



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Utopia (...) ist überall da zu finden, wo es gesucht wird.“

Primitivismus in Kunst und Leben von Max Pechstein

Verfasserin

Ulrike Hofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.^a phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: PD Dr. Hildegard Frübis

« En el centro de un ojo me descubro;
no me mira, me miro en su mirada. »

„Im Zentrum eines Auges erblicke ich mich;
es blickt mich nicht an, ich erblicke mich in seinem Blick.“

Aus dem Gedicht *Entre irse y quedarse* von Octavio Paz

(Octavio Paz, In mir der Baum. Gedichte, Frankfurt am Main 1990, S. 50f.)

Danksagung:

An dieser Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin PD Dr. Hildegard Frübis für ihre Geduld und ihren wissenschaftlichen Rat bedanken. Außerdem danke ich meiner Familie und all meinen Freunden, die mich bei meiner Diplomarbeit unterstützt haben – insbesondere Michaela Zöschg und Veronika Decker.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung.....	7
1. Forschungslage	9
1.1. Die Forschung zu Max Pechstein	9
1.2. Die Forschung zum Primitivismus der Brücke.....	12
2. Zielsetzung und Aufbau der Arbeit	16
I. Primitivismus und ‚primitive‘ Kunst: Eine Begriffsklärung.....	21
II. Hinwendungen zum ‚Primitiven‘ im großstädtischen Kontext.....	27
1. Max Pechstein und die Brücke	27
2. ‚Primitive‘ Objekte im Völkerkundemuseum.....	32
3. Exotismen in Völkerschau, Zirkus und Kabarett.....	41
III. Primitivismen im Werk von Max Pechstein.....	48
1. Primitivismus in Kunst und Leben. Max Pechstein und die Brücke in Moritzburg48	
1.1. Der nackte Mensch in der Natur als Ausdruck einer primitivistischen Lebenshaltung und als Bildmotiv	49
1.2. Zur ersten stilistischen Rezeption ‚primitiver‘ Vorbilder durch Max Pechstein	54
2. Moritzburger Nachklänge. Paradies und Exotik in den eigenen vier Wänden.....	61
2.1. Darstellungen von Indern.....	61
2.2. Die Badenden auf textilen Wandbehängen.....	63
2.3. Exotische Stilleben	67
3. Nahe und ferne Sehnsuchtsorte. Max Pechsteins stete Suche nach dem irdischen Paradies	71
3.1. Max Pechstein bei den Fischern in Nidden	72
3.2. Die Reise in die Südsee	76
4. Vom Südsee-Idyll zur Stammeskunst-Deko. Primitivistische Werke nach Palau..	88
4.1. Erinnerertes Palau	89
4.2. Primitivistische Wanddekorationen.....	93
4.3. Kulturelle Mischungen in Skulpturen und druckgraphischen Arbeiten	96
Schlussbemerkung	104
Literaturverzeichnis	108
Abbildungsverzeichnis.....	118
Anhang.....	125

Einleitung

„Utopia, das ist eine grundlegende Erkenntnis der Moderne, ist überall da zu finden, wo es gesucht wird.“¹

Fragen nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den Kulturen, nach der Wechselwirkung und der gegenseitigen Abhängigkeit der Konzepte eigener und fremder Identität, waren mir seit jeher ein Anliegen. In meinem Studium beschäftigte ich mich deshalb früh mit Themen der Interkulturalität und stieß schließlich im Bereich der Kunstgeschichte auf die Thematik des Primitivismus. Im Zuge meiner Diplomarbeit möchte ich nun das Werk eines konkreten primitivistisch arbeitenden Künstlers beleuchten. Für diesen Zweck habe ich Max Pechstein ausgewählt, der mit seiner Kunst zu den deutschen Vertretern jener künstlerischen Haltung zählt, welche in der Orientierung an den sogenannten ‚primitiven‘ Künsten besteht. Als eine Art Motto habe ich meiner Untersuchung, im Titel sowie in der vorliegenden Einleitung, ein Zitat von Ralph Melcher vorangestellt, da es das Wesen des Primitivismus von Max Pechstein sehr gut charakterisiert: *„Utopia, das ist eine grundlegende Erkenntnis der Moderne, ist überall da zu finden, wo es gesucht wird.“²*

Max Pechstein war von 1906 bis 1912 Mitglied der in Dresden gegründeten Künstlergruppe die *Brücke*. Mit seiner Kunst hat er einen entscheidenden Beitrag zum deutschen Expressionismus und damit auch zur Kunst der klassischen Moderne geleistet.³ Den Expressionisten ging es vor allem darum, eine innere Empfindung, ein Gefühl zum Ausdruck zu bringen; sie wollten die sichtbare, äußere Wirklichkeit gerade nicht mehr in mimetischer Weise wiedergeben. Kennzeichnend waren dafür in ihrer Malerei eine zunehmende Vereinfachung der Form, sowie die Loslösung der Farbe von einer natur-getreuen Färbung der Bildgegenstände. Für das Streben der *Brücke* nach einer neuen Kunst, die sich von den Prinzipien der Akademiekunst abwenden sollte, war dabei gerade ihre Orientierung an den Künsten der sogenannten ‚primitiven‘ Völker in besonderer Weise maßgeblich. Die *Brücke*-Künstler zählen damit zu den ersten Künstlern in Deutschland, die sich mit afrikanischen und ozeanischen Vorlagen in ihrer Kunst auseinandergesetzt haben.

¹ Melcher 2005, S. 17.

² Ebenda, S. 17.

³ Vertiefend zu Herkunft und Bedeutung des Begriffes Expressionismus siehe: Moeller 2000, S. 6f.

Die Hinwendung Pechsteins und der *Brücke* zu den Künsten der ‚primitiven‘ Völker lag unter anderem in der besonderen Faszination von deren vermeintlicher Einfachheit, Unmittelbarkeit und Unverfälschtheit begründet. Dies sind Werte, die vor dem Hintergrund moderner Entwicklungen und einer allgemeinen Zivilisationsmüdigkeit den Künstlern besonders erstrebenswert erschienen. Die ‚Primitiven‘ wurden von ihnen mit einer nahezu paradiesischen, ja utopischen Lebensweise – fern von aller Kultur und in Einheit mit der Natur – in Verbindung gebracht. Max Pechsteins Motivation zu einem eigenen primitivistischen Kunstschaffen war daher stets von der Sehnsucht nach der Umsetzung von im Grunde utopischen Vorstellungen eines ‚primitiven‘ Lebens und nach einem ursprünglichen, ja paradiesischen Ort, getragen. Sein Primitivismus besitzt deshalb einen durch und durch utopischen Grundzug. Der Künstler hat sogar Zeit seines Lebens nach einem tatsächlich realisierbaren Utopia⁴ gesucht, bzw. dieses auch selbst arrangiert: in ländlichen Gebieten des Deutschen Reiches und dem europäischen Ausland, im städtischen Kontext in der Völkerschau, dem Zirkus und dem Kabarett, in den eigenen vier Wänden, oder gar in *dem* irdischen Paradies der europäischen Vorstellung schlechthin, der fernen Südsee. „*Utopia [...] ist überall da zu finden, wo es gesucht wird.*“⁵, Pechstein war ein Suchender, er vermutete das Utopische an einem phantastischen Ort, in einer Idylle, suchte, inszenierte und glaubte es schließlich auch in den für ihn paradiesisch anmutenden Orten und Gegenden zu finden.

Dieses gesamtheitliche, Pechsteins Leben und Werk betreffende Primitivismus-Verständnis, das nicht nur seine künstlerische Auseinandersetzung mit den ‚primitiven‘ Künsten, sondern auch seine emotionale Hingezogenheit zum ‚Primitiven‘ berücksichtigt, wurde von der Forschung lange im Vergleich zu anderen primitivistisch arbeitenden Künstlern abwertend beurteilt. Es wurde dabei versucht, zwei Aspekte eines Zuganges zum ‚Primitiven‘, einen emotionalen und einen formal-analytischen, gegeneinander auszuspielen. Im Folgenden möchte ich im Rahmen eines Überblicks über die Forschung zu Max Pechstein und dem Primitivismus der *Brücke* auf diese Diskussion näher eingehen.

⁴ Den Begriff Utopia möchte ich in Bezug auf Max Pechstein nicht konkret in seiner Bedeutung als literarische Gattung, die einen idealen, ja geradezu paradiesischen Gesellschaftszustand im Gegensatz zum jeweils aktuell real bestehenden imaginiert, sondern nach dem Vorbild von Ralph Melcher als Synonym zum Begriff des Paradieses selbst verwenden. Vgl. dazu Melcher 2005, S. 14-17. Vertiefend zu dem Begriff der Utopie siehe: Ritter/Gründer/Gabriel 2001, S. 510-526 und Hanke-el-Ghomri 1991, S. 9-14.

⁵ Melcher 2005, S. 17.

1. Forschungslage

1.1. Die Forschung zu Max Pechstein

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Max Pechstein setzte bereits während der Zeit seiner Mitgliedschaft bei der Künstlergruppe die *Brücke* zwischen 1906 und 1912 ein. Pechstein und die *Brücke*-Künstler pflegten intensive Kontakte zu bedeutenden Größen aus Kunstgeschichte, Kunstkritik und Presse, welche die Arbeiten der einzelnen Mitglieder durch Artikel in Kunstzeitschriften früh publik machten und zu eifrigen Verfechtern des Expressionismus wurden.⁶ Pechstein nahm dabei früh eine Sonderstellung innerhalb der Gemeinschaft ein. Lange Zeit war er der Aktivste und Erfolgreichste unter ihnen. In Berlin war er mit fast doppelt so vielen Ausstellungen vertreten wie Kirchner, Nolde oder Schmidt-Rottluff und erzielte als erster große Erfolge im Kunsthandel. Ihm wurde deshalb zunächst die größte Aufmerksamkeit von Kunstkritik, Presse und Publikum zuteil. Seine frühe Bekanntheit lässt sich an der großen Anzahl zeitgenössischer Ausstellungsbesprechungen⁷ und monographischen Publikationen zu seinem Werk bereits ab 1912 ablesen.⁸ Monographien über die anderen *Brücke*-Künstler erschienen dagegen erst ab den 20er Jahren. Diese frühen Texte über Pechstein verknüpfen zumeist einen Überblick über sein bisheriges Schaffen mit seiner Biographie und heben seine Bedeutung als Vertreter des Expressionismus hervor. Paul Fechter veröffentlichte 1914 beispielsweise einen Band über den Expressionismus, in dem er Pechstein regelrecht als *den* Repräsentanten dieser Richtung präsentierte, dessen Kollegen aber vernachlässigte.⁹

Auch der Primitivismus in Pechsteins Werk hat schon früh die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen. Sie betonte die Bedeutung ‚primitiver‘ Künste für sein Werk¹⁰ und versuchte den Vorwurf vieler Zeitgenossen, Pechstein würde den

⁶ Vgl. Hoffmann 2005, S. 11.

