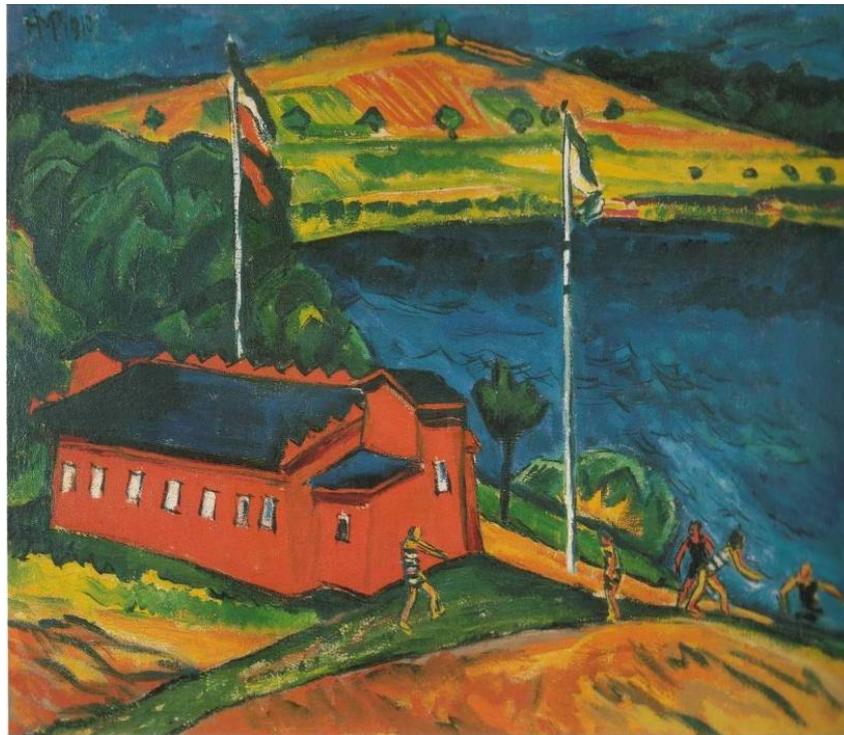
**Abb. 66** Erich Heckel, Strand (Badende), 1912, Öl auf Leinwand



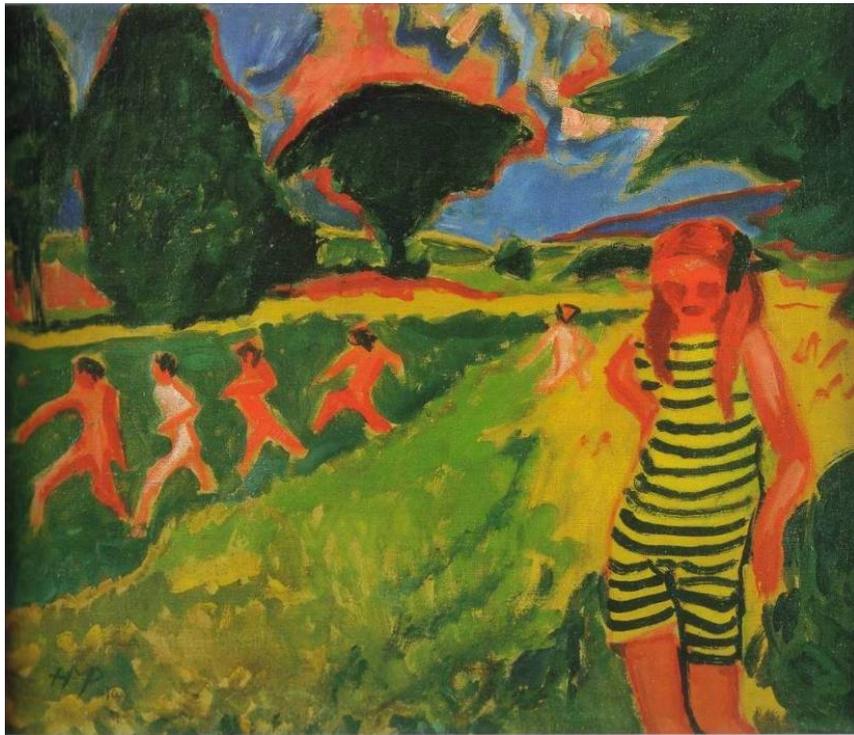
**Abb. 67** Erich Heckel, Figuren am Strand, 1912, Öl auf Leinwand



**Abb. 68** Ernst Ludwig Kirchner, Badeanstalt bei Dresden, 1909, Öl auf Leinwand



**Abb. 69** Max Pechstein, Das rote Badehaus, 1910, Öl auf Leinwand



**Abb. 70** Max Pechstein, Das gelbschwarze Trikot, 1909, Öl auf Leinwand

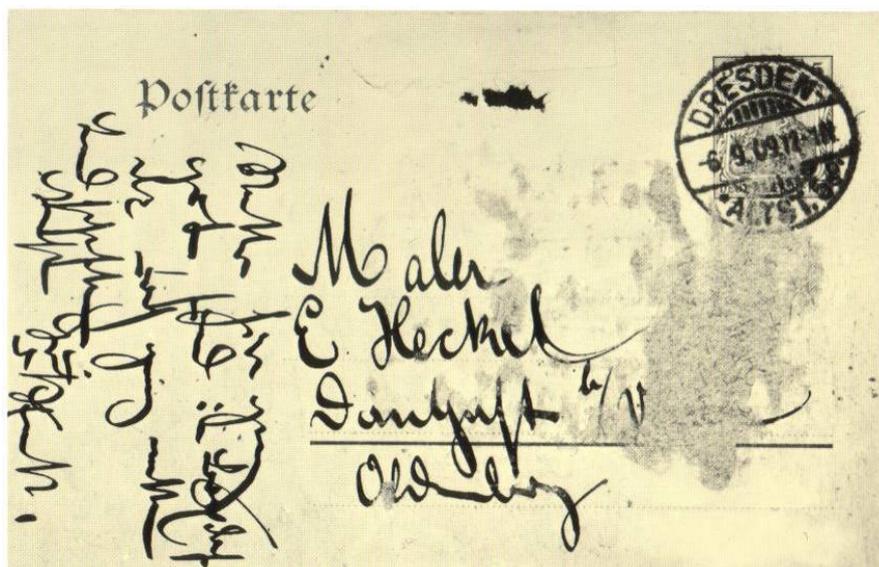
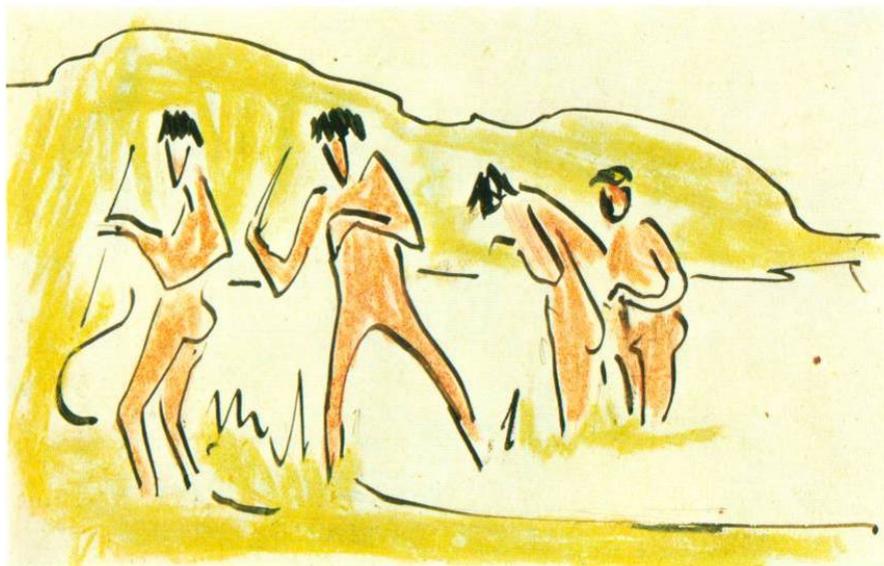
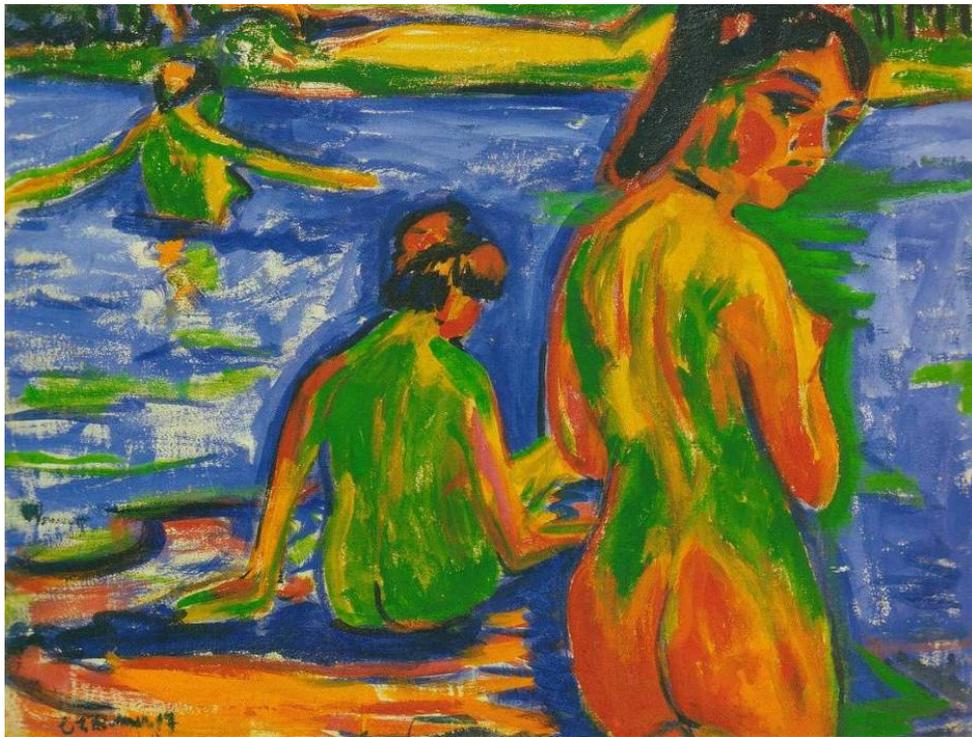
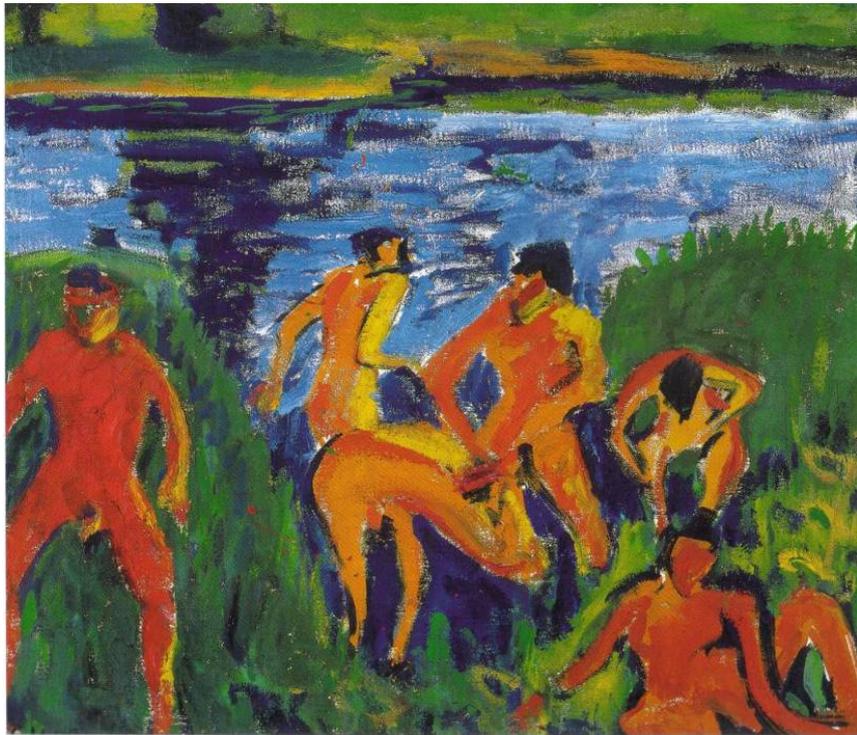


Abb. 71 Ernst Ludwig Kirchner, Mit Schilf werfende Badende, 1909, Tuschfeder und farbige Kreiden