⁷ Vgl. Daemgen 2006, S. 329. Pechsteins Bilder entsprachen zunächst wohl am ehesten dem aktuellen Zeitgeschmack.

⁸ Bereits 1912 widmete Walther Heymann ihm eine erste kleine Monographie. (Walther Heymann, Max Pechstein, München 1912.) 1919 publizierte Georg Biermann ein kleines Büchlein über den Künstler mit einem autobiographischen Text von Pechstein (Georg Biermann, Max Pechstein, Junge Kunst, Bd. 1, Leipzig 1919.)

⁹ Fechter schwärmt von Pechstein als dem „reinsten Typus und stärksten Vertreter des extensiven Expressionismus“, als dem „Führer der ‚Brücke‘ in Dresden“ (Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1914, S. 26f. Zit. nach Jähner 1991, S. 302, Fußnote 320.). 1921 erschien auch ein Werkverzeichnis von Paul Fechter über die Druckgraphik Pechsteins (Paul Fechter, Das graphische Werk Max Pechsteins, Berlin 1921.).

¹⁰ Vgl. Max Osborn, Max Pechstein, Berlin 1922, S. 44 und Eduard Plietzsch, Max Pechstein und der Expressionismus, in: Licht und Schatten: Max-Pechstein-Nummer, 4, Berlin 1915, ohne Seitenangaben.

Primitivisten Gauguin nachahmen – den ersten bekannten europäischen Künstler, der in die Südsee reiste – zu entkräften.¹¹ Das Hauptaugenmerk wurde dabei zunächst in erster Linie auf die Schilderung von Pechsteins Reise zu den Palau-Inseln im Pazifischen Ozean und die Beschreibung der danach entstandenen Südsee-Bilder gelegt.¹² In keinem dieser frühen Texte wurde dabei jedoch nach den jeweiligen ‚primitiven‘ Vorbildern in Bezug auf konkrete Kunstwerke gefragt und die Frage nach den Primitivismen im Pechsteinschen Werk vor bzw. nach seiner Reise in die Südsee vertieft.

War Pechstein somit anfangs für ein breites Publikum wohl der populärste unter den *Brücke*-Künstlern und hatte seine Südseekunst bereits reges Interesse und positiven Anklang vonseiten der Forschung gefunden, wurden sein Talent und seine Orientierung an ‚primitiver‘ Kunst gleichzeitig von vielen Kunsthistorikern kritisiert bzw. abfällig beurteilt. Eckart von Sydow¹³ und Carl Einstein¹⁴ zählen zu seinen frühen Kritikern, Robert Goldwater bezeichnete Pechstein sogar als „the least original member [...] of the group.“¹⁵ Karl Scheffler mahnte Pechstein davor, „im Primitiven stecken zu bleiben, das psychologisch Ursprüngliche mit dem historisch und ethnographisch Ursprünglichen zu verwechseln und dabei in eine Südsee-Insulaner Mode hineinzugeraten.“¹⁶ Ab 1933 wurde Pechstein zusammen mit den anderen *Brücke*-Künstlern von den Nationalsozialisten aufgrund seiner Orientierung an ‚primitiven‘ Vorbildern sogar öffentlich geächtet und seine Kunst in der Ausstellung *Entartete Kunst* in München gezeigt.¹⁷

Nach 1945 erschienen dann mehrere Ausstellungskataloge und Aufsätze in Zeitschriften über Pechstein, welche hauptsächlich einen allgemeinen Überblick über sein Leben und Werk gaben.¹⁸ Ihr Fokus lag dabei bevorzugt auf bestimmten Medien oder einzelnen biographischen Etappen aus dem Leben des Künstlers, nicht aber auf der Thematik des

¹¹ Vgl. Osborn 1922, S. 116.

¹² Vgl. Osborn 1922, S. 103-132. Hier wurden auch Auszüge aus Pechsteins Reisetagebuch abgedruckt. Die Reise Pechsteins war durch zahlreiche Artikel in der Presse und der Veröffentlichung seiner Reiseerlebnisse in der Vossischen Zeitung auch einem breiten Publikum bereits bekannt. (Vossische Zeitung: Reise nach Palau, in: Nr. 492 (26.9.1915); Kriegsausbruch in der Südsee, in: Nr. 518 (10.10.1915); Als Gefangener nach Japan, in: Nr. 544 (24.10.1915). Vgl. Soika 2005, S. 75.

¹³ Vgl. Daemgen 2006, S. 329.

¹⁴ Vgl. Einstein 1926, S. 121f.

¹⁵ Goldwater 1986, S. 105.

¹⁶ Karl Scheffler, in: Talente, Berlin 1921, S. 167f. Zit. nach Soika 2005, S. 79. Vertiefend zu weiteren frühen Kritikern des Pechsteinschen Primitivismus siehe: Soika 2005, S. 79f.

¹⁷ Vgl. Soika 2005, S. 79f.

¹⁸ Für eine ausführliche Bibliographie zu Max Pechstein siehe: Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin u. a. 1996, S. 327-330.

Primitivismus. In Anbetracht der großen Fülle an Literatur über die *Brücke*¹⁹ fällt dabei auf, dass Pechstein von der kunsthistorischen Forschung nach dem Krieg lange Zeit vernachlässigt wurde. So wurden über die anderen *Brücke*-Maler, nicht aber über Pechstein, ab Mitte der fünfziger Jahre im Zuge der Aufarbeitung des Expressionismus zahlreiche ausführliche Publikationen veröffentlicht.²⁰ Seit den Neunzigern ist ein verstärktes Interesse an Pechstein in Form von Ausstellungen und im Zuge dessen an einer wissenschaftlichen Aufarbeitung seines Werks zu beobachten, was in erster Linie durch die Impulse des *Brücke*-Museums in Berlin bedingt ist. Erste Schritte in Richtung einer bis dato noch ausstehenden monographischen Aufarbeitung stellen zwei Kataloge dar, die anlässlich der Ausstellungen im *Brücke*-Museum Berlin, *Max Pechstein. Sein malerisches Werk* (1996)²¹ und *Max Pechstein im Brücke-Museum* (2001)²² erschienen sind. Hervorzuheben ist der Katalogaufsatz von Barbara Lülff, *Die Suche nach dem Ursprünglichen. Max Pechstein und Palau*, welcher erstmals einen Überblick über die primitivistischen Arbeiten von Max Pechstein gibt und der für die vorliegende Arbeit einen wichtigen Bezugspunkt darstellt.²³ Lülff hat erstmals die verschiedenen Primitivismen im Werk von Max Pechstein, von den primitivistischen Anfängen im Rahmen seiner *Brücke*-Mitgliedschaft bis zu den primitivistischen Arbeiten, die nach seiner Reise in die Südsee entstanden sind, in einem Aufsatz zusammen vorgestellt. Der Aufsatz verweist außerdem auf eine allgemeine Tendenz in der aktuellen Pechstein-Forschung, den Künstler in Bezug auf die Thematik des Primitivismus zu besprechen und seine primitivistische Kunst mit konkreten ‚primitiven‘ Vorbildern in Bezug zu setzen.

Erwähnenswert sind außerdem die Kataloge zu den Ausstellungen *Max Pechstein. Das ferne Paradies* im Städtischen Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen und dem Städtischen Museum in Zwickau (1995)²⁴ sowie *Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe* im Saarlandmuseum Saarbrücken (2005).²⁵ Diese weisen zwar wie die frühe Forschung eine Schwerpunktsetzung auf das Thema der Südseereise auf, enthalten aber

¹⁹ Für einen Forschungsstand zur *Brücke* siehe: Hoffmann 2005, S. 11-18.

²⁰ Vgl. Kat. Ausst., *Brücke*-Museum Berlin u. a. 1996, S. 7.

²¹ Magdalena M. Moeller (Hg.), *Max Pechstein. Sein malerisches Werk* (Kat. Ausst., *Brücke*-Museum, Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996.

²² Magdalena M. Moeller (Hg.), *Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin* (Kat. Ausst., *Brücke*-Museum, Berlin), München 2001.

²³ Barbara Lülff, *Die Suche nach dem Ursprünglichen. Max Pechstein und Palau*, in: Kat. Ausst., *Brücke*-Museum, Berlin u. a. 1996, S. 79-107.

²⁴ *Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik* (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996.

²⁵ Ralph Melcher (Hg.), *Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe* (Kat. Ausst., Saarlandmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005.

zudem problemorientierte Aufsätze, in denen darüber hinausgehende Fragestellungen zum Primitivismus im Werk des Künstlers vertieft werden. Hervorzuheben sind hier der Aufsatz „*Die Brücke*“ in der Südsee – Exotik der Farbe von Ralph Melcher, der den *Brücke*-Primitivismus allgemein anhand von Arbeiten Pechsteins vorstellt²⁶, sowie *Max Pechstein: Ein Südsee-Insulaner in Berlin* von Aya Soika, welche erstmals die Atelier- und Wandgestaltungen Pechsteins eingehend behandelt und dabei konkrete Stilübernahmen von ‚primitiver‘ Kunst bespricht.²⁷ Aya Soika bereitet auch ein Werkverzeichnis der Gemälde Pechsteins vor, das voraussichtlich 2010 erscheinen soll.²⁸ Eine umfassende Monographie zu Pechstein steht bis heute jedoch immer noch aus. Die entscheidenden Grundlagen in Hinblick auf die Thematik des Primitivismus in der Kunst von Pechstein, auf welche die genannten jüngeren Arbeiten aufbauen, sind bereits in Publikationen formuliert worden, welche sich mit dem Primitivismus in der Kunst der *Brücke* allgemein auseinandersetzen.

1.2. Die Forschung zum Primitivismus der Brücke

Die Künstlergruppe die *Brücke* wurde bereits zu Lebzeiten ihrer Mitglieder von Seiten der Forschung als Vertreter eines modernen Primitivismus wahrgenommen und gemeinsam mit anderen primitivistischen Avantgardenkünstlern diskutiert. Carl Einstein, der Verfasser der *Negerplastik*, setzte den Anfang einer sich im Folgenden in der kunsthistorischen Forschung hartnäckig haltenden Interpretationslinie, welche die *Brücke*-Kunst an Parametern des Kubismus eines Picasso und Braque maß.²⁹ Die im Vergleich zum Kubismus unterschiedlichen Eigenschaften der Arbeiten der *Brücke* wurden deshalb nicht als Besonderheiten der *Brücke*-Kunst wahrgenommen und als solche anerkannt, sondern als in einem künstlerischen Sinne dem Kubismus unterlegen interpretiert.³⁰ Einsteins lapidares Urteil über den *Brücke*-Primitivismus lautete:

²⁶ Ralph Melcher, „Die Brücke“ in der Südsee – Exotik der Farbe, in: Kat. Ausst., Saarlandmuseum Saarbrücken 2005, S. 11-25.