**Abb. 72** Ernst Ludwig Kirchner, Im See badende Mädchen, 1909, Öl auf Leinwand



**Abb. 73** Erich Heckel, Badende im Schilf, 1909, Öl auf Leinwand

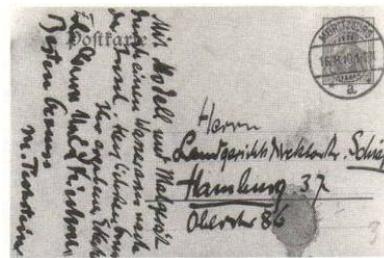
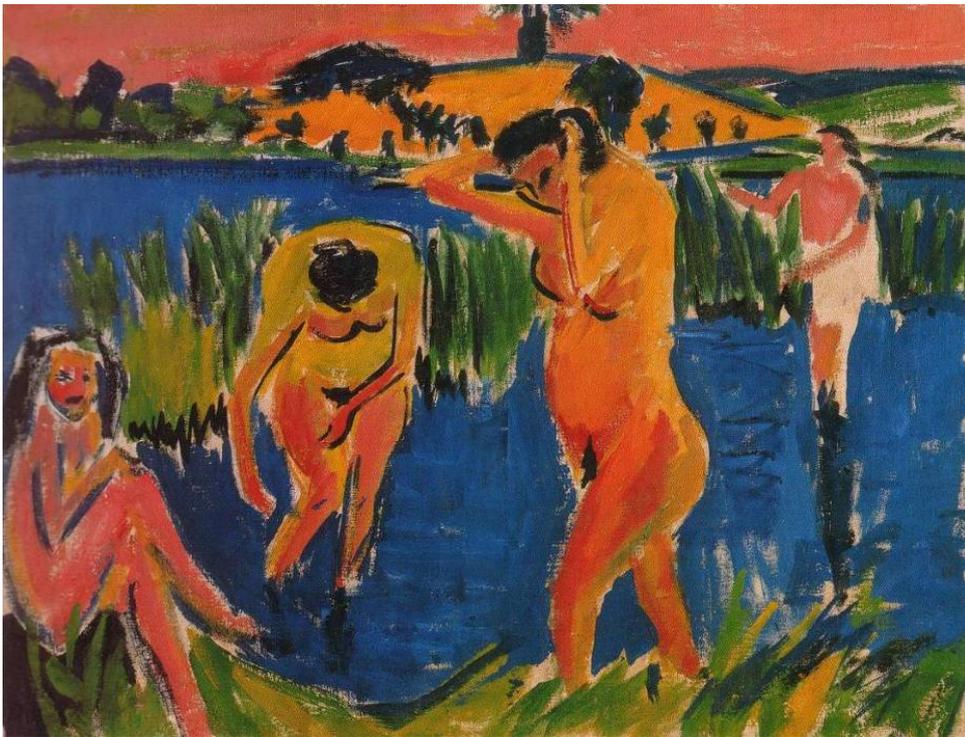
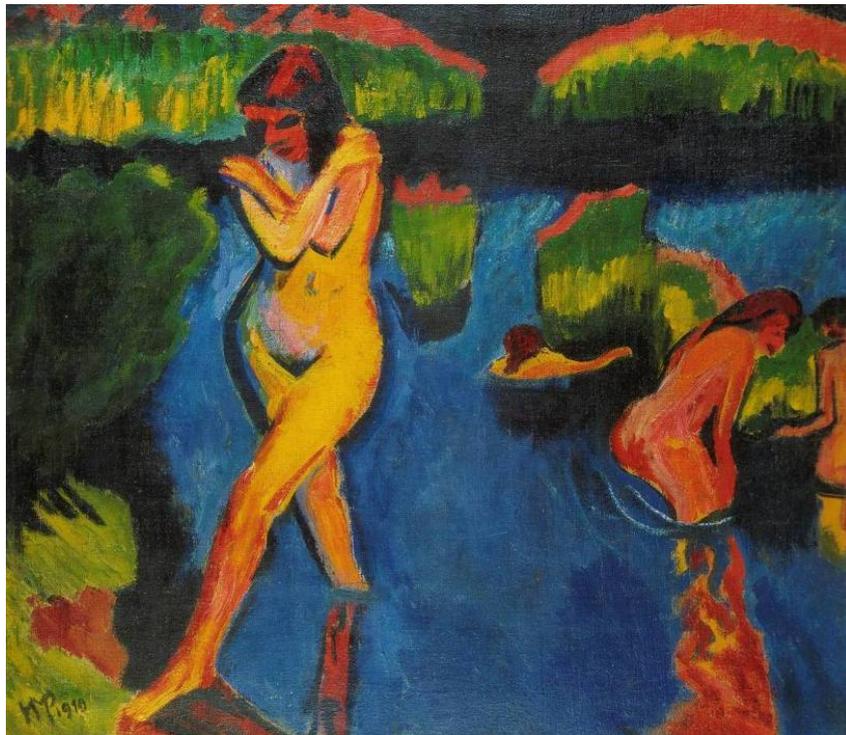


Abb. 74 Erich Heckel, Der Weg zur Insel, 1910, Tuschfeder, Aquarell



**Abb. 75** Ernst Ludwig Kirchner, Vier Badende, 1910, Öl auf Leinwand



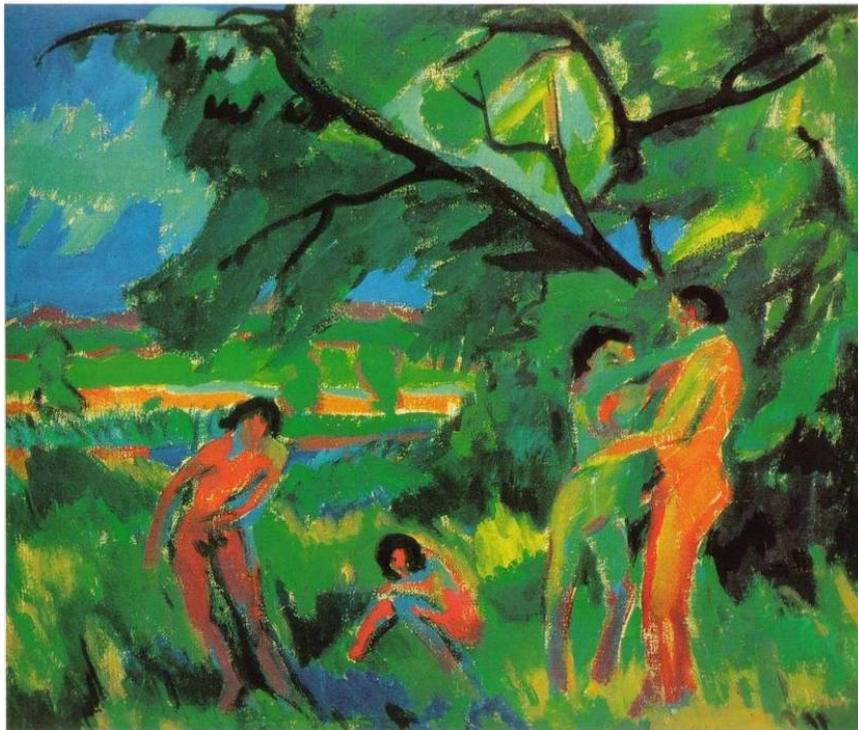
**Abb. 76** Max Pechstein, Am Seeufer, 1910, Öl auf Leinwand



**Abb. 77** Erich Heckel, Am Teich, 1910, Aquarell über Bleistift



**Abb. 78** Erich Heckel, Badende am Waldteich, 1910, Öl auf Leinwand



**Abb. 79** Ernst Ludwig Kirchner, Spielende nackte Menschen unter Baum, 1910, Öl auf Leinwand



**Abb. 80** Max Pechstein, Freilicht - Moritzburg, 1910, Öl auf Leinwand



**Abb. 81** Ernst Ludwig Kirchner, Badende bei Moritzburg, um 1910, Kreidezeichnung aquarelliert



**Abb. 82** Otto Mueller, Badende, um 1911, Tuschestift und Kreide

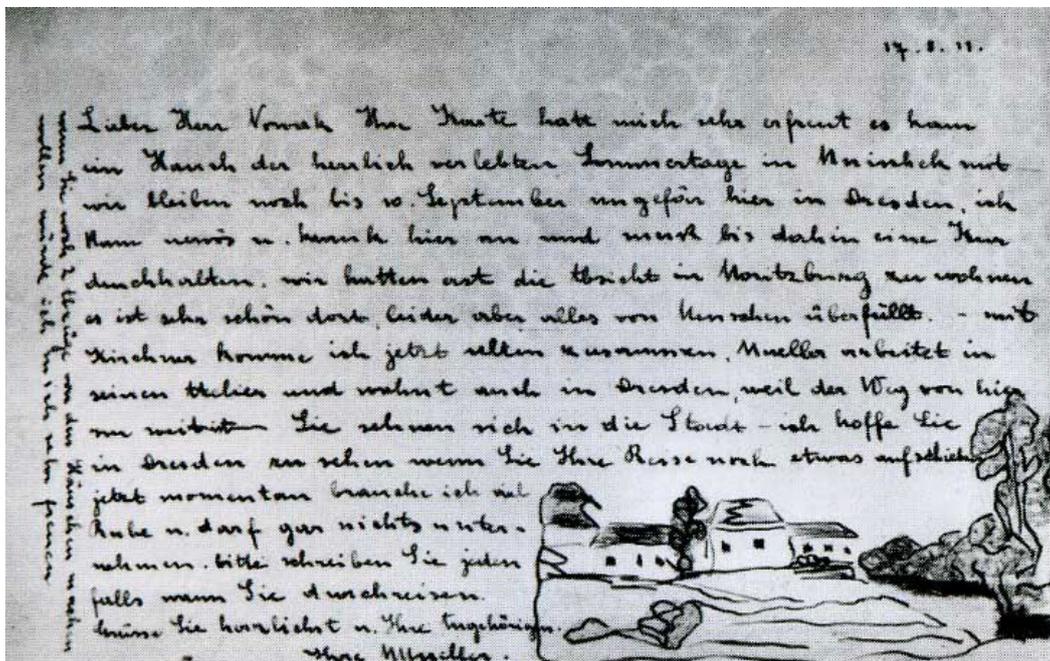


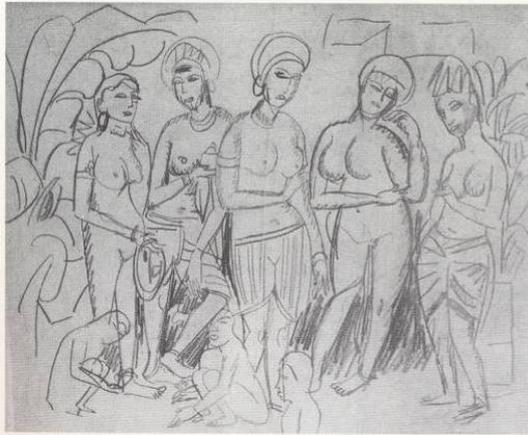
Abb. 83 Maschka Mueller, Brief an Willy Nowak, 1911



**Abb. 84** Ernst Ludwig Kirchner, Sitzendes, badendes Mädchen am Strand, 1908, Radierung



**Abb. 85** Ernst Ludwig Kirchner, Frauen im Bade, 1911, Öl auf Leinwand



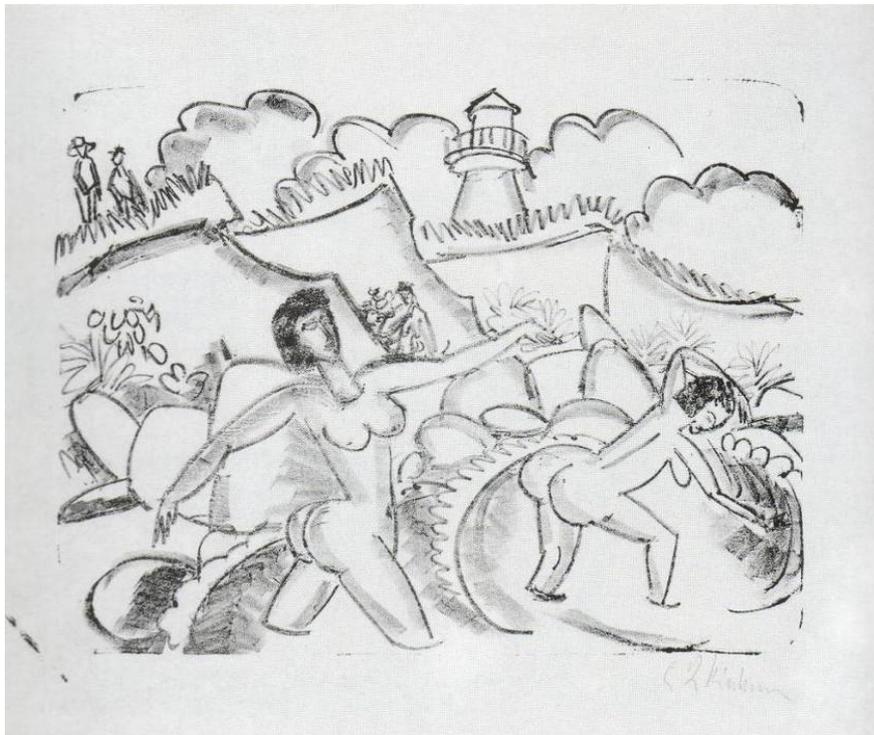
**Abb. 86** Ernst Ludwig Kirchner, Fünf Frauen, 1911, Bleistift



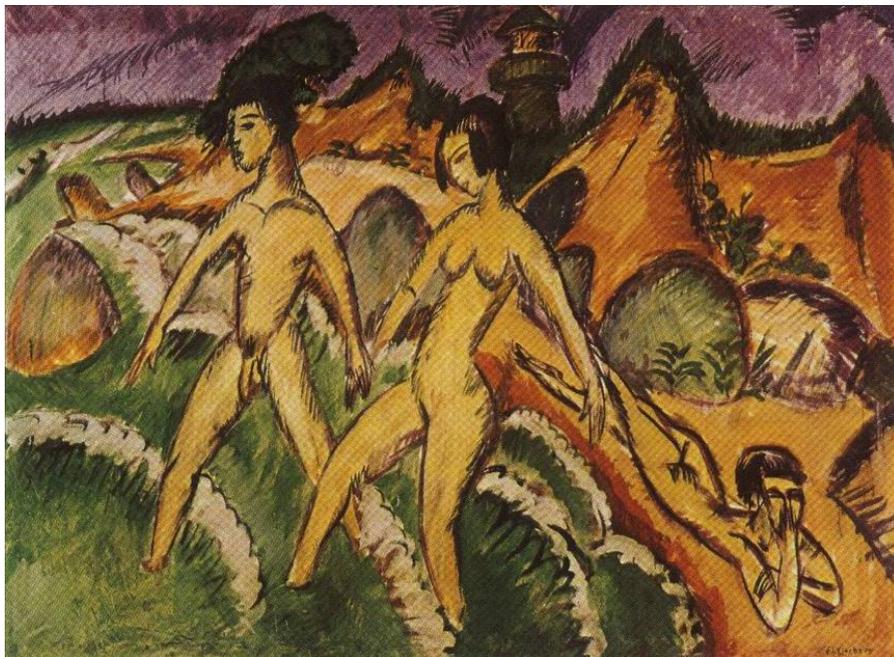
**Abb. 87** Ajanta, Detail aus Höhle II



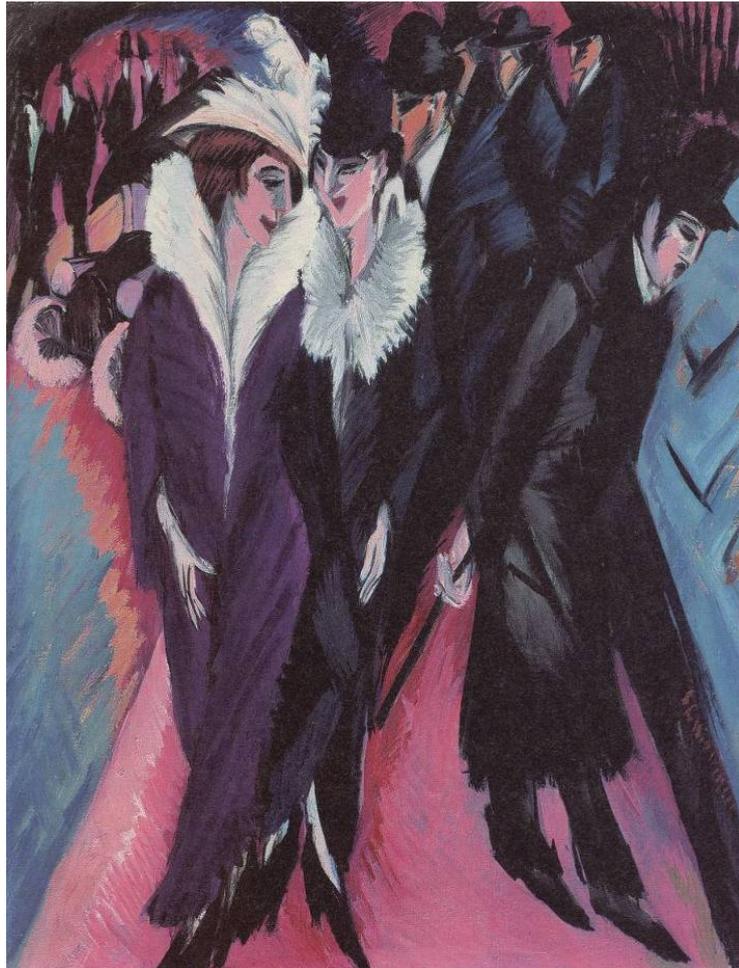
**Abb. 88** Ernst Ludwig Kirchner, Akt mit rotem Hut, 1912, Aquarell