²⁷ Aya Soika, *Max Pechstein: Ein Südsee-Insulaner in Berlin*, in: Kat. Ausst., Saarlandmuseum Saarbrücken 2005, S. 71-83.

²⁸ Siehe: www.pechstein.de (abgerufen am 23. August 2008).

²⁹ Einstein 1926, S. 119: „Wo fände man hier Raumkühnheit des Picasso, versucherische Zartheit des Braque?“

³⁰ So kritisiert Einstein das Bemühen der *Brücke* um Flächigkeit, Zweidimensionalität in der Malerei, welche jene in Anlehnung an Holzbalken von den Palau-Inseln entwickelt hatte. Er wirft ihnen Befangenheit in der „flächhaften Sensation“ vor, das Dreidimensionale gilt ihm dagegen als das „Entscheidende des Raumerlebens“. Vgl. Einstein 1926, S. 120.

„Exotismus berauschte die sächsischen Primitiven aus optischem Vorstellungsmangel.“³¹

1938 veröffentlichte Robert Goldwater *Primitivism in Modern Art*, die erste umfassende kunsthistorische Publikation zur Thematik des Primitivismus.³² In seiner Beurteilung des *Brücke*-Primitivismus bewegte er sich in der Tradition Einsteins, indem er jenen durch die Erklärung zum „emotionalen Primitivismus“ gleichsam als Gegenpol zum „intellektuellen Primitivismus“, dem Kubismus, definierte. Die deutschen Expressionisten seien weniger an einer formalen Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Vorbildern interessiert, sondern vielmehr von deren „Kraft und Unmittelbarkeit“ fasziniert gewesen.³³ Ihr Zugang zu ‚primitiven‘ Kunstformen sei demnach in erster Linie ein emotionaler. Damit stünden sie in einem gewissen Verwandtschaftsverhältnis mit Paul Gauguin und den Fauves, den Vertretern des von ihm sogenannten „romantischen Primitivismus“, deren Reaktion auf fremde Kunstformen romantisch und idealisiert gewesen sei. Goldwaters polarisierende Einschätzung spiegelt ein genuin europäisches, insbesondere im Zuge der Aufklärung verstärktes Hierarchiedenken wieder, das die Vernunft über das Gefühl stellt. Durch die in der Begrifflichkeit implizierte Wertung wird der sogenannte „intellektuelle Primitivismus“ der Kubisten als der „eigentliche Primitivismus“³⁴ markiert. Autoren wie Jean Laude und Leopold D. Ettlinger schlossen sich Goldwaters Beurteilung in der Folge an. Ettlingers polemischer Argumentation nach entbehre der Primitivismus der *Brücke* jeglicher formalen Analyse, ihre Vertreter seien sozusagen „barely ‚affected in their imagination‘.“³⁵ In Bezug auf Kirchner meinte Ettlinger gar: „[...] he came to his admiration not through an aesthetic experience, but through his reading“.³⁶

Im Jahr 1964 nahm schließlich eine grundlegende Neubewertung des *Brücke*-Primitivismus ihren Anfang. Kurt Krieger und Leopold Reidemeister – Letzterer gilt als

³¹ Ebenda, S. 120.

³² Robert John Goldwater, *Primitivism in Modern Art*. Enlarged Edition, Cambridge (Massachusetts)/London 1986 (1938).

³³ Goldwater 1986, S. 105: „[...] since the members of the *Brücke* did little direct copying and were little interested in purely formal exercises, there is never any question of a borrowing eclecticism in their work. What fascinated them was the power and immediacy of primitive art [...].“

³⁴ Küster 2003, S. 17. Die sich in der Kunstgeschichte lange haltende Vorstellung, Picassos Interesse an ‚primitiver‘ Kunst sei ein ausschließlich formal-intellektuelles, wurde von Daniel-Henry Kahnweiler ins Leben gerufen und ist mittlerweile von der Forschung relativiert worden. So spricht z.B. Nana Badenber in Anlehnung an Leo Steinberg von Picassos „Identifikation mit der unterstellten magisch-animistischen Kraft afrikanischer Fetische“, die formalen Anleihen Picassos erklärt sie durch einen „magischen Primitivismus“, also sehr wohl auch durch ein emotionales Interesse, motiviert. Vgl. Badenber 1999, S. 231.

³⁵ Ettlinger 1968, S. 192.

³⁶ Ebenda, S. 195.

einer der Pioniere in der Erforschung des Expressionismus – bemühten sich in der Berliner Ausstellung *Das Ursprüngliche und die Moderne* um den Nachweis formaler Beziehungen zwischen der *Brücke*-Kunst und ‚primitiven‘ Vorbildern.³⁷ Die Gegenüberstellung der bisherigen Forschung von „emotionale[m] Engagement“ der *Brücke* und einer „puristischen Formanalyse afrikanischer Plastik durch Picasso, Derain, Matisse“, welche den *Brücke*-Primitivismus als „naive Übernahme exotischer Motive, bloße[n] Gestus oder Ideologie“ erscheinen ließ, wurde schließlich von Manfred Schneckenburger grundsätzlich angegriffen.³⁸ Im Vergleich mit Picasso stünden die *Brücke*-Künstler der afrikanischen und ozeanischen Kunst zwar „eher emotional als analytisch“ gegenüber, ihr Primitivismus sei allein deshalb aber nicht als „eine Art Mystik ohne Formverstand“ zu verstehen.³⁹ Vor allem am Beispiel von Aussagen Kirchners machte Schneckenburger das explizite Bestreben der *Brücke* nach einer formal-stilistischen Auseinandersetzung fest. Gleichzeitig war es ihm aber wichtig zu betonen, dass die Besonderheit des *Brücke*-Primitivismus gerade darin bestehe, sowohl *Kunst*-, als auch *Lebensstil* zu sein.⁴⁰

In der Folge Reidemeisters und Schneckenburgers gab es vielfach Bemühungen in der kunsthistorischen Forschung, eine formal-analytische Komponente des *Brücke*-Primitivismus durch eine Herleitung konkreter ‚primitiver‘ Vorbilder nachzuweisen. Karla Bilang leistete mit *Bild und Gegenbild* (1990), einer Studie zu den primitivistischen Kunstströmungen von den Fauves bis nach 1945, einen wichtigen Beitrag dazu.⁴¹ Bezeichnenderweise war es ihr dabei wichtig Folgendes herauszustreichen: „Damit erweist sich die Rezeption der *Brücke*-Gemeinschaft nicht als vorrangig emotional-romantisch begründet, wie es seit Goldwater allgemein beurteilt wird, sondern durchaus auch als eine formal-analytische Auseinandersetzung, die sich folgerichtig in den auf Formklärung und -aufwertung gerichteten Prozeß der modernen Kunst seit Cézanne einordnet.“⁴² An dieser Diskussion wird ersichtlich, wie wichtig der kunsthistorischen Forschung die Beweisführung eines sich aus formaler Auseinandersetzung herleitenden Primitivismus der *Brücke* ist. Dies scheint als

³⁷ Leopold Reidemeister, *Das Ursprüngliche und die Moderne* (Kat. Ausst., Akademie der Künste, Berlin), Berlin 1964.

³⁸ Schneckenburger 1972, S. 456f.

³⁹ Ebenda, S. 457.

⁴⁰ Ebenda, S. 458.

⁴¹ Karla Bilang, *Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart/Berlin/Köln 1990.

⁴² Bilang 1990, S. 85.

grundlegendes Qualitätsmerkmal einer künstlerischen Auseinandersetzung mit fremder Kunst angesehen zu werden.

Im Jahr 1991 veröffentlichte Jill Lloyd das Buch *German Expressionism. Primitivism and Modernity* mit explizitem Fokus auf dem Primitivismus bei der *Brücke*.⁴³ In dieser gründlich recherchierten Studie fragt Lloyd nach den ausschlaggebenden historisch-politischen, ideengeschichtlichen und sozio-kulturellen Gründen und Rahmenbedingungen für eine Orientierung der *Brücke* an ‚primitiver‘ Kunst, nach den konkreten ‚primitiven‘ Vorbildern ihrer Kunst und nach Wechselwirkungen mit zeitgleichen Kunstströmungen. Damit stellt Lloyds Publikation meines Wissens nach bis heute die umfangreichste und wichtigste Grundlage für eine eingehende Beschäftigung mit dem Primitivismus der *Brücke* dar.⁴⁴ In Bezug auf die Primitivismen im Werk von Pechstein ist diese Publikation insofern bedeutsam, als dass sich Lloyd ausführlich mit der Frage beschäftigte, wo Pechstein und die *Brücke* ihre Vorstellung des ‚Primitiven‘ ausgebildet haben und wann sie erstmals ‚primitive‘ Kunst rezipierten. Lloyd beschränkte sich bei ihrer Untersuchung des Pechsteinschen Primitivismus nicht nur auf die Schilderung von dessen Südseereise, sondern ging auf die verschiedenen Facetten seines Primitivismus über einen größeren Zeitraum hinweg ein.

In den neueren Ausstellungskatalogen zu der *Brücke* allgemein wird in der Nachfolge von Lloyd nun auch stärker auf den historisch-sozialen und kulturellen Kontext eingegangen und die Frage nach dem Ursprünglichen in der *Brücke*-Kunst sehr breit gestellt. Besondere Aufmerksamkeit erhalten nun insbesondere die ersten gemeinsamen formal-stilistischen Übernahmen von ‚primitiven‘ Vorlagen durch die *Brücke*-Künstler, sowie das Bildmotiv der Akte in der Natur, den sogenannten Badenden, als Ausdruck einer von der *Brücke* zeitweise selbst realisierten primitivistischen Lebenshaltung.⁴⁵ Es sind vor allem die Publikationen von Schneckenburger, Bilanz und Lloyd, welche die entscheidende Basisarbeit in Hinblick auf den Primitivismus bei Pechstein geleistet haben. Auf diese bauen die aktuelle Pechstein-Forschung seit Barbara Lulf wie auch die vorliegende Arbeit in erster Linie auf.

⁴³ Jill Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, New Haven (Connecticut)/London 1991.

⁴⁴ Für eine ausführliche Bibliographie zum Deutschen Expressionismus siehe: Lloyd 1991, S. 258-262.

⁴⁵ Vgl. dazu die Kataloge: Magdalena M. Moeller (Hg.), *Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke* (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), *Brücke-Archiv*, 21, München 2004; *Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl* (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995; Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), *100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin* (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006.

2. Zielsetzung und Aufbau der Arbeit

Max Pechsteins Primitivismus wurde von Seiten der Forschung lange Zeit ausschließlich in Hinblick auf seine Südseereise und die direkt damit verbundenen Werke besprochen. In der vorliegenden Arbeit ist es mir dagegen ein Anliegen, den verschiedenen Facetten von Primitivismus in Kunst und Leben von Max Pechstein über einen größeren Zeitraum hinweg nachzuspüren. Meine Analyse beginnt mit der Frage nach den ersten Anregungen zu seinem Primitivismus überhaupt und den ersten primitivistischen Arbeiten in der Zeit seiner *Brücke*-Mitgliedschaft. Der zeitliche Rahmen der vorliegenden Untersuchung erstreckt sich bis zu den Arbeiten, die nach seiner Rückkehr von der Südsee-Reise bis um das Jahr 1920 entstanden sind. Die Auseinandersetzung Pechsteins mit außereuropäischen Vorbildern und Motiven ist in seiner Kunst nämlich – wie zu zeigen sein wird – bis zu diesem Zeitpunkt fassbar. Damit soll der Ansatz von Barbara Lülf, welche die Untersuchung der Pechsteinschen Primitivismen über diese Zeitspanne hinweg erstmals in ihrem Aufsatz zu Pechstein unternommen hat⁴⁶, in der vorliegenden Arbeit vertieft und die Ergebnisse der neueren Forschung zu den verschiedenen Primitivismen Pechsteins zusammengeführt werden.

War die Forschung zur *Brücke* allgemein lange von der wertenden Auffassung bestimmt, dass ihr Primitivismus vorwiegend emotional bedingt und deshalb im Vergleich zum Kubismus diesem in einem künstlerischen Sinne unterlegen sei, möchte ich mich im Gegensatz dazu nach dem Vorbild von Manfred Schneckenburger für eine differenziertere Sicht auf den Primitivismus von Max Pechstein und der *Brücke* aussprechen. Mit dem Titel der vorliegenden Arbeit, *Primitivismus in Kunst und Leben von Max Pechstein*, möchte ich klar zum Ausdruck bringen, dass ich versuche, beide Möglichkeiten eines Zuganges zu ‚primitiver‘ Kunst und den ‚Primitiven‘, nämlich sowohl den formal-analytischen, als auch den emotional motivierten, möglichst wertfrei herauszuarbeiten. Dem Bemühen der Forschung ab den 60ern⁴⁷, den Primitivismus der *Brücke* durch den forcierten Nachweis formal-stilistischer Bezugnahmen auf ‚primitive‘ Vorbilder in ihrer Kunst gegenüber dem Kubismus aufzuwerten, stehe ich dagegen skeptisch gegenüber. Gerade in Bezug auf die Thematik des Primitivismus scheint mir eine wertende Gegenüberstellung zwischen beiden Zugängen nicht sinnvoll. Viele der modernen Primitivisten hatten nämlich gerade durch die Aufnahme ‚primitiver‘ Impulse

⁴⁶ Barbara Lülf, Die Suche nach dem Ursprünglichen. Max Pechstein und Palau, in: Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin u. a. 1996, S. 79-107.

⁴⁷ Vgl. dazu das Kapitel *Forschungslage* der vorliegenden Arbeit, S. 13-16.

in ihre Kunst versucht, in Europa lange tradierte Wertungen und Hierarchisierungen zwischen den verschiedenen Kulturen in der Welt und ihren Künsten zu hinterfragen, die gerade auch mit der Gegenüberstellung von Vernunft und Gefühl begründet wurden.⁴⁸ Wenn von Seiten der Kunstgeschichte in Bezug auf den modernen Primitivismus also immer wieder ein rein rationaler, intellektueller Zugang zu fremden Künsten über einen emotionalen gestellt wird, bewegt sich diese weiterhin in solchen Wertungsschemata – die in Vorstellungen der Aufklärung wurzeln – bei denen die Vernunft über das Gefühl gestellt wird. Davon abgesehen ist eine solche Polarisierung schon allein deshalb nicht sinnvoll, da sich eine Unterscheidung zwischen beiden im Grunde gar nicht sauber ziehen lässt. Beide Aspekte spielen nämlich bei jedem Kunstschaffen ineinander, denn z.B. jegliches Interesse, das eine Auswahl von ästhetischen Vorbildern durch einen Künstler mitbestimmt, hat immer auch mit Gefühl zu tun. Insbesondere in Hinblick auf den Vorzeigekubisten schlechthin, nämlich Picasso, ist die in der Kunstgeschichte lange bemühte Vorstellung, sein Interesse an ‚primitiven‘ Künsten sei ausschließlich intellektuell und auf die rein formale Auseinandersetzung mit diesen bezogen gewesen, von der neueren Forschung mittlerweile entschieden relativiert worden.⁴⁹ Bei Max Pechstein und der *Brücke* stellten diese als emotional zu bezeichnende Bewunderung der ‚Primitiven‘ und ihrer Künste, sowie der Versuch einer Nachahmung eines ‚primitiven‘, *unmittelbaren und unverfälschten*⁵⁰, sozusagen vom Gefühl getragenen Kunstschaffens und Lebens, gerade die entscheidenden Motoren für bedeutende Innovationen in ihrer Kunst dar.

In der vorliegenden Arbeit soll aus diesen Gründen zum einen Pechsteins künstlerische Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Vorlagen in formal-stilistischer Hinsicht sowie seine motivischen Bezugnahmen auf die Thematik des ‚Primitiven‘ beleuchtet werden. Zum anderen widmet sich die Arbeit Pechsteins emotionalem Zugang zu ‚primitiver‘ Kunst und den ‚Primitiven‘, der sich in erster Linie im Versuch widerspiegelte, das vermeintlich ursprüngliche und ‚einfache‘ Leben der ‚Primitiven‘ selbst nachzuahmen.

⁴⁸ Die sog. ‚primitiven‘ Künste waren in Europa seit dem 18. und 19. Jahrhundert an den Maßstäben der klassischen Tradition der Akademie Kunst beurteilt und als dieser unterlegen eingeschätzt worden. Dabei wurde eine angebliche Überlegenheit der europäischen Akademie Kunst gerade mit dem Argument begründet, dass diese im Gegensatz zu den ‚primitiven‘ Künsten von Rationalität geprägt sei. Die ‚primitiven‘ Künste wurden dagegen abwertend als bloß spontane Ausbrüche der Gefühle und Phantasie der ‚primitiven‘ Künstler bewertet. Diese Vorstellungen gehen auf Giambattista Vicos Schrift *Scienza Nuova* (1725) zurück. Vgl. dazu Connelly 1995, S. 13f., 19-21, 26-34.

⁴⁹ Vgl. dazu das Kapitel *Forschungslage* der vorliegenden Arbeit, S. 13 Anm. 34.

⁵⁰ Vgl. den Text vom *Brücke*-Programm im Kapitel *Max Pechstein und die Brücke* in der vorliegenden Arbeit, S. 28f.

Nach einer in die Thematik einführenden Klärung der Begrifflichkeiten Primitivismus und ‚primitive‘ Kunst im ersten Kapitel, wird Pechsteins künstlerischen Ausbildungsweg bis zu dem Punkt skizziert, an dem er der Künstlergruppe die *Brücke* beitrug. Ab diesem Zeitpunkt sollte sich seine künstlerische Zielsetzung grundlegend ändern. Eine wichtige Frage wird hier sein, warum die Orientierung an ‚primitiven‘ Künsten für Pechstein und die *Brücke* überhaupt interessant werden sollte und welche Künstler diesbezüglich ihre Vorbilder waren. Davon ausgehend werden in den zwei darauf folgenden Kapiteln die verschiedenen Orte innerhalb des großstädtischen Kontextes vorgestellt, an denen Pechstein sowohl ‚primitive‘ Objekte studieren, als auch die Vertreter der ‚primitiven‘ Völker selbst erleben konnte. Im Zuge dessen werden ausgewählte Arbeiten besprochen, die Pechstein in diesem Umfeld schuf. Gerade diese zweierlei gearteten Impulse des ‚Primitiven‘ waren für Pechsteins Bemühen maßgeblich, seine Idealvorstellung einer ‚primitiven‘ Einfachheit, Unverfälschtheit und Ursprünglichkeit sowohl in seiner Kunst als auch in seinem Leben anzustreben. In diesen Kapiteln soll vor allem auch ein Eindruck des gesellschaftlichen und kolonialen Kontextes im damaligen Vorkriegsdeutschland vermittelt werden, in dem Pechstein überhaupt ‚primitive‘ Objekte und Vertreter der ‚primitiven‘ Völker vorfinden konnte.

Das Kernstück der vorliegenden Arbeit bilden schließlich die Kapitel zu den konkreten Primitivismen in Kunst und Leben von Max Pechstein. Die bereits im städtischen Kontext einsetzende Beschäftigung mit dem ‚Primitiven‘ sollte sich bei Pechsteins gemeinsamen Aufhalten mit den anderen *Brücke*-Mitgliedern an den Moritzburger Teichen wesentlich intensivieren. Hier kam es zu einer ersten formal-stilistischen Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Künsten durch den Künstler, welche anhand einzelner Arbeiten beschrieben werden soll. Gleichzeitig soll dem Leser in den zwei Kapiteln zu den Moritzburger Aufhalten gerade dieser zweifache Ansatz des Pechsteinschen Primitivismus, der sowohl seine Kunst als auch sein Leben umfasste, anschaulich gemacht werden. Auch hier ist es interessant, den gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Hintergrund vorzustellen, vor dem die Suche Pechsteins nach Ursprünglichkeit und Einfachheit in der Kunst, als auch im eigenen Leben zu verstehen ist.

Das Bemühen um die eigene Umsetzung dieses primitivistischen Ideals wird ab den Moritzburger Aufhalten zunehmend auch ikonographisch in seiner Kunst fassbar: dies vor allem in dem in Moritzburg gewonnenen Bildthema, nämlich den Akten im

Freien, den sogenannten Badenden. Diese stehen für Pechsteins Sehnsucht nach einer vorzivilisatorischen Einheit von Mensch und Natur, welche er mit den ‚Primitiven‘ verband. Dieses insbesondere von Paul Cézanne gepflegte Bildmotiv, welches für europäische Vorstellungen einer besonderen Ursprünglichkeit und Einfachheit in einer Naturidylle steht, hat seinen Ursprung in den Arkadiendarstellungen der traditionellen Malerei. Pechstein stellte dieses Motiv nach seiner Rückkehr aus Moritzburg auch in mehreren textilen Wandbehängen dar, welche in einem eigenen Kapitel vorgestellt werden. In offenkundigster Weise zeigt sich Pechsteins Faszination an den außereuropäischen Kulturen in den Bildern mit explizit exotischen Motiven, wie den Darstellungen von Indern und Stillleben, welchen wiederum eigene Kapitel gewidmet sind.