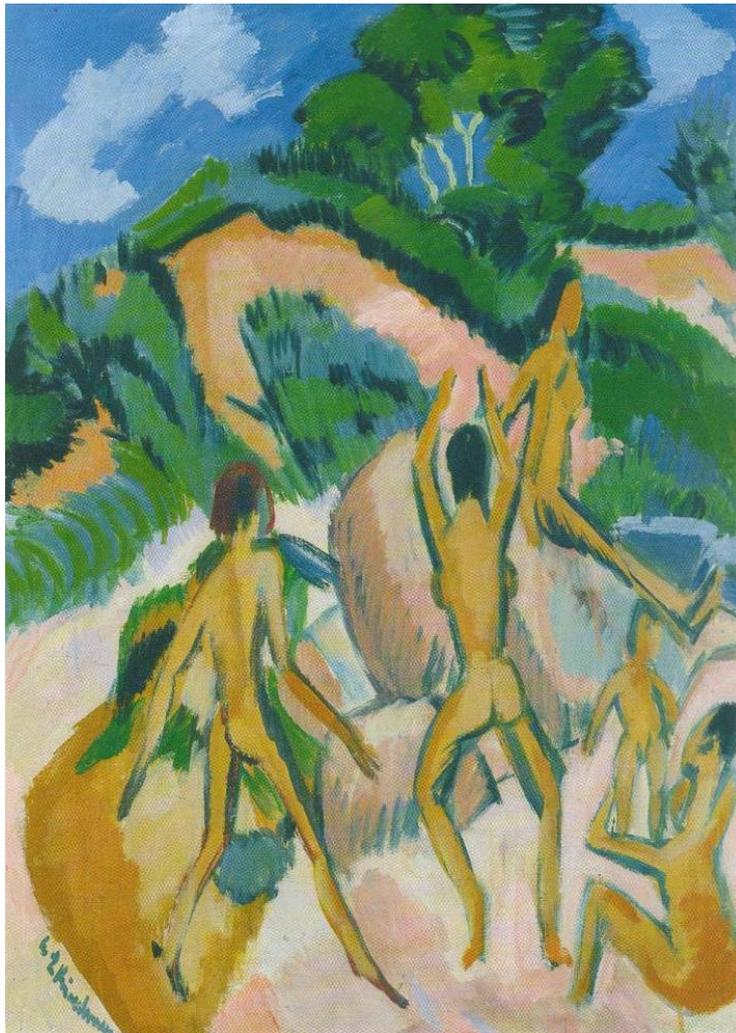
**Abb. 89** Ernst Ludwig Kirchner, Badende mit Dünen und Leuchtturm, 1912, Lithographie



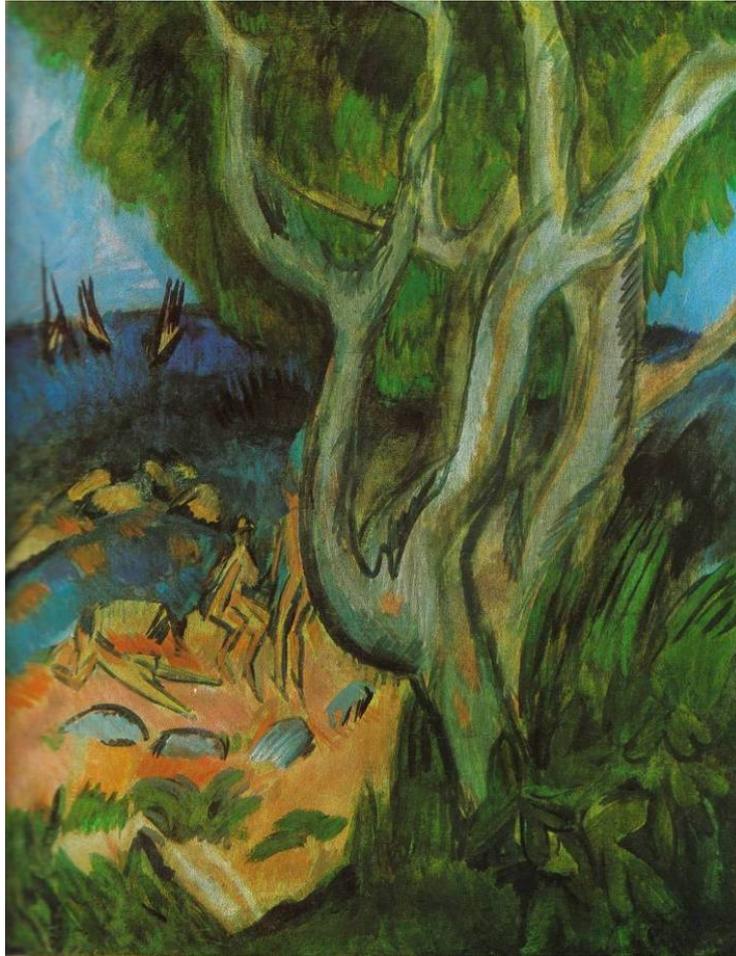
**Abb. 90** Ernst Ludwig Kirchner, *Ins Meer Schreitende*, 1912, Öl auf Leinwand



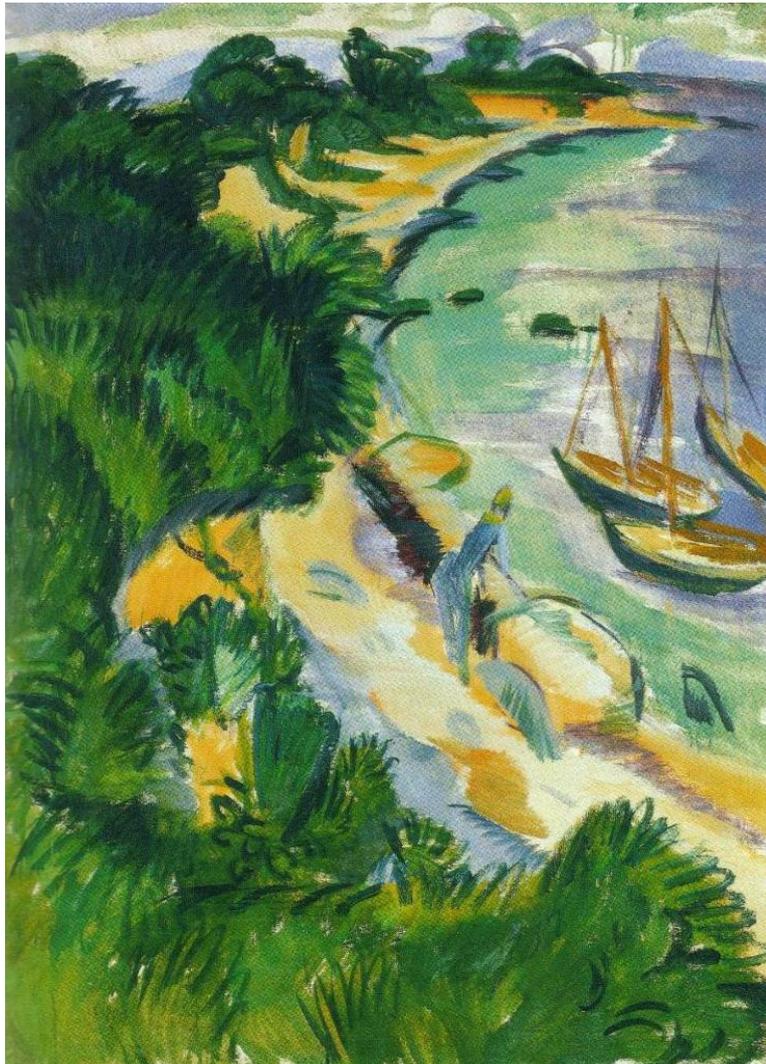
**Abb. 91** Ernst Ludwig Kirchner, Die Straße, 1913, Öl auf Leinwand



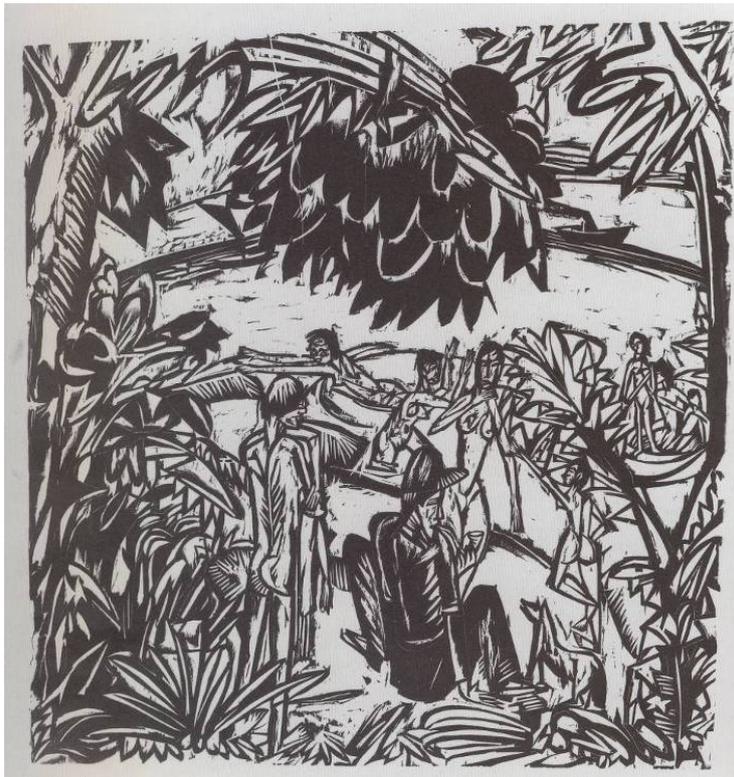
**Abb. 92** Ernst Ludwig Kirchner, Badende zwischen Dünen (Fehmarn), 1913, Öl auf Leinwand



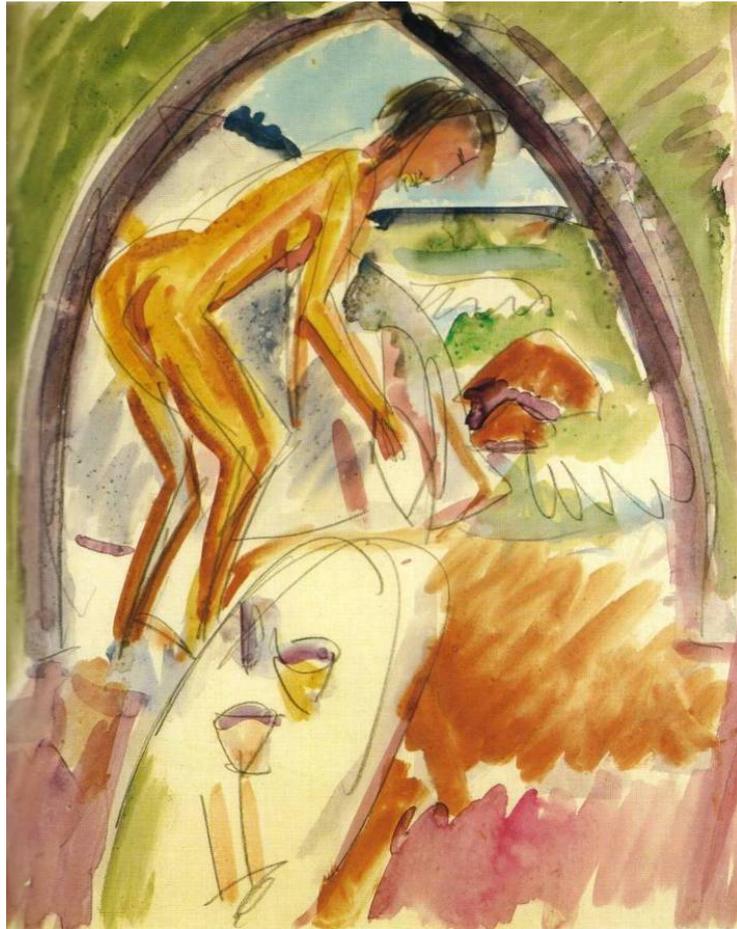
**Abb. 93** Ernst Ludwig Kirchner, Badende am Strand von Fehmarn, 1913, Öl auf Leinwand