Im Anschluss werden Pechsteins Reisen nach Nidden im Deutschen Reich vorgestellt. Hier versuchte der Künstler selbst wie die Niddener Fischer, die er selbst als ‚einfache‘ Menschen bezeichnete, möglichst ursprünglich zu leben und schuf Bilder, welche er mit der besonderen Idylle und Naturnähe eines dortigen Lebens verband. Als Höhepunkt von Pechsteins Suche nach Ursprünglichkeit, nach einem paradiesischen Leben auf Erden sozusagen, wird im darauf folgenden Kapitel schließlich seine Reise in die Südsee besprochen, wo er unter den Südseeinsulanern – *den* edlen ‚Wilden‘ in der europäischen Vorstellung schlechthin – lebte. Hierbei interessiert, was Pechstein de facto unter der eigenen Umsetzung eines ‚primitiven‘ Lebens verstand und welche Kunst er hier schuf.

Die letzten drei Kapitel beschäftigen sich schließlich mit dem primitivistischen Kunstschaffen Pechsteins nach seiner Rückkehr nach Deutschland. Hier steht die Frage im Vordergrund, welche Bedeutung das ‚Primitive‘ nach seinem eigenen Südsee-Erlebnis für ihn hatte und inwiefern er Impulse der Südsee-Reise verarbeitete, bzw. auf welche ‚primitiven‘ Vorlagen er sich nun, in welcher Art und Weise, bezog. Die wichtigste Quelle stellen hierfür die 1960 erstmals erschienenen, von Pechstein selbst in den Jahren 1945/46 verfassten *Erinnerungen* dar.⁵¹ Pechstein hat mit dieser Autobiographie, in welcher er sein Leben Revue passieren ließ und sich zu seinem künstlerischen Werk und seinen künstlerischen Intentionen äußerte, das Verständnis seiner Kunst bis heute maßgeblich geprägt. Pechsteins Schilderung wird an mehreren Stellen dieser Arbeit auch kritisch zu hinterfragen sein. Bevor sich die Arbeit im Einzelnen mit den ersten Hinwendungen Pechsteins zum ‚Primitiven‘ im

⁵¹ Max Pechstein, *Erinnerungen*, hrsg. von Leopold Rademeister, Stuttgart 1993 (1960).

großstädtischen Kontext und den jeweiligen Primitivismen in seinem Leben und Werk auseinandersetzt, soll das Konzept von Primitivismus und der ‚primitiven‘ Kunst, welches für die Belange der vorliegenden Arbeit von grundlegender Bedeutung ist, erläutert werden.

I. Primitivismus und ‚primitive‘ Kunst: Eine Begriffsklärung

Das Phänomen des Primitivismus hat in den letzten drei Jahrzehnten zunehmende Aufmerksamkeit von Seiten der Kunstgeschichte erlangt. Dies ist zunächst im Zusammenhang mit dem Aufkommen neo-primitivistischer Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst sowie zwei wichtigen Ausstellungen in den Achtzigern des 20. Jahrhunderts zu sehen, durch die das Phänomen eine besondere Aktualität gewann: *Primitivism in Twentieth Century Art. Affinities of the Tribal and the Modern* im Museum of Modern Art in New York (1984) und *Magiciens de la Terre* im Centre Georges Pompidou in Paris (1989). Des Weiteren ist diese Tendenz im größeren Kontext einer zunehmenden Beschäftigung der Geisteswissenschaften mit Themen des Anderen und des Fremden überhaupt, unter anderem im Rahmen einer Aufarbeitung des europäischen Kolonialismus, zu sehen.

Der Begriff des Primitivismus an sich ist noch relativ jung. Erstmals verwendet wurde er im 19. Jahrhundert in Frankreich. Seine Aufnahme ins Französische als kunsthistorische Begrifflichkeit fand über den *Larousse illustré* statt, der in den Jahren 1897 bis 1904 in mehreren Bänden erschien und Primitivismus als „imitation des primitifs“ definierte.⁵² Dieses Verständnis des Phänomens ist in der Folge von Seiten der Kunstgeschichte lange akzeptiert worden, die neueren Publikationen zu dem Thema sind aber um eine weitaus differenziertere Sicht bemüht.⁵³ Die ersten Bedeutungen des lateinischen ‚primitivus‘, von welchem Primitivismus abgeleitet wurde, waren „früh, zuerst gebildet, der erste seiner Art“, sowie „ursprünglich“ und „einfach“. Seine Verwendung war über die Jahrhunderte hauptsächlich auf einen sprachtheoretischen Kontext beschränkt. Erst ab dem 18. Jahrhundert ist sein Gebrauch als anthropologische und gesellschaftstheoretische Begrifflichkeit fassbar.⁵⁴ Der Begriff hat in Folge vielfach Bedeutungswandel erfahren, die von einer je anderen Bewertung des ‚Primitiven‘ bzw. der ‚Primitiven‘ zeugen. Vor allem im Frankreich der Aufklärung war der Begriff äußerst positiv konnotiert. So wurden die ‚Primitiven‘ und das ‚primitive‘ Leben mit der Vorstellung eines gesellschaftlichen Idealzustandes, ja sogar mit der Idee des irdischen

⁵² Nouveau Larousse illustré, 7 Bde. und 1 Suppl. bd., Paris 1897-1904, hier: Bd. 7, S. 32. Zit. nach Rubin 1996, S. 9.

⁵³ Vgl. Rubin 1996, S. 9f. Für eine ausführliche Bibliographie zur Rezeptionsgeschichte von Primitivismus siehe: Beitrag zu dem Begriff Primitivismus von Sebastian Hackenschmidt, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003, S. 287-291.

⁵⁴ Zur Geschichte des Begriffs ‚primitiv‘ siehe: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel, Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band VII, Basel 1989, S. 1315-1320.

Paradieses in Verbindung gebracht. Diese positive, verklärte Vorstellung des ‚Primitiven‘ war insbesondere von Michel de Montaignes Essay *Des cannibales* und Jean-Jacques Rousseaus Konzept des ‚Edlen Wilden‘ geprägt worden.⁵⁵ Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm der Begriff dagegen im Zuge der Popularisierung der darwinistischen Evolutionstheorie eine zunehmend pejorative Bedeutung an. Mit ihm wurde nun dasjenige benannt, das als minderwertig, da als auf einer unteren Stufe innerhalb eines kulturellen Entwicklungsschemas stehend, angesehen wurde.⁵⁶ Bis heute haften negative Bedeutungen am Begriff, weshalb auch die Verwendung des von ihm abgeleiteten Terminus Primitivismus umstritten ist.⁵⁷

Welche konkreten Völker in Europa mit den ‚Primitiven‘ gemeint waren, und was somit unter ‚primitiver‘ Kunst verstanden wurde, war einem stetigen Wandel unterworfen. Das Adjektiv ‚primitiv‘ wurde lange Zeit auf die unterschiedlichsten Kulturen und ihre Künste angewandt, welche außer der Bezeichnung oft nicht viel gemeinsam hatten. Von Seiten der Kunstgeschichte wurden Mitte des 19. Jahrhunderts unter den ‚Primitiven‘ zunächst die Flamen und Italiener des 14. und 15. Jahrhunderts verstanden. Der Begriff wurde aber bald auf die Benennung romanischer und byzantinischer Künstler erweitert.⁵⁸ Als ‚primitiv‘ galt somit zunächst Kunst, die dem europäischen Kulturkreis angehört und der Renaissance zeitlich vorausgeht. Weiterhin wurden in der Kunstgeschichte Volkskunst, Kinderkunst und Kunst von Geisteskranken als ‚primitive‘ Künste bezeichnet.⁵⁹ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der Bereich der ‚primitiven‘ Kunst schließlich um außereuropäische Künste erweitert. Dazu gehörten nun unter anderem die höfischen Stile von Peru, Mexiko, Java, Japan, Indien, Persien, Kambodscha und dem Alten Ägypten.⁶⁰ Als gemeinsamer Nenner dieser Künste wurden eine gewisse Exotik und vermeintliche Authentizität, sowie die Vereinfachung und Stilisierung der Züge angesehen.⁶¹ Anfang des 20. Jahrhunderts verlagerte sich das europäische Verständnis von ‚primitiver‘ Kunst schließlich auf afrikanische und ozeanische Stammeskunst. In den Jahren 1906-1907 hatten sich in Frankreich Künstler wie Matisse, Derain, Vlaminck und Picasso zunehmend afrikanischen und ozeanischen

⁵⁵ Vgl. Rubin 1996, S. 15.

⁵⁶ Ebenda, S. 14. Im Larousse illustré (1897-1904) wurden die ‚Primitiven‘ noch folgendermaßen definiert: „Les peuples qui sont encore au degré le moins avancé de civilisation.“ Siehe Nouveau Larousse illustré, 7 Bde. und 1 Suppl.bd., Paris 1897-1904, hier Bd. 7, S. 31-32. Zit. nach Rubin 1996, S. 86 Anm. 19.

⁵⁷ Vgl. Rubin 1996, S. 13f.

⁵⁸ Ebenda, S. 10.

⁵⁹ Vgl. Hackenschmidt 2003, S. 287.

⁶⁰ Vgl. Rubin 1996, S. 10f.

⁶¹ Vgl. Badenbergh 1999, S. 221.

Masken, sowie Figurenplastiken zugewandt. Synonym zu ‚primitiver‘ Kunst wurde in Paris nun zusehends die Bezeichnung „art nègre“, Negerkunst, gebraucht, womit auch die ozeanische Kunst gemeint war. Ab den 1920er Jahren wurden die meisten nicht-westlichen höfischen Stile nicht mehr als ‚primitiv‘ bezeichnet, sondern diese Bezeichnung schließlich im Zuge einer zunehmenden Interessensverlagerung der französischen Kunstkritik fast vollständig auf Stammeskunst, also die Kunst der sogenannten ‚Naturvölker‘, eingeschränkt.⁶² Die ‚Primitiven‘ und damit ‚primitive‘ Kunst sind somit in der europäischen Vorstellung mit einer Vielzahl an Bedeutungen und Kulturen assoziiert worden. Das ‚Primitive‘ besitzt keine deutlich umrissene Identität, sondern stellt vielmehr eine Bezeichnung für sich verändernde Vorstellungen eines Anderen dar. Aus diesem Grund ist auch Primitivismus – der in der Bezugnahme auf das ‚Primitive‘ besteht – als prinzipiell offen zu verstehen. Der Begriff lässt sich auf die verschiedensten Künstler bzw. Kunstrichtungen anwenden.

Robert Goldwater hat in *Primitivism in Modern Art* aus dem Jahr 1938⁶³ – dessen Gegenüberstellung eines „intellektuellen Primitivismus“ der Kubisten und eines „emotionalen Primitivismus“ der *Brücke* wurde bereits vorgestellt⁶⁴ – auf diesen prinzipiell offenen Charakter des Begriffes und die daraus resultierende Schwierigkeit seiner Definition hingewiesen: „In attempting, finally, to give a definition of primitivism, we do not mean to indicate that we imagine it to be any one specific thing which can be paraphrased in capsule form. Primitivism is not the name for a particular period or school in the history of painting, and consequently no description of a limited set of objective characteristics which will define it can be given. [...] Since primitivism, as well as romanticism, is an *attitude productive of art*, its results are bound to vary [...]“ [Hervorh. der Verfasserin]⁶⁵ Nicht an konkreten Kunstbewegungen ist der Begriff also klar festzumachen, sondern er steht für eine spezielle Haltung in der Kunst.