**Abb. 94** Ernst Ludwig Kirchner, Fehmarnbucht mit Booten, 1913, Öl auf Leinwand



**Abb. 95** Ernst Ludwig Kirchner, Badeszene unter überhängenden Baumzweigen, 1913, Holzschnitt



**Abb. 96** Ernst Ludwig Kirchner, Badende vor Fehmarnküste (Akt im Bogen), 1912/13, Aquarell und Bleistift



**Abb. 97** Ernst Ludwig Kirchner, Figuren in Grashütte, Fehmarn, 1913, Öl auf Leinwand

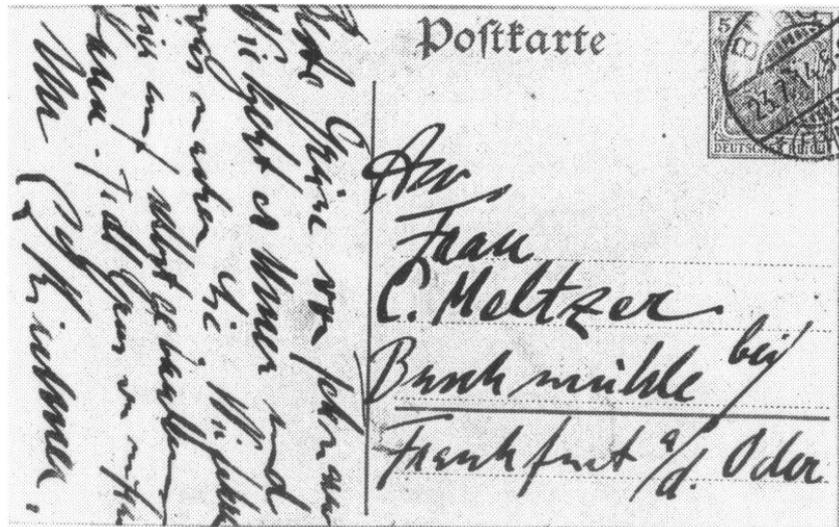
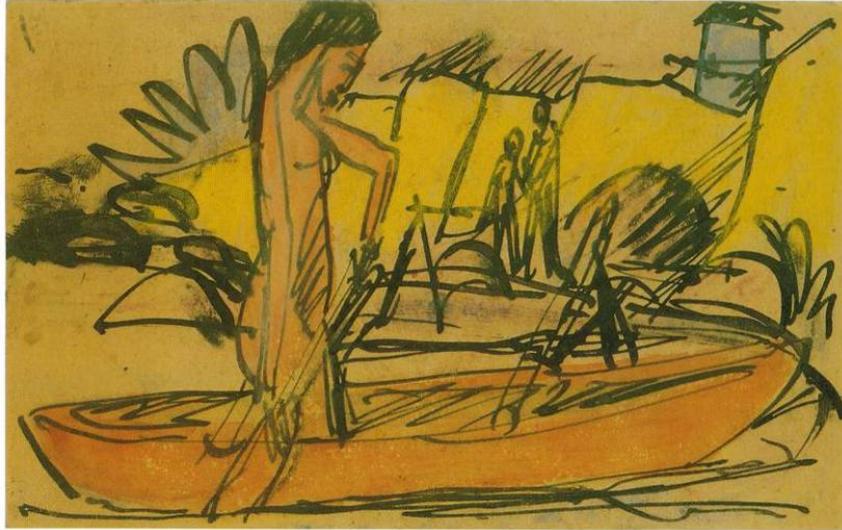
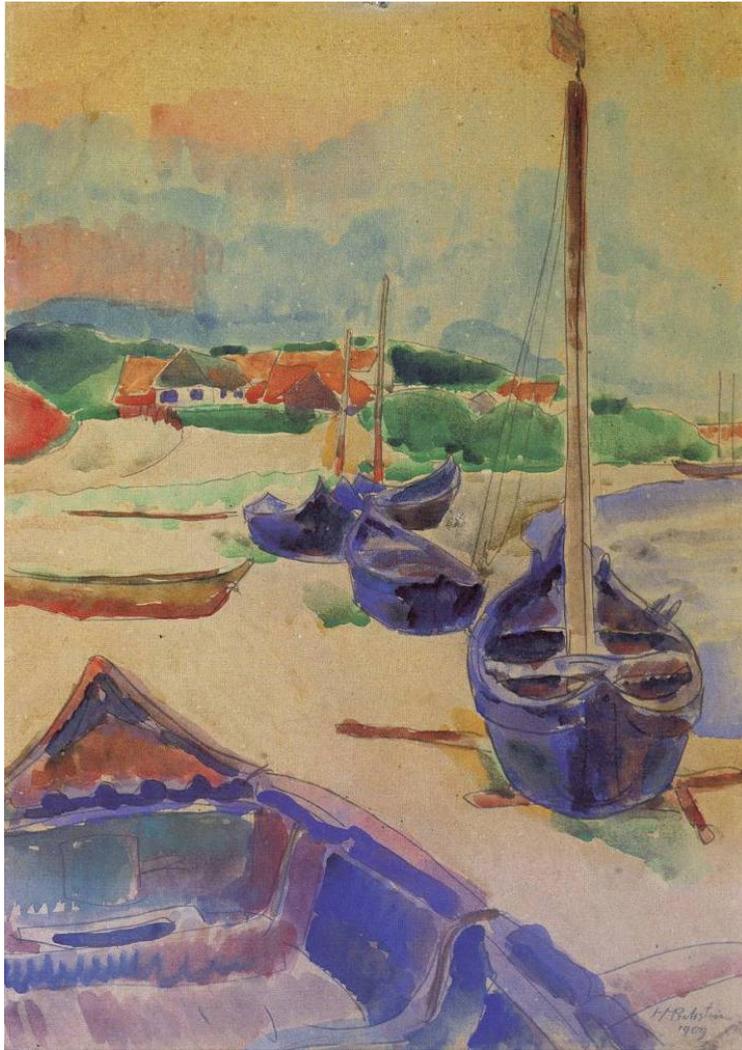


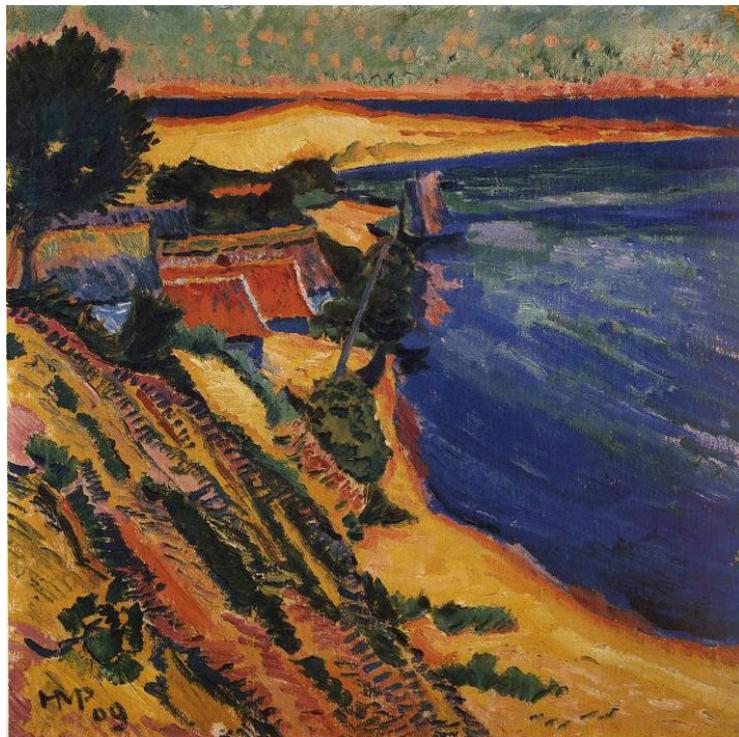
Abb. 98 Ernst Ludwig Kirchner, Erna stehend, 1914, Tuschkreide, Aquarell und Farbkreiden



**Abb. 99** Ernst Ludwig Kirchner, Männlicher Akt im Boot am Fehmarnstrand, 1914, Schwarze Kreide



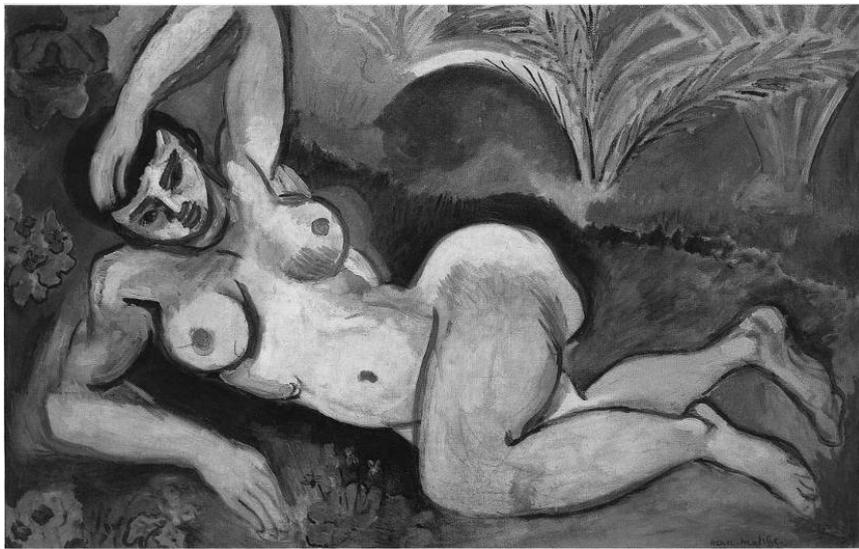
**Abb. 100** Max Pechstein, Kurenkähne am Strand, 1909, Aquarell über Bleistift



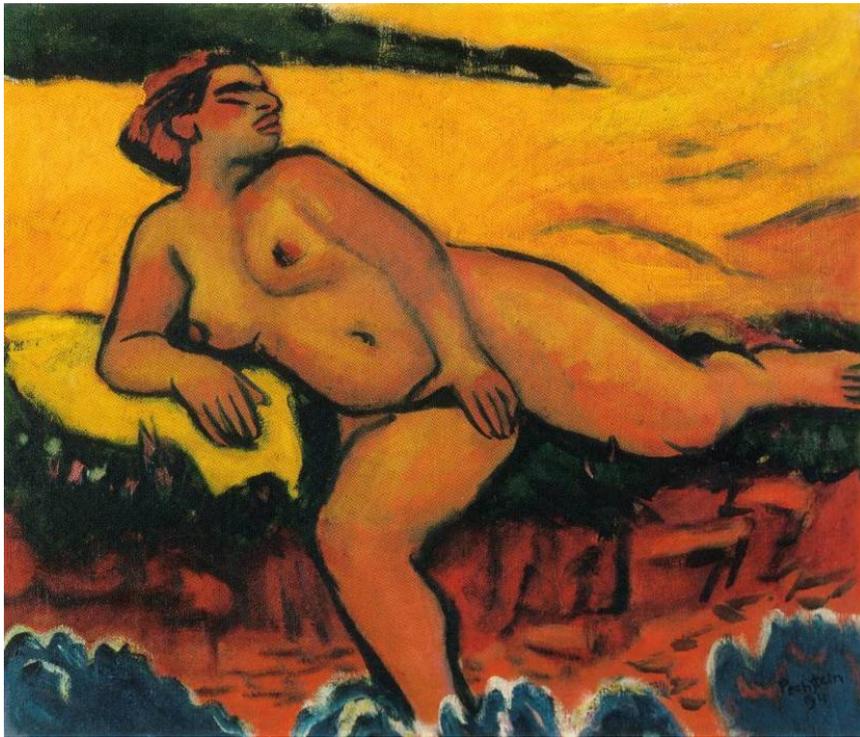
**Abb. 101** Max Pechstein, Haff, 1909, Öl auf Leinwand



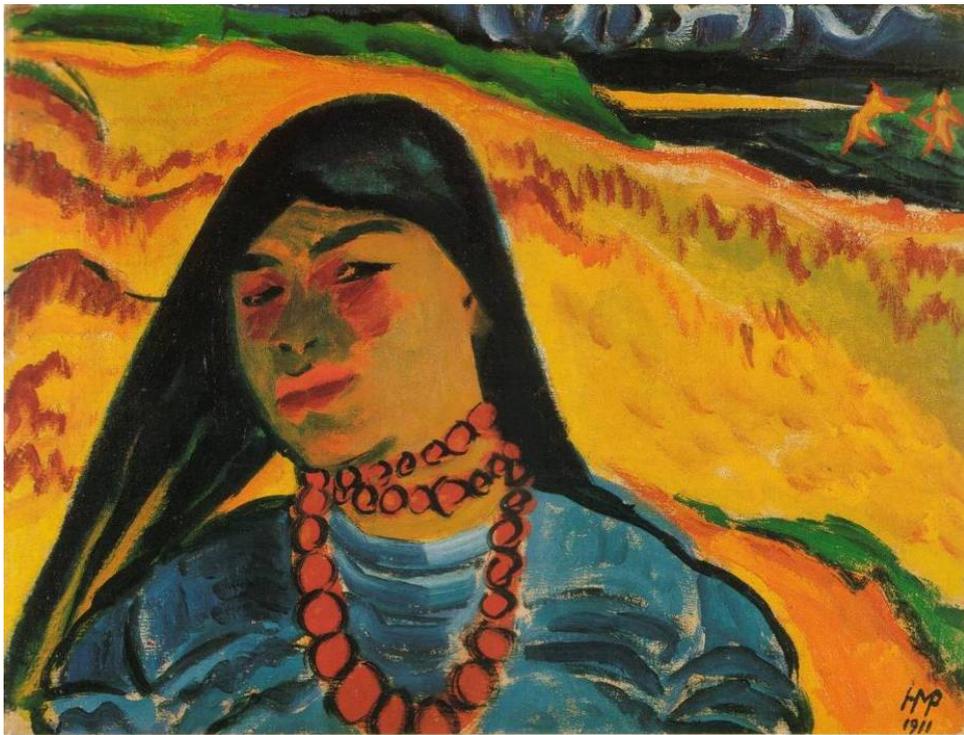
**Abb. 102** Max Pechstein, Früher Morgen, 1911, Öl auf Leinwand



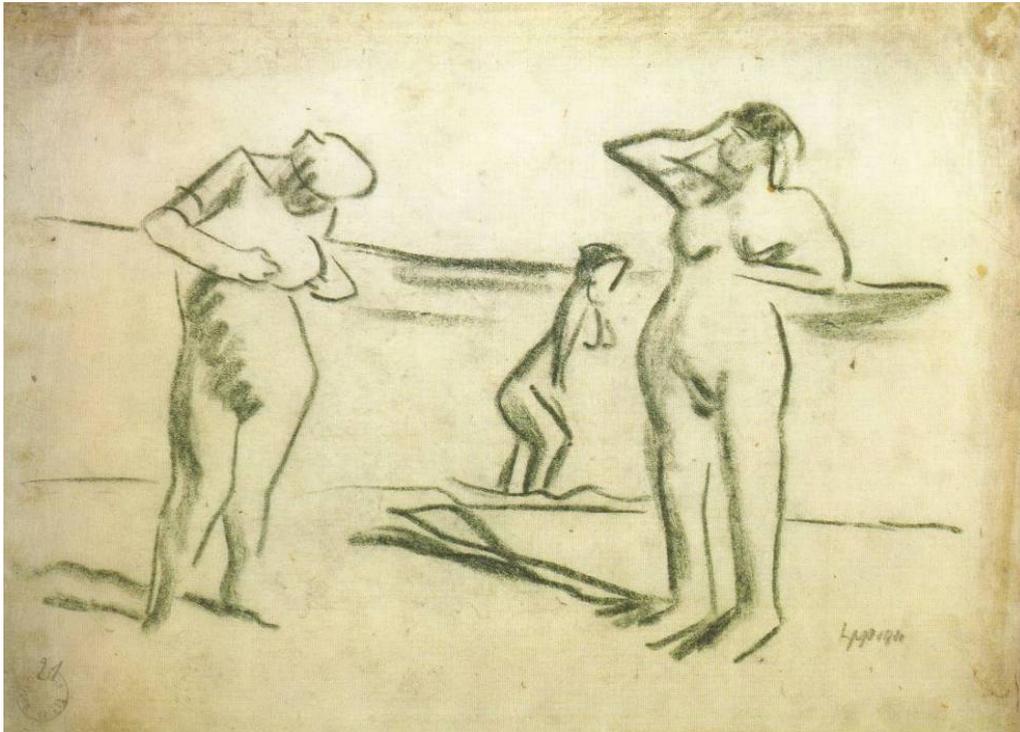
**Abb. 103** Henri Matisse, Blauer Akt, 1907, Öl auf Leinwand



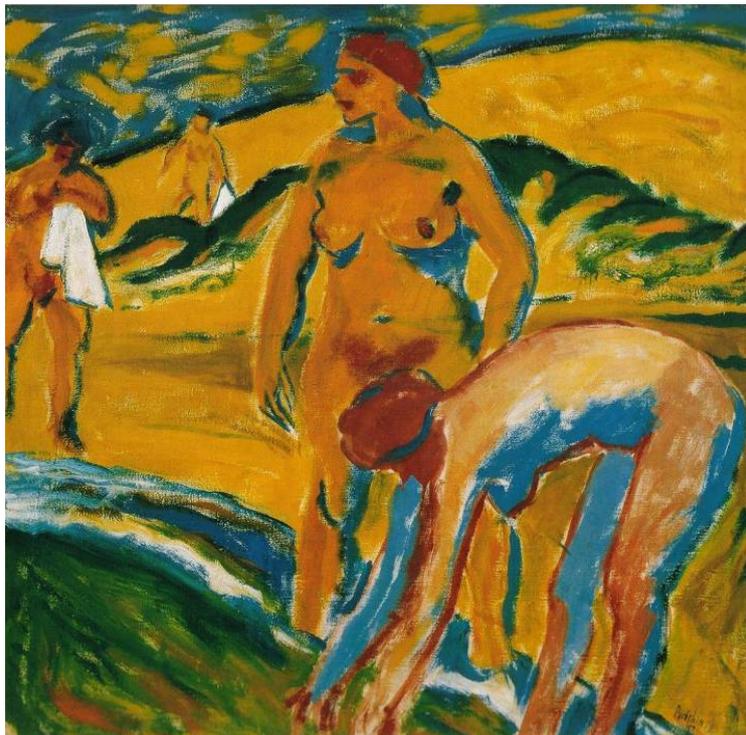
**Abb. 104** Max Pechstein, Liegender Akt (Nidden), 1911, Öl auf Leinwand



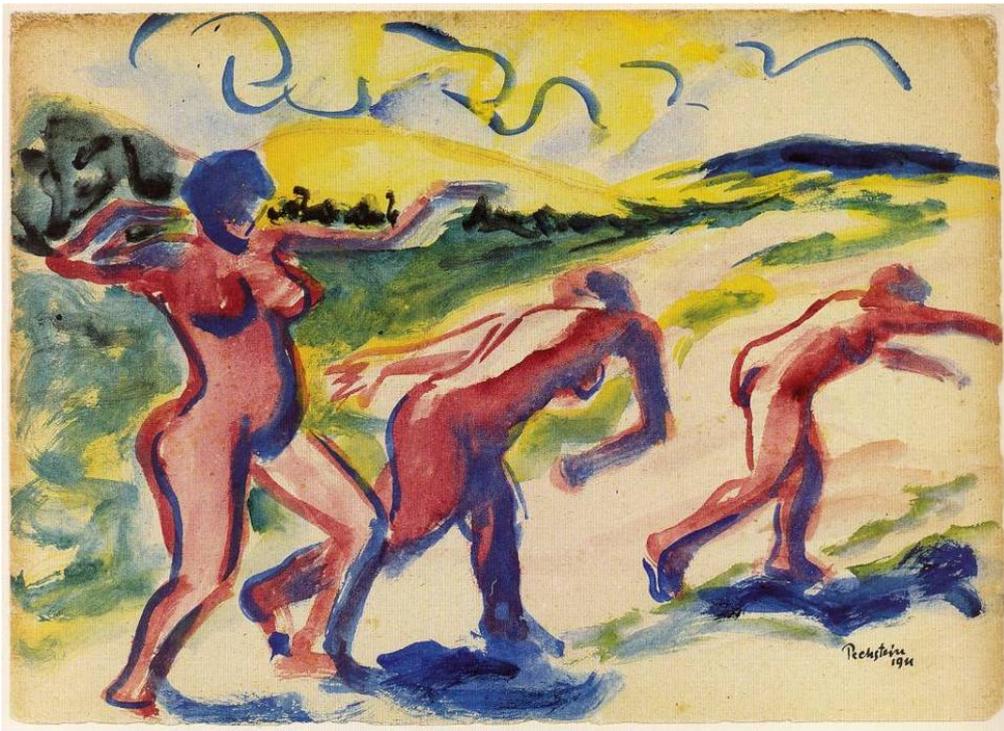
**Abb. 105** Max Pechstein, Am Strand von Nidden, 1911, Öl auf Leinwand



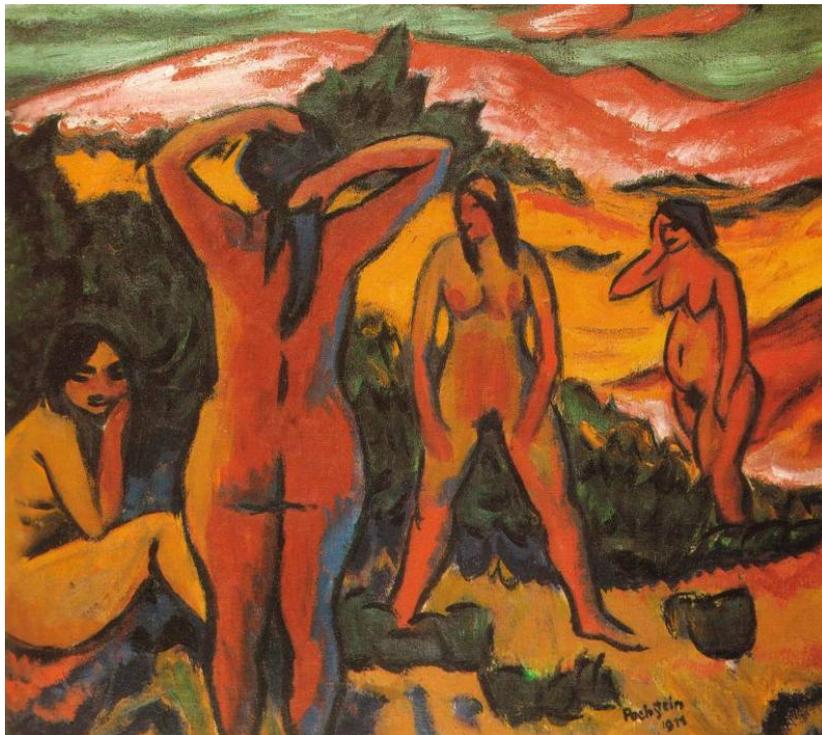
**Abb. 106** Max Pechstein, An der See, 1911, Kohlezeichnung



**Abb. 107** Max Pechstein, Akte im Freien, 1911, Öl auf Leinwand



**Abb. 108** Max Pechstein, Drei weibliche Akte in Landschaft/Frauen in den Dünen, 1911, Aquarell



**Abb. 109** Max Pechstein, Abend in den Dünen, 1911, Öl auf Leinwand



**Abb. 110** Karl Schmidt-Rottluff, Vier Badende am Strand, 1913, Öl auf Leinwand



**Abb. 111** Karl Schmidt-Rottluff, Rote Düne, 1913,  
Öl auf Leinwand



**Abb. 112** Karl Schmidt-Rottluff, Drei rote Akte, 1913, Öl auf Leinwand



**Abb. 113** Adolf Hölzel, Dachauer Bauernmädchen im Moos (Rast in der Ernte), Mitte 90er Jahre, Öl auf Leinwand



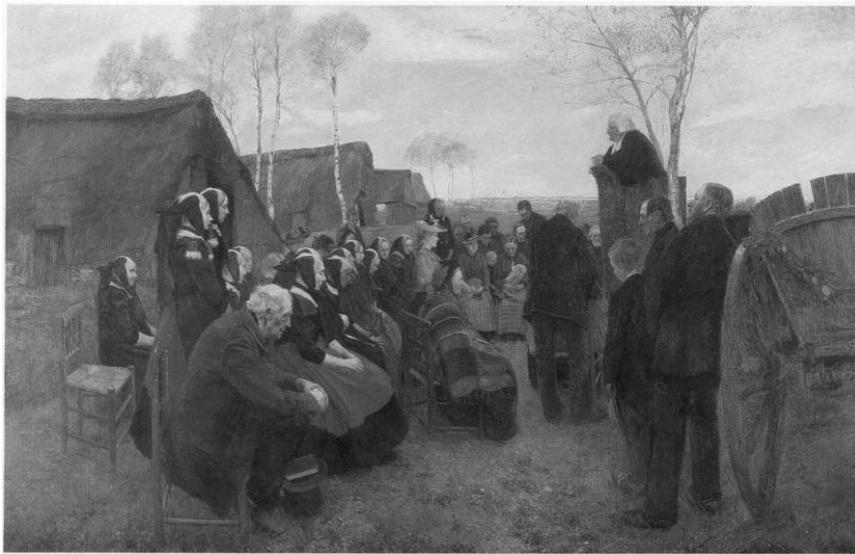
**Abb. 114** Adolf Hölzel, Komposition in Rot I, 1905, Öl auf Leinwand



**Abb. 115** Ludwig Dill, Birken im Moos, 1904, Tempera auf Sandpapier



**Abb. 116** Arthur Langhammer, Unter Birken. Die Prinzessin und der Schweinehirt, um 1900, Öl auf Leinwand



**Abb. 117** Fritz Mackensen, Gottesdienst im Moor, 1895, Öl auf Leinwand



**Abb. 118** Otto Modersohn, Sommer am Moorkanal, 1896, Öl auf Leinwand



**Abb. 119** Otto Modersohn, *Badende Kinder*, 1907, Öl auf Malpappe



**Abb. 120** Fritz Overbeck, Überschwemmung im Moor, 1903, Öl auf Leinwand



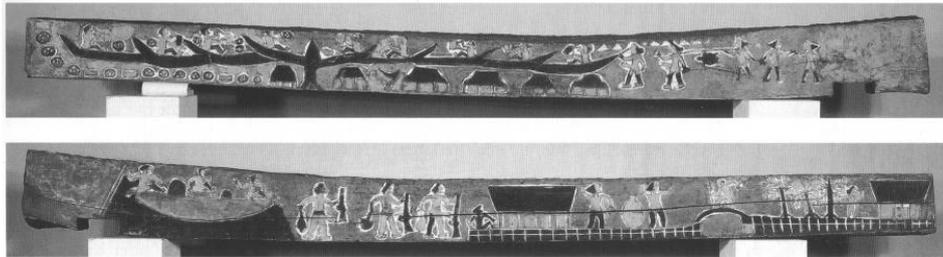
**Abb. 121** Hans am Ende, Birken am Moorgraben, 1896,  
Öl auf Leinwand