Diese ist laut Goldwater an sich nichts grundlegend Neues, sondern hat ihre Vorgänger in den historistischen und exotisierenden Stilen des 19. Jahrhunderts sowie im bäuerlichen Bildthema. Dadurch wird Primitivismus als ein weiteres Kapitel in einer langen Geschichte des europäischen Interesses für zeitlich und geographisch weit entfernte Künste markiert: „Looked at from one point of view, the interest in primitive art is only the latest of a series of such interests in the distant arts which goes back to the

⁶² Vgl. Rubin 1996, S. 11 und vgl. Küster 2003, S. 38.

⁶³ Robert John Goldwater, *Primitivism in Modern Art*. Enlarged Edition, Cambridge (Massachusetts)/London 1986 (1938).

⁶⁴ Vgl. das Kapitel *Forschungslage* der vorliegenden Arbeit, S. 13.

⁶⁵ Goldwater 1986, S. XXIIIff.

Chinoiserie of the eighteenth century, and includes Persia, Egypt and Japan, besides various periods of the art of Greece and Rome.”⁶⁶ Als konkrete Vorläufer des Primitivismus nennt Goldwater den Orientalismus von Delacroix und Ingres, die Orientierung an griechisch-römischen und christlichen Naiven durch die Barbus-Bewegung und die Präraffaeliten, die Rezeption japanischer Drucke, den Jugendstil und seine Hinwendung zum Dekorativen, Munch, Hodler, sowie Millet und Van Gogh mit ihren Darstellungen einer bäuerlichen Lebenswelt.⁶⁷ Kennzeichnend für diese Tendenzen des 19. Jahrhunderts seien allgemein eher archaisierende denn primitivisierende Züge in Verbindung mit der Suche nach Einfachheit in der Kunst. Das ‚primitive‘ Ideal des 19. Jahrhunderts sieht Goldwater im Bildthema des harmonischen Goldenen Zeitalters repräsentiert. Von dieser vorbereitenden Tradition sieht er den Primitivismus des 20. Jahrhunderts durch stärker primitivisierende Züge – welche er jedoch nicht genauer charakterisiert – und eine wilde, gleichsam angsterregende Qualität klar unterschieden. An Stelle eines als lieblich vorgestellten, idealisierten ‚Primitiven‘ im 19. Jahrhundert sei nun die Faszination am wilden Fremden getreten.⁶⁸ 1984 wurde im Rahmen der Ausstellung *Primitivism in Twentieth Century Art. Affinities of the Tribal and the Modern* im Museum of Modern Art in New York ein Katalog veröffentlicht⁶⁹, der bis heute das Verständnis von Primitivismus durch die kunsthistorische Disziplin und führende Lexika in grundlegender Weise geprägt hat.⁷⁰ In der Einleitung unterscheidet dessen Herausgeber William Rubin ebenfalls zwischen dem Primitivismus des 19. Jahrhunderts und dem des 20. Jahrhunderts. Die frühe Tradition sieht er eher an einer idealisierten Vorstellung vom ‚primitiven‘ Leben, an einem „Mythos des Primitiven“, denn an konkreten ‚primitiven‘ Vorbildern inspiriert.⁷¹ Bei den primitivistischen Künstlern der Moderne sei nun dagegen eine Interessensverlagerung von einer bloßen Vorstellung vom ‚primitiven‘ Leben auf konkrete ‚primitive‘ Kunst zu beobachten, womit zugleich ein stärker formaler Zugang in ihrer Kunst einhergehe. Ein zunehmend konzeptuelles Interesse an ‚primitiver‘ Kunst hätte dabei zunächst mit dem Kubismus eingesetzt, womit Rubin Goldwaters

⁶⁶ Ebenda, S. 52.

⁶⁷ Vgl. Goldwater 1986, S. 51-62.

⁶⁸ Ebenda, S. XXII und S. 255.

⁶⁹ William Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York), München 1996 (1984).

⁷⁰ Vgl. Küster 2003, S. 18-21.

⁷¹ In literarischen und philosophischen Texten des 18. Jahrhunderts sei der „Mythos der Antike“, die Idee eines irdischen Paradieses, auf das Leben der ‚Primitiven‘ übertragen worden: „Von Anfang an war der Mythos das treibende Moment. Bis in das dritte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts übte er auf Künstler und Schriftsteller einen weit größeren Einfluß aus als irgendwelche Tatsachen über das Leben der Eingeborenen, die selbst den ersten Sozialwissenschaftlern kaum bekannt waren.“ Rubin 1996, S. 15.

Einschätzung übernimmt. Auch für ihn wird die kubistische Art der Bezugnahme auf ‚primitive‘ Kunst zum Primitivismus schlechthin und als Parameter für die unterschiedlichsten primitivistischen Kunstströmungen angesetzt. Im Primitivismus des 20. Jahrhunderts überwiege demnach ein formales, ästhetisches Interesse.⁷² Als weiteres Merkmal des modernen Primitivismus sieht Rubin die Orientierung an den Künsten der sogenannten ‚Naturvölker‘ – den Stammeskünsten – und nicht mehr an einem breiter gefassten ‚Primitiven‘ des 19. Jahrhunderts.⁷³ Rubin schränkt somit den Begriff des ‚Primitiven‘, an dem sich die modernen Primitivisten orientierten, klar ein.

Den Auftakt in den vertiefenden Aufsätzen des Moma-Kataloges macht Paul Gauguin, mit dem Pechstein ja des Öfteren verglichen wurde. Gauguin stellt in der Einschätzung Rubins eine Art Sonderfall zwischen den Primitivisten des 19. und jenen des 20. Jahrhunderts dar, da „sein Primitivismus mehr philosophischer als ästhetischer Natur war“.⁷⁴ Außerdem rezipierte er in erster Linie die im 19. Jahrhundert als ‚primitiv‘ verstandenen Künste, nämlich außereuropäische höfische Stile und nicht ausschließlich Stammeskunst.⁷⁵ Außer Gauguin werden im Katalog Matisse und die Fauvisten, Picasso, der deutsche Expressionismus, Brancusi, Léger, Klee, Giacometti, Dadaismus und Surrealismus, Henry Moore und der Abstrakte Expressionismus als Vertreter des modernen Primitivismus eingehend analysiert. Im Aufsatz von Donald E. Gordon zum deutschen Expressionismus wird dabei die an den Kubisten orientierte, formalistische Definition des modernen Primitivismus von Rubin in Bezug auf Pechstein und die *Brücke* bereits wieder aufgebrochen. So bestätigt Gordon Manfred Schneckenburgers Charakterisierung eines breiter gefassten Primitivismus der *Brücke* mit den Worten „daß das Primitive den Expressionismus in zweierlei Hinsicht beeinflusste: sowohl als Lebens – wie als Kunstidee.“⁷⁶ Die Reaktion der *Brücke* auf die ‚primitiven‘ Künste wird von Gordon somit wertfrei als sowohl intellektuell, als auch emotional und auf den eigenen Lebensvollzug zielend, anerkannt.

In der vorliegenden Arbeit wird am Beispiel von Max Pechstein aufzuzeigen sein, dass man zwischen den Charakteristika der Primitivismen des 19. und des 20. Jahrhunderts

⁷² Vgl. Rubin 1996, S. 15f. Rubin konstatiert auch eine „zugrunde liegende[n] Verwandtschaft zwischen der Kunst der Moderne und der Eingeborenenkunst auf der Ebene der konzeptuellen Form.“ Rubin 1996, S. 29.

⁷³ Rubin 1996, S. 9: „Der Primitivismus – die Anregung des Denkens und Schaffens moderner Künstler durch Kunst und Kultur der Naturvölker – gehört zu den Schlüsselthemen der Kunst des 20. Jahrhunderts.“ Die Rezeption von Hofkunst wird von Rubin dabei in Bezug auf den Primitivismus des 20. Jahrhunderts ausgeschlossen, was oftmals kritisiert wurde. Vgl. Bois 1985, S. 180.

⁷⁴ Rubin 1996, S. 16.

⁷⁵ Ebenda, S. 16.

⁷⁶ Gordon 1996, S. 379. Zu Manfred Schneckenburgers Ansatz siehe: das Kapitel *Forschungslage* der vorliegenden Arbeit, S. 14.

nicht so klar trennen kann, wie es Goldwater und Rubin taten. Wie bereits erörtert wurde, war die formale Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Vorlagen bei Pechstein insbesondere von einer emotionalen Bewunderung für die ‚Primitiven‘ selbst und einer Sehnsucht nach ihrem als ideal vorgestellten Leben getragen. Für diese besondere Faszination des Künstlers am ‚Primitiven‘ spielten gerade die im 19. Jahrhundert verwurzelten Vorstellungen eines Goldenen Zeitalters bzw. eines irdischen Paradieses eine große Rolle, welche er mit jenem verband. Wie Gauguin scheint Pechstein daher ein Sonderfall zu sein, der sich nicht klar einem Primitivismus des 19. oder 20. Jahrhunderts zuordnen lässt.

Der Begriff ‚primitiv‘ soll im Folgenden sowohl auf die zur Zeit von Max Pechstein solchermaßen bezeichneten Völker und ihre Künste – bei den Künstlern der *Brücke* sind es vor allem die afrikanischen und ozeanischen Stammeskünste – als auch auf die von Pechstein mit diesen assoziierten Vorstellungen angewendet werden. Um dabei auf die dem Begriff inhärente Problematik hinzuweisen, wird dieser unter Anführungszeichen verwendet. Der Begriff Primitivismus dient sowohl zur Bezeichnung einer künstlerischen Vorgehensweise, als auch einer Lebenshaltung. Beide Zugänge zum ‚Primitiven‘ bestehen in der Bewunderung, aber auch der Aneignung eines als ‚primitiv‘ eingestuften Anderen und können deshalb nicht als wertfrei angesehen werden.

II. Hinwendungen zum ‚Primitiven‘ im großstädtischen Kontext

1. Max Pechstein und die Brücke

Max Pechstein hat seinen künstlerischen Ausgangspunkt sowohl in einer soliden handwerklichen und kunstgewerblichen Ausbildung als auch dem Studium an der Akademie.⁷⁷ Er war früh im Bereich der herkömmlichen Malerei erfolgreich, weshalb zunächst eine der Tradition verpflichtete Kunst, ja sogar eine Karriere an der Akademie nahe liegend schien. Pechstein entschied sich jedoch für den Beitritt zur *Brücke*, einer aus Autodidakten bestehenden Künstlergruppe, die sowohl eine Abwendung von dem Kunstschaffen der Akademien als auch explizit eine grundlegend *neue*, zukunftsgerichtete Kunst anstrebte. Im Folgenden soll diese Umorientierung des Künstlers von akademischen Prinzipien hin zu dem Anspruch nach einer neuen Kunstauffassung anhand einiger biographischer Eckdaten kurz skizziert und sodann mit der Frage, warum es schließlich zur Rezeption ‚primitiver‘ Künste durch ihn und die ganze Bewegung der *Brücke* kam, verknüpft werden.