**Abb. 122** Hans am Ende, Sommer am Weyerberg, um 1900, Öl auf Leinwand



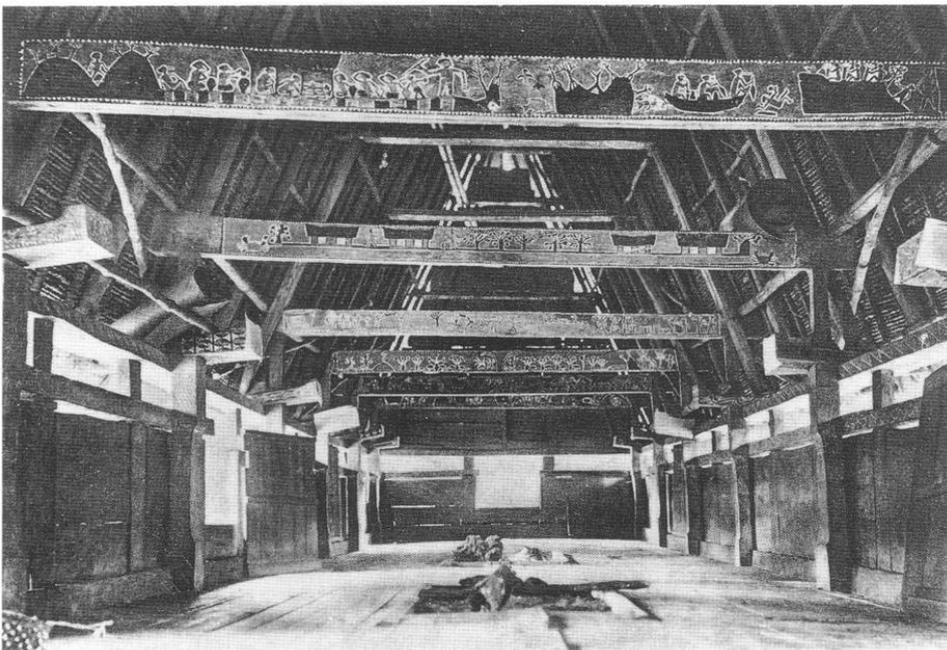
**Abb. 123** Heinrich Vogeler, Frühling, 1898,  
Öl auf Leinwand



**Abb. 124** Holzbalken aus einem Bai, Palau, vor 1860



**Abb. 125** Bai, Palau



**Abb. 126** Innenraum eines Bai



**Abb. 127** Ernst Ludwig Kirchner, Postkarte an Erich Heckel, 1910, Bleistift, Tusche und farbige Kreide



**Abb. 128** Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnung einer Benin-Bronze, 1911, Bleistift



**Abb. 129** Reliefplatte, Königreich Benin (Nigeria), Bronze



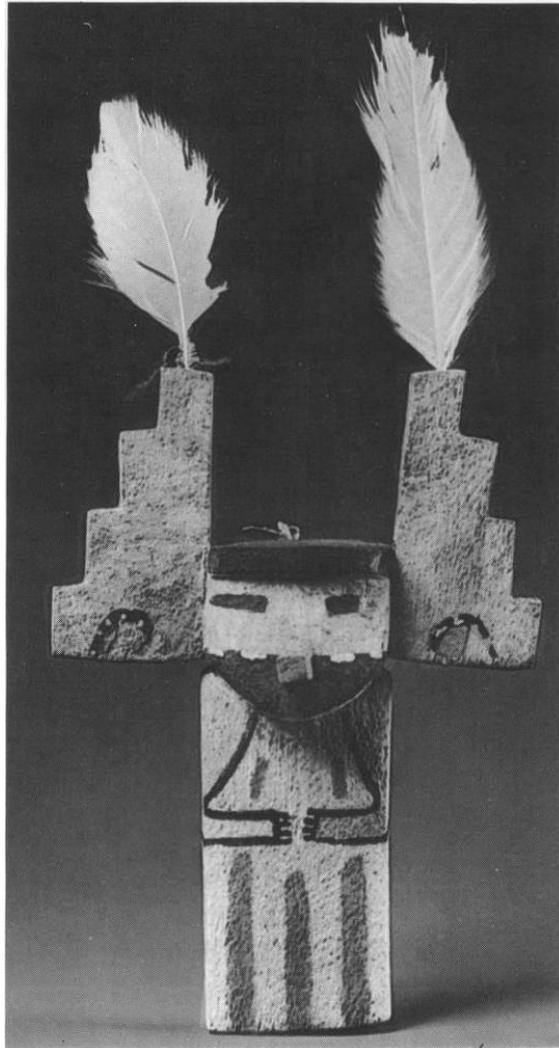
**Abb. 130** Max Pechstein, Erlegung des Festbratens, 1911, Holzschnitt



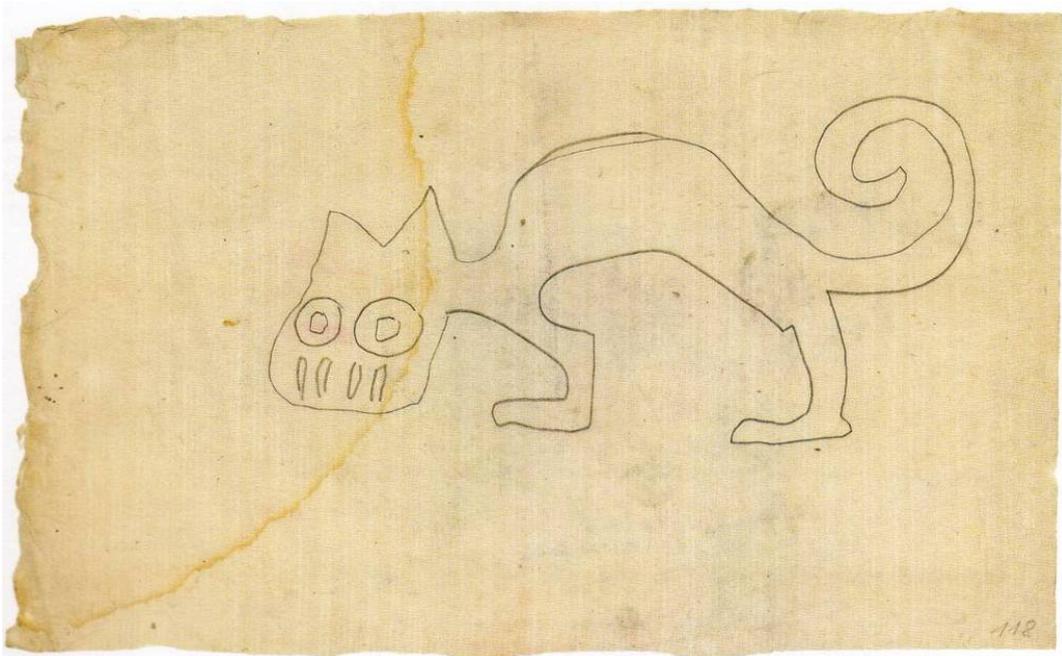
**Abb. 131** Reliefplatte, Königreich Benin (Nigeria), Bronze



**Abb. 132** Emil Nolde, Exotische Figuren II, 1911, Öl auf Leinwand



**Abb. 133** Kachina-Puppe, Hopi (Arizona), bemaltes Holz



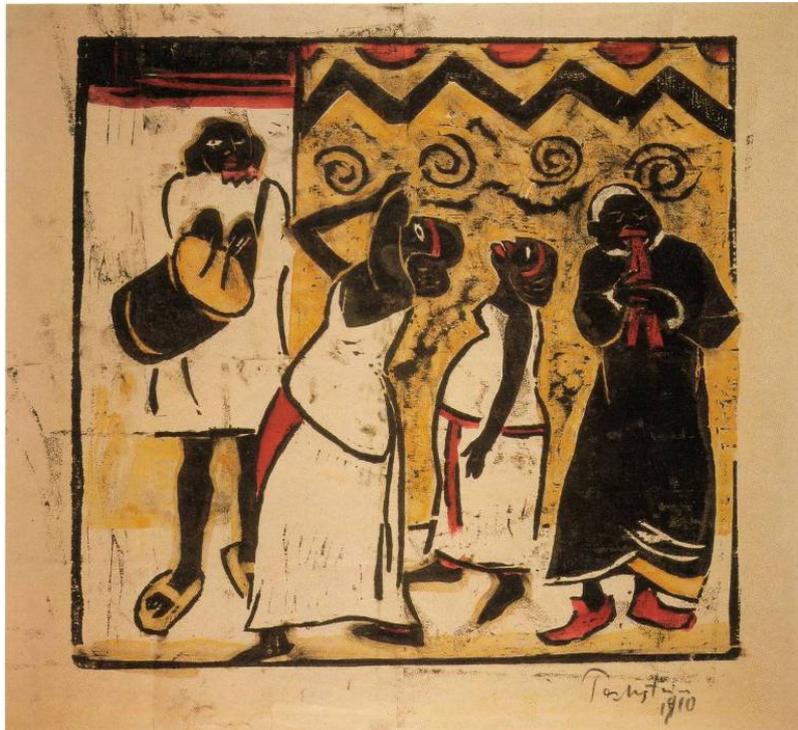
**Abb. 134** Emil Nolde, Studienzeichnung, 1911, Bleistift



**Abb. 135** Ernst Ludwig Kirchner, Negerartist, 1910,  
Kreidezeichnung



**Abb. 136** Ernst Ludwig Kirchner, Die Negertänzerin, 1909/10, Öl auf Leinwand



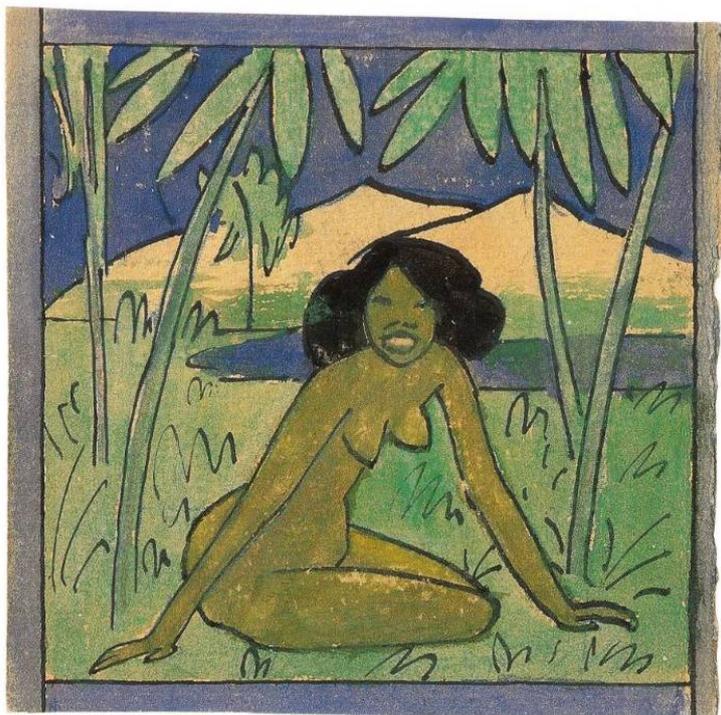
**Abb. 137** Max Pechstein, Negertanzgruppe - Somalitanz, 1910, Holzschnitt handkoloriert



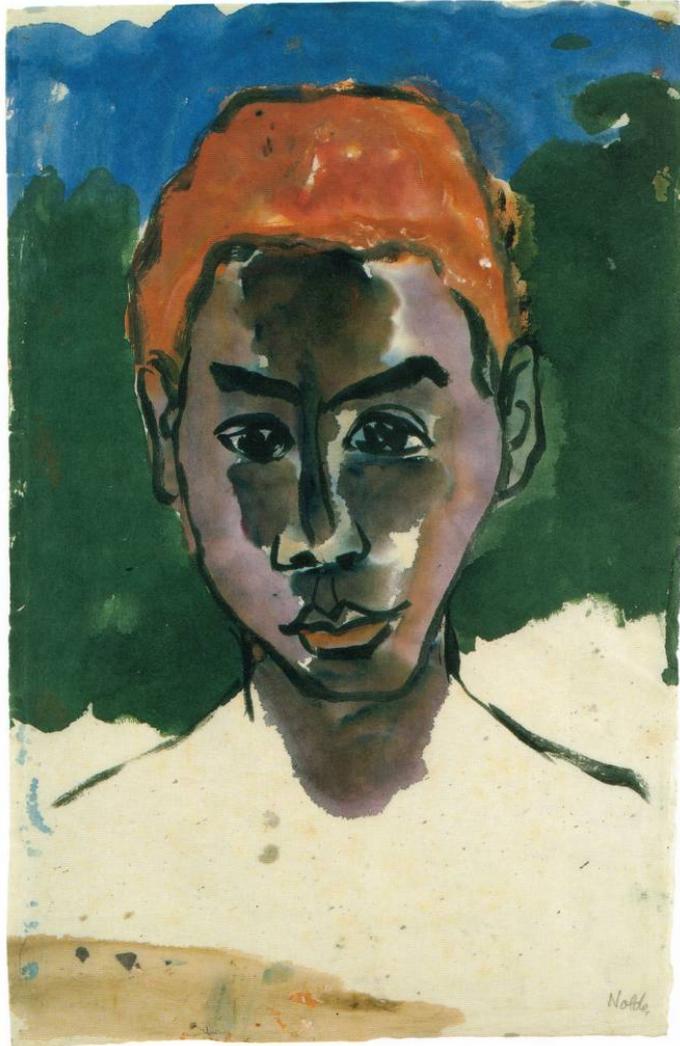
**Abb. 138** Otto Mueller, Van Zantens glückliche Zeit, vor 1912, Holzschnitt auf Kupferdruckpapier



**Abb. 139** Otto Mueller, Knabe zwischen Blattpflanzen (Knabe im Schilf), 1912, Holzschnitt auf Kupferdruckpapier



**Abb. 140** Otto Mueller, Hockendes Mädchen, um 1912,  
Aquarell über Tuschfederzeichnung



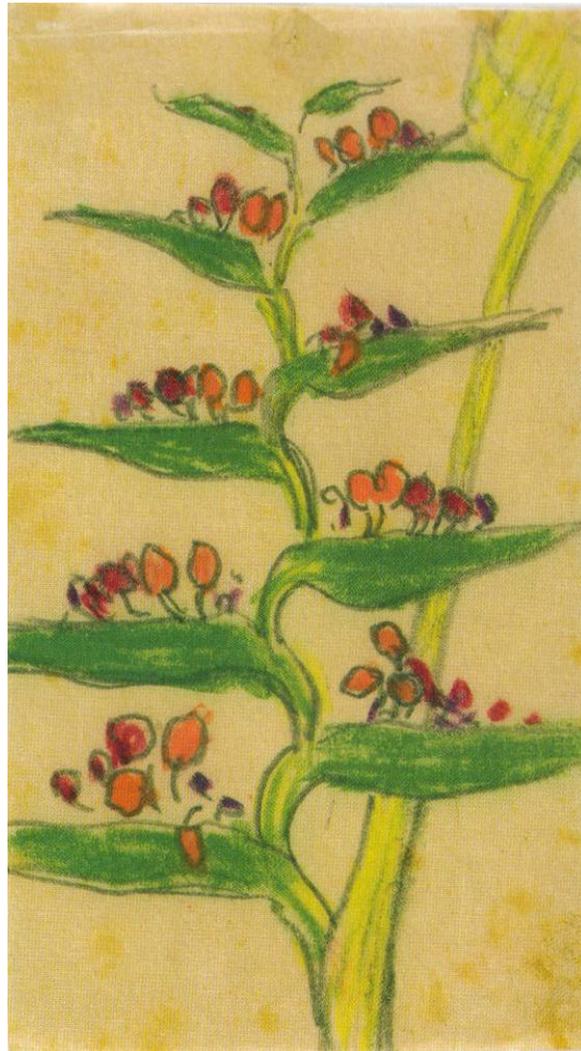
**Abb. 141** Emil Nolde, Junge (rotbraunes Haar),  
1913/14, Aquarell und schwarze Tusche