Pechstein wurde 1881 als Kind einer Handwerkerfamilie in Zwickau in Sachsen geboren. In seiner Heimatstadt machte er zunächst eine Lehre zum Dekorationsmaler und besuchte nebenbei regelmäßig die Gewerbeschule.⁷⁸ Mit 19 Jahren ging er als „reisender Handwerksbursche“ nach Dresden, wo er die Kunstgewerbeschule bei Wilhelm Kreis besuchte. Hier erhielt er schon früh mehrere Auszeichnungen und wurde schließlich an der Dresdener Kunstakademie als Meisterschüler von Otto Gußmann aufgenommen.⁷⁹ Wie Pechstein selbst in seinen *Erinnerungen* beschreibt, lernte er im Laufe seiner Ausbildung „die Ausführbarkeit, die Technik, das Material berücksichtigen“, was ihm während seiner „ganzen künstlerischen Entfaltung zustatten“⁸⁰ kam. Neben dem Studium führte er bereits viele Aufträge für Wandmalerei, Arbeiten in Mosaik und Glasfenstergestaltungen aus. Im Jahr 1905 gewann er den Sächsischen Staatspreis für Malerei, den sogenannten „Rompreis“. Pechstein war somit schon früh mit seiner Kunst erfolgreich. Dies erklärt sich unter anderem damit, dass er

⁷⁷ Vertiefend zu Pechsteins Biographie siehe: Leonie von Ruxleben, Lebensdaten 1881-1955, in: Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin u. a. 1996, S. 11-40.

⁷⁸ Vgl. Krause 2001, S. 9 und vgl. Pechstein 1993, S. 7.

⁷⁹ Vgl. Krause 2001, S. 9.

⁸⁰ Pechstein 1993, S. 19.

in seinen ersten Schaffensjahren dem vorherrschenden Kunstgeschmack mit symbolistisch aufgeladenen Figurenbildern zu entsprechen vermochte (Abb. 1).⁸¹

Ein besonderes Seherlebnis, das Pechstein als prägend für seine Kunst beschreibt, führte ihn schließlich indirekt zur *Brücke*. Im Dresdener Zwinger sah er ein „Beet von brennend roten Tulpen“⁸², welches er in einem Deckenbild für den Sächsischen Pavillon der Internationalen Raumkunstausstellung in Dresden ausführte. „Das Tulpenbeet vom Zwinger ‚schmiß‘ ich auf die Leinwand. Es existiert nicht mehr. Aber für meine Augen war die rote Glut eine Fanfare.“⁸³ Vor der Eröffnung bemerkte er jedoch, dass die grellrote Farbe durch graue Farbspritzer abgeschwächt worden war, man es „dem Normalgeschmack angepasst hatte.“⁸⁴ Als Pechstein wütend über die Verunstaltung schimpfte, lernte er Erich Heckel kennen, der ihm „im Schimpfen sekundierte.“⁸⁵ Auf dessen Einladung hin wurde Pechstein schließlich 1906, im selben Jahr wie Emil Nolde, Mitglied der Künstlergruppe die *Brücke*. Diese war ein Jahr zuvor von Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff – allesamt Architekturstudenten – in Dresden gegründet worden. Pechstein war das einzige Mitglied der *Brücke*, welches eine akademische Ausbildung als Maler genossen hatte.⁸⁶

Die *Brücke*-Künstler strebten in ihrer Kunst nach neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln und einem neuen Umgang mit Farbe. Dabei fühlten sie sich zunächst den Vorbildern von Edvard Munch und Vincent van Gogh besonders verpflichtet.⁸⁷ In seinen *Erinnerungen* beschreibt Pechstein, was ihn mit seinen *Brücke*-Kollegen verband: „Beglückt entdeckten wir einen restlosen Gleichklang im Drang nach Befreiung, nach einer vorwärts stürmenden, nicht durch Konvention gehemmtten Kunst.“⁸⁸ Im Jahr 1906 hatte die *Brücke* ein Art Programm in Form eines Flugblattes veröffentlicht, in dem sie diese Ziele zur Sprache brachte. Kirchner hatte es in Holz geschnitten (Abb. 2): „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

⁸¹ Vgl. Krause 2001, S. 9f.

⁸² Pechstein 1993, S. 22.

⁸³ Ebenda, S. 22.

⁸⁴ Ebenda, S. 22.

⁸⁵ Ebenda, S. 22.

⁸⁶ Kirchner und Bleyl hatten an der Technischen Hochschule in Dresden das Architektorexamen gemacht, Heckel und Karl Schmidt-Rottluff brachen ihr Architekturstudium vorzeitig ab, um sich ganz dem freien künstlerischen Schaffen zu widmen. Vgl. Moeller 1996b, S. 49.

⁸⁷ Vgl. Pechstein 1993, S. 23. Die Van Gogh-Ausstellung in der Dresdener Galerie Arnold im Jahr 1905 „löste bei allen Mitgliedern eine heftige Reaktion aus.“ Moeller 1996a, S. 42.

⁸⁸ Pechstein 1993, S. 22f.

unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.“⁸⁹ Die *Brücke*-Künstler stellten den starren Regeln der Akademiekunst somit ein unmittelbares, intuitives Kunstschaffen entgegen und betonten ihre dezidiert fortschrittliche Haltung. Aber das Programm war zunächst wohl leichter formuliert als realisiert. Heckel sollte später zugeben: „Wovon wir weg mußten, war uns klar, wohin wir kommen würden stand allerdings weniger fest“.⁹⁰ Mit dem Beitritt zur *Brücke* wurde Pechstein somit zu einer grundlegend neuen Ausrichtung und Zielsetzung seiner Kunst motiviert, war er doch vor der Dresdener Raumkunstaussstellung, bei der er Heckel kennen lernte, noch nicht als Erneuerer aufgefallen.

Gerade Pechstein, das einzige Mitglied mit traditionellem Ausbildungshintergrund, sollte sich als wichtiger Vermittler neuer Impulse von Außen an die Künstlergruppe erweisen, welche für ihr Streben nach Erneuerung in der Kunst bedeutsam waren. Mit dem Geld des „Rompreises“ konnte er 1907 seine erste Italienreise antreten. Er meinte dazu: „Jetzt, so hoffte ich, werde das Wirken großer Meister der Vergangenheit mein Wollen in der Kunst bestätigen.“⁹¹ In Italien studierte der Künstler die sogenannten ‚Primitiven‘ des Mittelalters, Giotto und Fra Angelico, sowie die Mosaik von San Apollinare Nuovo und das Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna, etruskische Kunst und die Wandmalereien der Vatikanischen Bibliothek. Im selben Jahr reiste er auch nach Paris, wo er die Bildwerke der gotischen Kathedralen Notre-Dame und Saint-Denis, sowie die altfranzösischen Denkmäler des Cluny-Museums bewunderte.⁹² Als besonders wichtig für Pechsteins weiteres Schaffen sollte sich aber der Besuch zahlreicher Ausstellungen in Paris erweisen. Diese boten ihm die Gelegenheit zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den aktuellen französischen Kunstströmungen, insbesondere dem Neoimpressionismus und dem Fauvismus. Im Januar 1908 sah er in der Galerie Bernheim Jeune eine umfangreiche Van Gogh-Ausstellung, einen Monat später Arbeiten von Paul Gauguin und Edouard Vuillard, einem Künstler aus der Gruppe der Nabis. Im März war Pechstein sogar selbst mit drei Werken in der 24. Ausstellung der „Artistes Indépendants“ vertreten, welche einen Überblick über die französische Kunst der Gegenwart gab. Er lernte in Paris auch mehrere dort ansässige Künstler persönlich kennen. Den Niederländer Kees van Dongen, der zum Kreis der

⁸⁹ Zit. nach Moeller 1996b, S. 50.

⁹⁰ Hans Kinkel, Aus einem Gespräch mit Erich Heckel, in: Das Kunstwerk, 3, Baden-Baden 1958, S. 24.

Zit. nach Krause 2001, S. 10.

⁹¹ Pechstein 1993, S. 26.

⁹² Ebenda, S. 26, 28.

Fauves gehörte, konnte er sogar als neues Mitglied für die *Brücke* gewinnen.⁹³ Pechsteins Kontakt zu den Fauves ist auch die erste Ausstellung fauvistischer Bilder in der Galerie Richter im Herbst 1908 in Dresden zu verdanken, welche vermutlich von Van Dongen organisiert wurde.⁹⁴ Die Begegnung mit diesen Werken „förderte die kraftvolle, großflächige und starkfarbige Malweise“⁹⁵ der *Brücke*. Gerade diese Ausstellung der Pariser Fauves wird von Seiten der Forschung zu den entscheidenden Auslösern für eine Auseinandersetzung Pechsteins und der *Brücke* mit den sogenannten Stammeskünsten gezählt.⁹⁶ André Derain, Maurice de Vlaminck und Henri Matisse gelten nämlich – wie bereits erörtert – als die ersten Maler, die afrikanische Plastik ab 1906 für sich „entdeckten“ und in ihren Werken verarbeiteten.⁹⁷ Als weiteres Vorbild für eine Rezeption ‚primitiver‘ Kunst durch die *Brücke* gilt Paul Gauguin, der durch seine Tahiti-Reisen und –Bilder große Bekanntheit erlangt hatte. Im September 1910 war seinem Werk eine Ausstellung in der Galerie Arnold in Dresden gewidmet, die eine Orientierung der *Brücke* an ‚primitiven‘ Vorbildern, insbesondere der Südseekunst zudem bestärkt haben könnte.⁹⁸ Pechstein und seine Kollegen von der *Brücke* gewannen somit wichtige Anregungen über die Vorbilder aktueller französischer Kunstrichtungen bzw. Künstler, die sie in verschiedenen Ausstellungen kennen lernten. Sie sollten in Folge schließlich auch die ersten Künstler im Deutschen Reich sein, welche sich auf die sogenannten ‚primitiven‘ Künste – hier vor allem in der Bedeutung von afrikanischen und ozeanischen Stammeskünsten – bezogen. Doch worin lag überhaupt ihr Interesse an diesen begründet?

Erinnert sei an dieser Stelle an eine Passage aus dem *Brücke*-Programm: „Mit dem Glauben an Entwicklung [...] rufen wir alle Jugend zusammen und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften.[...]“⁹⁹ Hier wird ganz klar der Wunsch nach einer Abkehr von der Tradition zum Ausdruck gebracht. Dieser programmatische Bruch mit der Vergangenheit wird oft als grundlegendes Merkmal der künstlerischen Moderne beschrieben.¹⁰⁰ Franz Marc, ein Künstler des *Blauen Reiters* in München, sprach

⁹³ Vgl. Krause 2001, S. 11.