**Abb. 142** Emil Nolde, Eingeborene im Dorf, 1913/14, Aquarell und schwarze Tusche



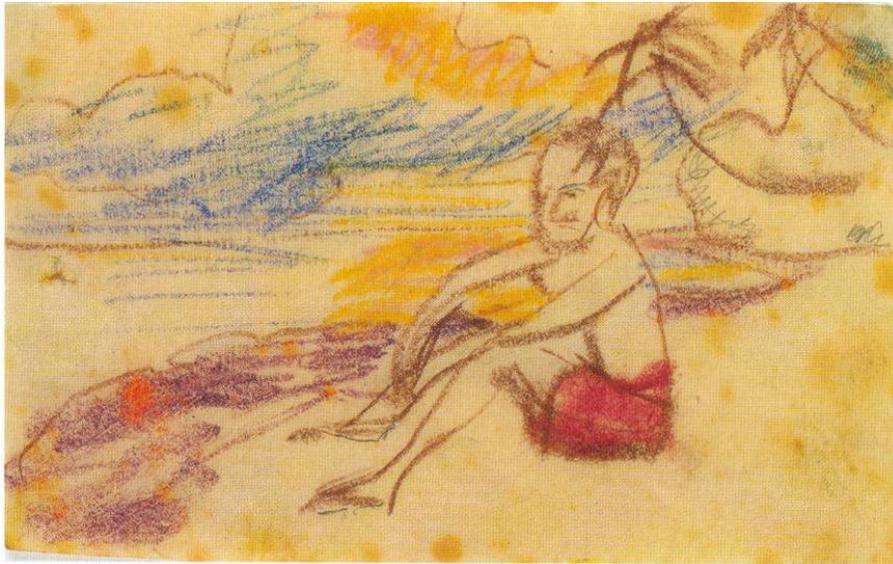
**Abb. 143** Emil Nolde, Boot mit Eingeborenen, 1913/14, Aquarell und schwarze Tusche



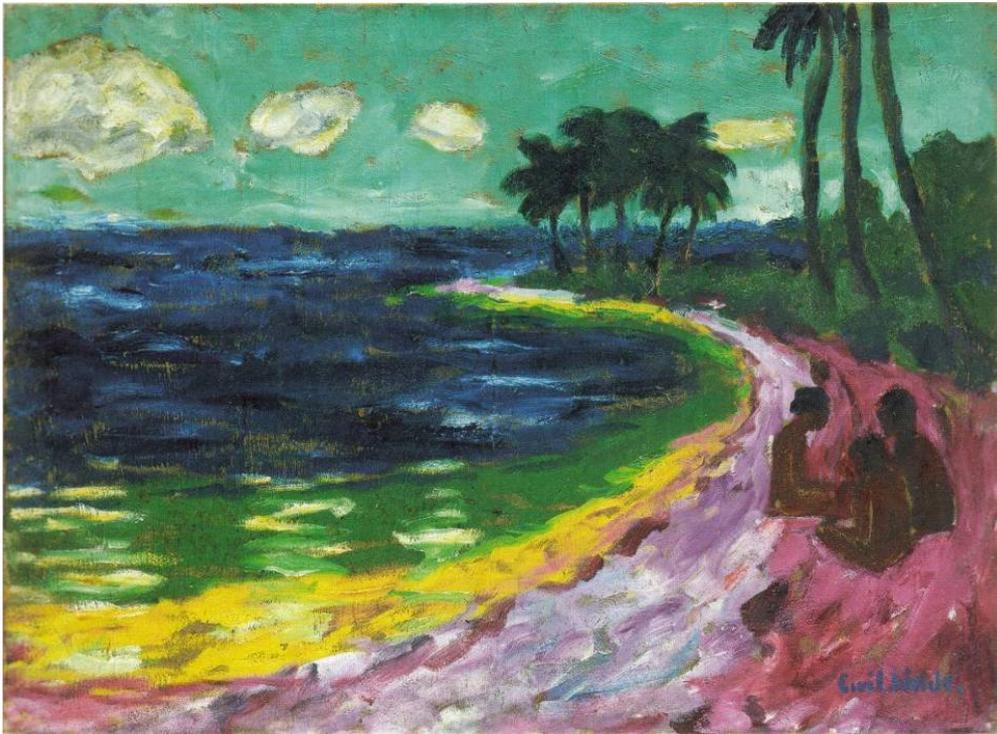
**Abb. 144** Emil Nolde, Tropenpflanze, 1914,  
Bleistiftzeichnung und Kreide



**Abb. 145** Emil Nolde, Landschaft mit Tropenpflanzen, 1914, Kreidezeichnung



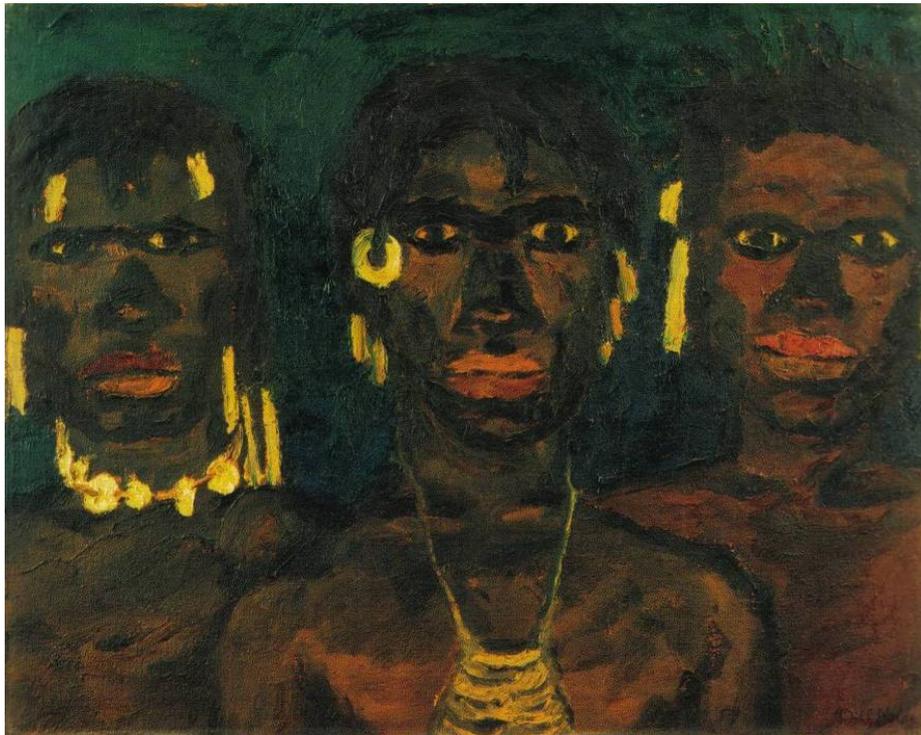
**Abb. 146** Emil Nolde, Sitzender Mann am Strand, 1914, Kreidezeichnung



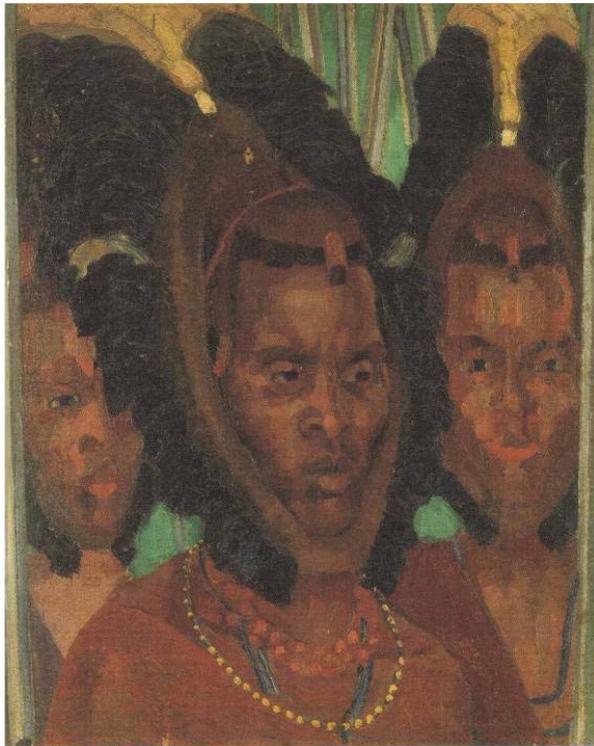
**Abb. 147** Emil Nolde, Meerbucht, 1914, Öl auf Leinwand



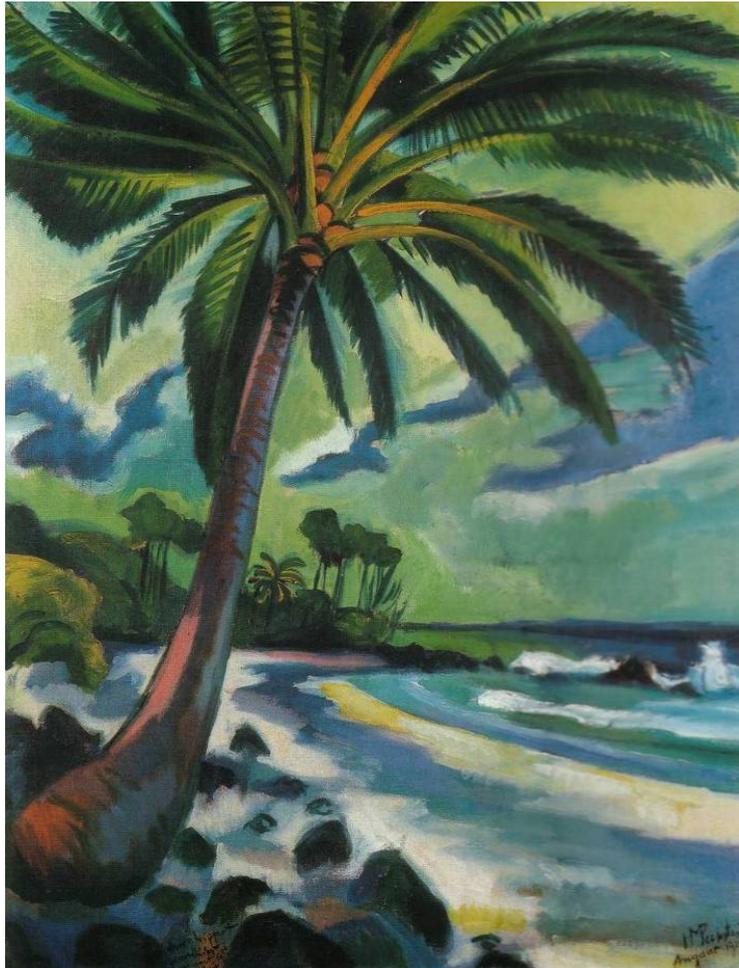
**Abb. 148** Emil Nolde, Mutter und Knabe, 1914, Öl auf Leinwand



**Abb. 149** Emil Nolde, Neu-Guinea-Wilde, 1915, Öl auf Leinwand



**Abb. 150** Walter von Ruckteschell, Massai, 1914, Öl auf Leinwand



**Abb. 151** Max Pechstein, Monsunstimmung in Palau, 1914, Öl auf Leinwand

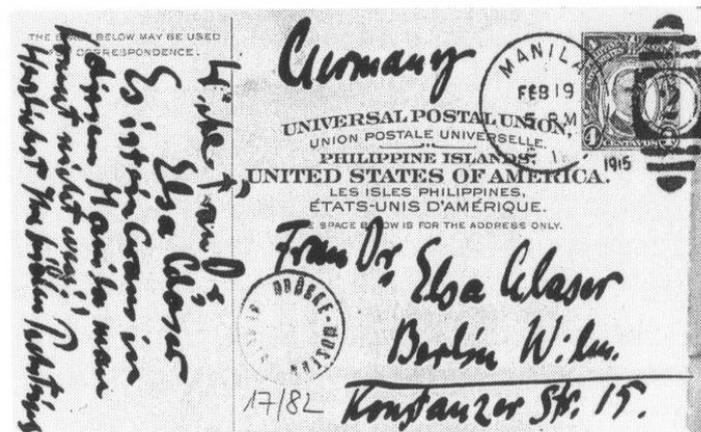
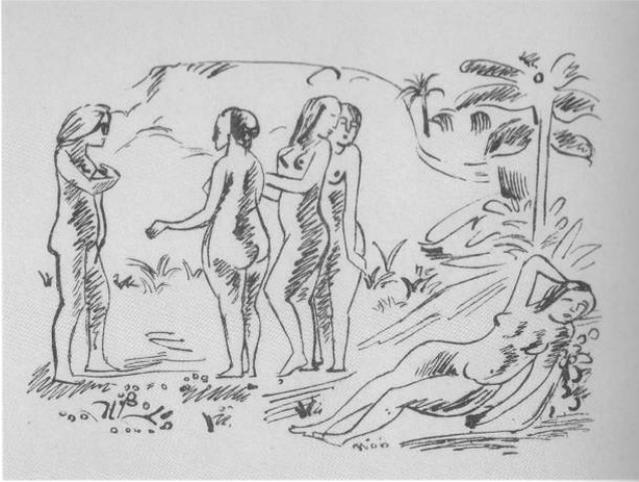
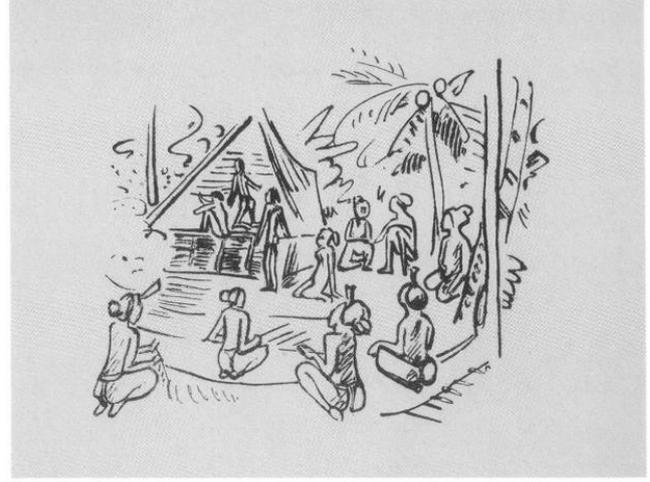


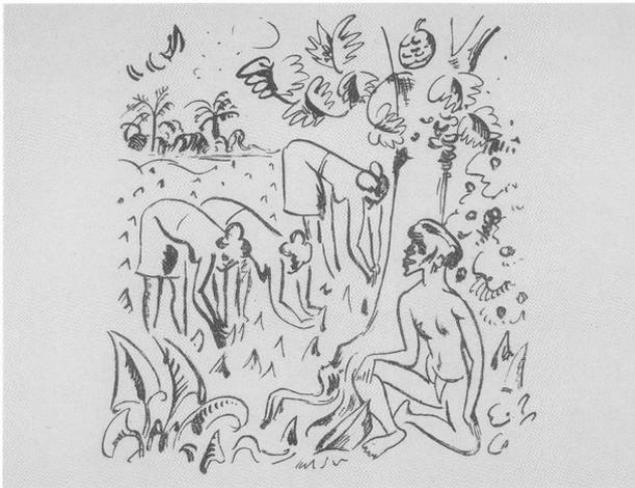
Abb. 152 Max Pechstein, Eingeborene kniend, 1915, Tuschfeder und Farbkreiden



**Abb. 153** Max Pechstein, Reisebilder 37  
(Frauen), 1914/19, Lithographie



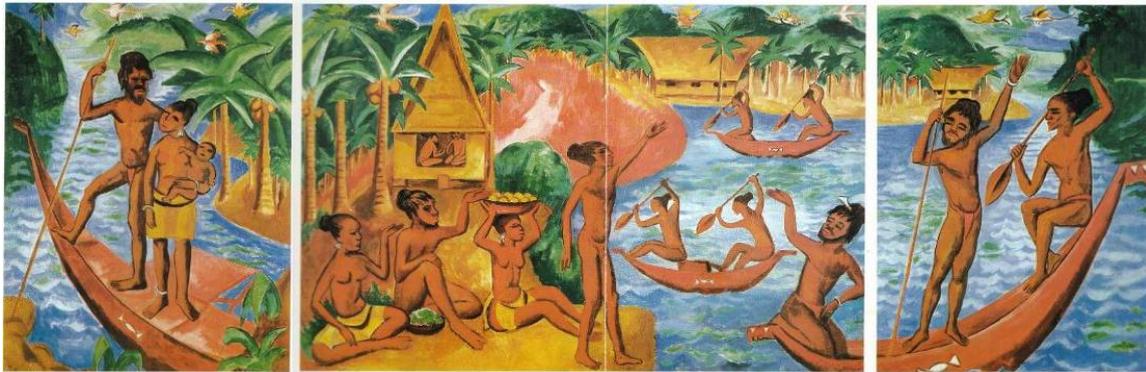
**Abb. 154** Max Pechstein, Reisebilder 38  
(Dorfszene), 1914/19, Lithographie



**Abb. 155** Max Pechstein, Reisebilder 40  
(Im Tarofeld), 1914/19, Lithographie



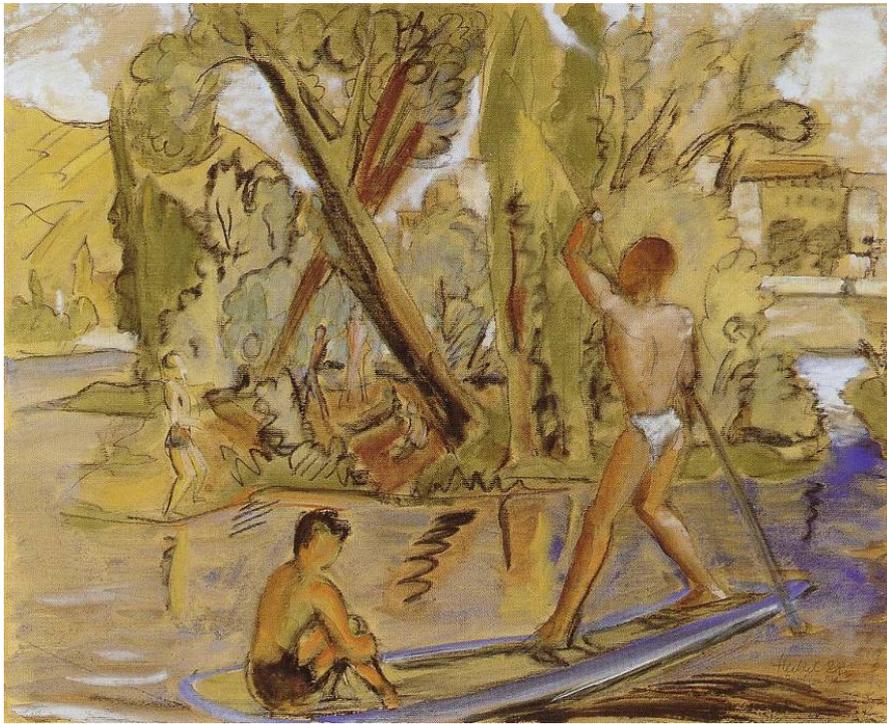
**Abb. 156** Max Pechstein, Reisebilder 43  
(Beim Paddeln), 1914/19, Lithographie



**Abb. 157** Max Pechstein, Palau-Triptychon, 1917, Öl auf Leinwand



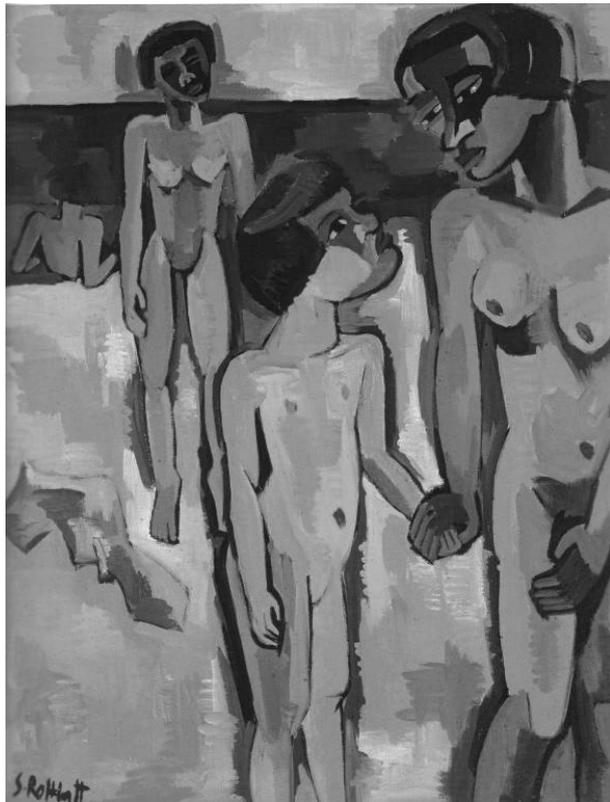
**Abb. 158** Max Pechstein, Der Sohn des Künstlers auf dem Sofa, 1917, Öl auf Leinwand



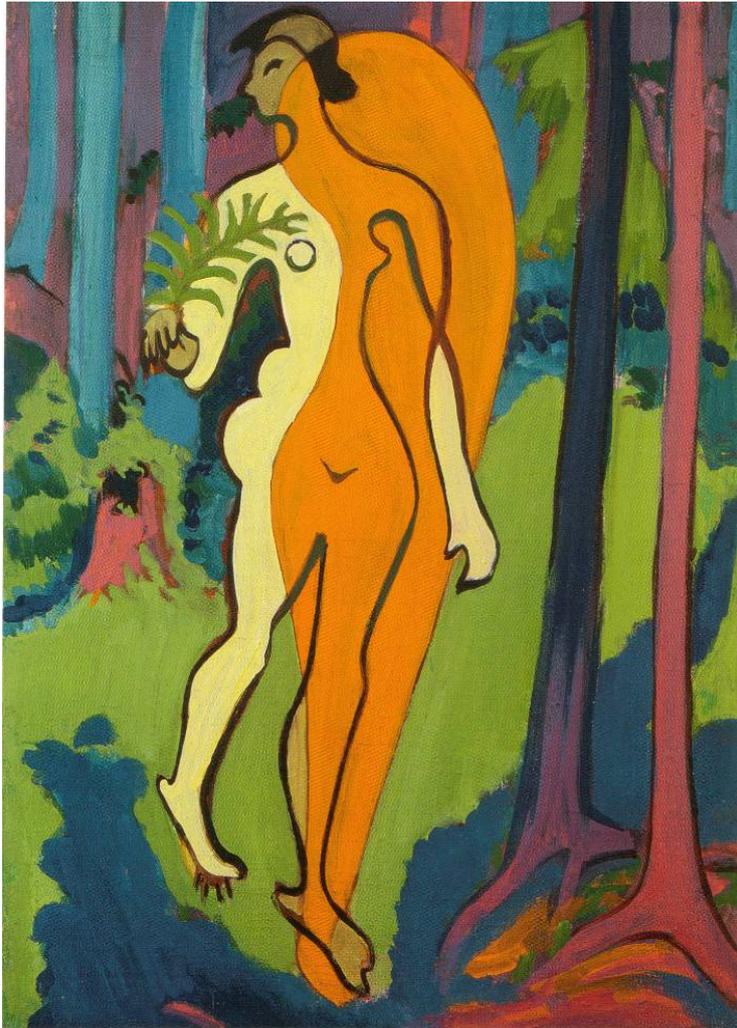
**Abb. 159** Erich Heckel, Insel im Main, 1928, Aquarell über Kohle



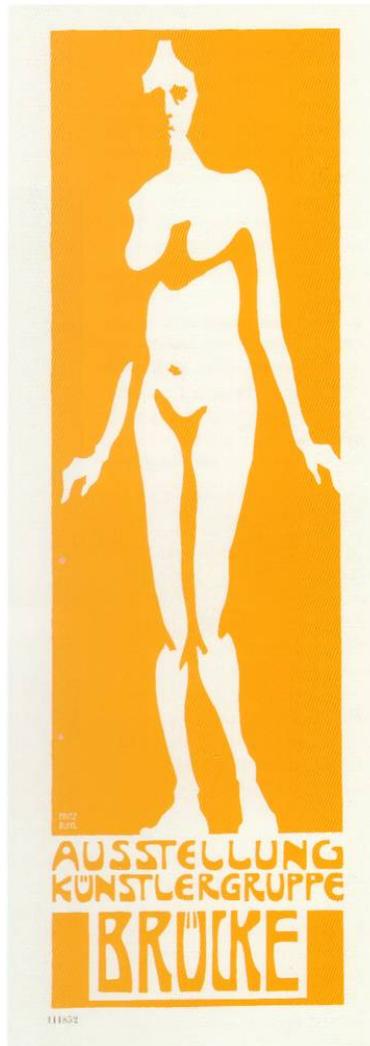
**Abb. 160** Erich Heckel, Reihertanz, 1949, Öl auf Leinwand



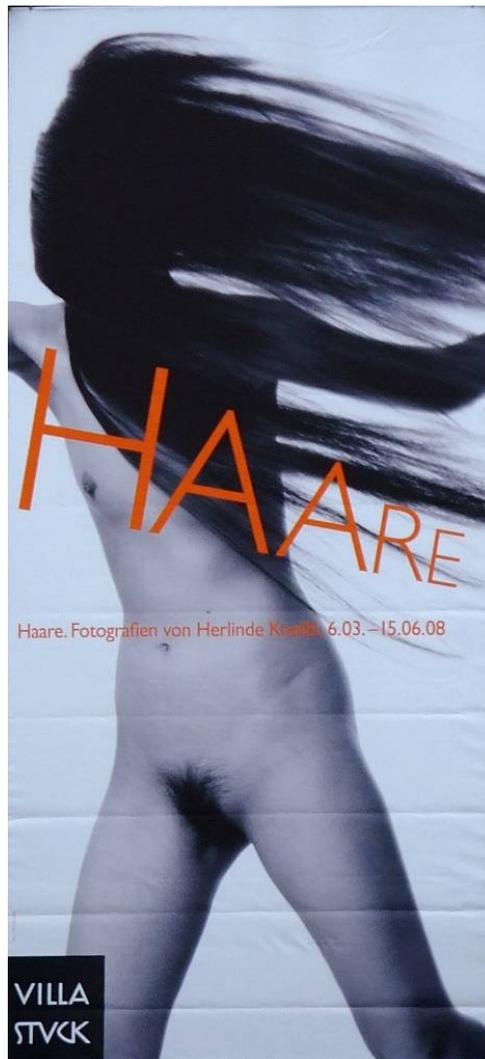
**Abb. 161** Karl Schmidt-Rottluff, Nach dem Bade, 1926, Öl auf Leinwand



**Abb. 162** Ernst Ludwig Kirchner, Akt in Orange und Gelb, 1929/30, Öl auf Leinwand



**Abb. 163** Fritz Bleyl, Plakat,  
1906, Lithographie



**Abb. 164** Herlinde Koelbl, Plakat für die Ausstellung „Haare“ in der Villa Stuck München, 2008, Fotografie