⁹⁴ Vgl. Lloyd 1991, S. 87.

⁹⁵ Bilanz 1990, S. 80.

⁹⁶ Vgl. Bilanz 1990, S. 80.

⁹⁷ Ebenda, S. 69.

⁹⁸ Ebenda, S. 80. Kirchner schuf auch das Plakat für die Gauguin-Ausstellung in der Galerie Arnold in Dresden. Vgl. Hüneke 2006b, S. 101.

⁹⁹ Zit. nach Moeller 1996b, S. 50.

¹⁰⁰ Vgl. Lloyd 2002, S. 99.

diesbezüglich von einer „Flucht aus der Historie“¹⁰¹, die er als Kennzeichen des modernen Künstlers beschrieb. Er wertete diese „Flucht“ gleichzeitig als prägend für sein Interesse an Stammeskunst. Der Philosoph Paul de Man beschreibt dieses Merkmal der Moderne ähnlich: „Um die eigene Erfahrung der Gegenwart zu erneuern, ist es notwendig, sie von der Vergangenheit abzuschneiden und die Welt mit der Frische der Wahrnehmung zu sehen, die sich aus einer blank geputzten und gelöschten Tafel, aus der Abwesenheit einer Vergangenheit ergibt, der es noch nicht gelungen ist, die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung zu trüben.“¹⁰²

Mit dem Wunsch der künstlerischen Moderne nach einer Abkehr von der Tradition war ein Bruch mit den festgefahrenen Strukturen der offiziellen Hochkunst, mit den bis dahin in der europäischen Kunst vorherrschenden Prinzipien der Akademien und Salons wie dem Realismus und der seit der Renaissance vorherrschenden Zentralperspektive, gemeint. Dieser Wunsch ging bei vielen der modernen Avantgardebewegungen, so auch bei Pechstein und der *Brücke*, gleichzeitig mit dem Ideal eines prinzipiellen Neuanfanges einher. Bei der Suche nach einer grundlegend neuen Ästhetik, einem gänzlich Anderen zum gegenwärtig Üblichen, kamen den Künstlern die alternativen Bildwelten der ‚primitiven‘ Künste sehr gelegen. Diese standen den bisherigen Traditionen in der europäischen Kunst geradezu konträr gegenüber. Die Orientierung an diesen Künsten, welche *den* Gegensatz zur offiziellen Hochkunst schlechthin darstellten, wurde somit für die Avantgarde vielfach zum entscheidenden Motor für einen Ausbruch aus herkömmlichen Seh- und Darstellungsgewohnheiten und für grundlegende Erneuerungen in Bezug auf Motivik, Stil und Farbgebung. Aus diesem Grund ist die Orientierung an diesen alternativen, ‚primitiven‘ Kunstformen auch oft als Voraussetzung der künstlerischen Moderne beschrieben worden.¹⁰³ Auch Max Pechstein und die *Brücke*-Künstler haben grundlegende Charakteristika ihrer Kunst, welche deren Modernität ausmachen, gerade aus der Arbeit mit ‚primitiven‘ Vorbildern

¹⁰¹ Zit. nach Lloyd 2002, S. 99.

¹⁰² Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis 1997, ohne Seitenangabe. Zit. nach Lloyd 2002, S. 99.

¹⁰³ Robert Goldwater war der erste Theoretiker, der diesen Zusammenhang zwischen der Entstehung der modernen Kunst und der Bezugnahme auf die sogenannten ‚primitiven‘ Künste festgestellt hat. An der Kunst der Moderne ließen sich seiner Meinung nach grundlegende Qualitäten beobachten, die an solche der ‚primitiven‘ Künste erinnerten. Dadurch mute die moderne Kunst auch selbst ‚primitiv‘ an. In diesem Sinne bemerkt Goldwater: „It has been felt that modern art is in some way primitive.“ Goldwater 1986, S. xxf.

gewonnen. So lässt sich in der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten einer der Gründe der Künstler für die Hinwendung zu alternativen Bildwelten fassen.¹⁰⁴

War Pechstein somit zu Beginn seiner Karriere noch in der akademischen Tradition verhaftet, wurde er schließlich im Zuge seines Beitritts zur *Brücke* in einer Abwendung von der Tradition und der Suche nach einer zukunftsgerichteten, *neuen* Kunst bekräftigt. Das Kennenlernen der französischen Kunst stellte wahrscheinlich einen wichtigen Impuls zu einem künstlerischem Primitivismus auch von Seiten Pechsteins und der *Brücke* dar. Die ‚primitiven‘ Künste müssen schon allein insofern für die Künstler interessant gewesen sein, da sie ihnen in ihrer Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten entgegen kamen.

2. ‚Primitive‘ Objekte im Völkerkundemuseum

Neben der Auseinandersetzung mit den französischen Primitivisten war für Pechstein und die *Brücke* schließlich der Besuch völkerkundlicher Sammlungen maßgeblich für die eigene Beschäftigung mit ‚primitiven‘ Vorbildern. Hier konnte die faszinierend und fremdartig wirkende Formensprache außereuropäischer Künste am Original studiert und gezeichnet werden. Von Seiten der Forschung wird der Besuch des Völkerkundemuseums oft als eine Art „exotische[s] Schlüsselerlebnis“¹⁰⁵ für die Rezeption von ‚primitiver‘ Kunst durch Pechstein und die *Brücke* beschrieben. Im Folgenden soll deshalb zunächst die Institution des Völkermuseums vorgestellt und ihre Bedeutung im kolonialen Kontext erläutert werden. In einem zweiten Schritt wird schließlich nach der Bedeutung der Besuche völkerkundlicher Sammlungen konkret für Pechstein sowie nach den von ihm bevorzugten ‚primitiven‘ Objekten zu fragen sein.

Die Ursprünge der ersten wichtigen ethnographischen Sammlungen bzw. Völkerkundemuseen in den Städten Berlin, Leipzig und Dresden fallen ins dritte Viertel des 19. Jahrhunderts. Zunächst waren viele von ihnen den Museen für Altertümer eingegliedert und die ethnographischen Objekte den prähistorischen und unklassifizierbaren Objekten zugeordnet.¹⁰⁶ Die zunehmende Errichtung eigenständiger Völkerkundemuseen war von Anfang an eng mit kolonialpolitischen und wirtschaftlichen Interessen verbunden. Der Naturwissenschaftler und Ethnologe Philipp

¹⁰⁴ Die Hinwendung zu den ‚primitiven‘ Künsten im modernen Primitivismus ist natürlich nicht nur ästhetisch motiviert. Darauf wird im Laufe der Arbeit noch näher eingegangen werden.

¹⁰⁵ Badenberg 2004, S. 439.

¹⁰⁶ Vgl. Goldwater 1986, S. 5.

Franz von Siebold betonte beispielsweise ihre Bedeutung gerade für Staaten, die eigene Kolonien besitzen. Diese bestünde zum Einen darin, die kolonisierten Völker zu verstehen und zum Anderen darin, das Interesse der Öffentlichkeit und der Kaufleute an den Kolonien zu wecken, was beides Voraussetzungen für einen florierenden Handel – und wohl auch für deren Beherrschbarkeit – seien.¹⁰⁷ Die europäischen Staaten versprachen sich von den Kolonien reiche Rohstoffvorkommen, neue Absatzmärkte für europäische Waren und Land für Aussiedler. Das Deutsche Reich war vergleichsweise spät, nämlich erst seit den 1880ern, in den europäischen Wettstreit um Kolonien eingestiegen. Um 1900 besaß es bereits auf drei Kontinenten sogenannte „Schutzgebiete“ (Abb. 3).¹⁰⁸ Durch eine offensive Kolonialpolitik im Vorkriegsdeutschland wurde das Interesse der Öffentlichkeit an den fremden Völkern gezielt gefördert und vor allem auf die Völker der deutschen Kolonien in Afrika und in der Südsee gelenkt.¹⁰⁹ Reisende, Missionare, Kaufleute und Ethnologen brachten Objekte aus den verschiedenen Kolonien in ihre Heimatländer.¹¹⁰ Was in den Völkerkundemuseen gesammelt wurde und den Künstlern für eine Rezeption zur Verfügung stand, spiegelt somit auch die Kolonialpolitik des jeweiligen Landes wieder. Auf Pechstein und die Künstler der *Brücke* müssen die Völkerkundemuseen in Dresden und Berlin, welche sie gerne besuchten, einen besonderen Reiz ausgeübt haben. So schrieb Kirchner am 31. März 1910 aus Dresden an Pechstein und Heckel, die bereits nach Berlin umgezogen waren: „Hier ist das Völkerkundemuseum wieder auf, nur ein kleiner Teil, aber doch eine Erholung und ein Genuß die famosen Bronzen aus Benin, einige Stücke der Pueblos aus Mexiko sind noch ausgestellt und einige Negerplastiken.“¹¹¹ Die Fülle an verschiedensten Objekten in diesen Museen ließ an einen Basar bzw. eine Wunderkammer denken, in der bisher in Europa unbekannte Bildwelten entdeckt werden konnten.¹¹² Einen ungefähren Eindruck von ihrer Wirkung auf die damaligen Besucher vermag uns der Bericht des Kunstkritikers Karl Scheffler zu geben. Er beschreibt das Königliche Museum für Völkerkunde in Berlin folgender Massen: „[...] ein Museumshaus, [...] in dem man sich doch ganz verwirrt fühlt, weil diese wandlosen Korridore mit Vitrinen und Schränken dicht angefüllt sind, weil das Haus mit Material von oben bis unten geradezu vollgestopft ist [...]. Man kann nichts

¹⁰⁷ Vgl. Goldwater 1986 S. 4f.

¹⁰⁸ Vgl. Kölln 2004, S. 145.

¹⁰⁹ Vgl. Moeller 1996a, S. 52.

¹¹⁰ Vgl. Rubin 1996, S. 16.

¹¹¹ Zit. nach Scholz 2006, S. 302f.

¹¹² Vgl. Scholz 2006, S. 301f.

einzelnen sehen, es herrscht ein solches Gedränge, daß nur Fachgelehrte die Fassung nicht verlieren. [...] Eine Wunderwelt tut sich auf, die zur Fundgrube werden könnte. Doch ist es eine fast tote Sammlung, von der das Volk kaum etwas weiß. Zwischen diesen vollgestopften Vitrinen wird der Besucher krank.“¹¹³

Was Scheffler mit der Aussage, man könne im Museum nichts einzeln sehen, anspricht, ist eine ganz spezifische Präsentation der ethnologischen Objekte. Im Völkerkundemuseum in Berlin war ein spezieller Schrank aus Glas und Eisen entwickelt worden, der auch in anderen Völkerkundemuseen Verwendung fand (Abb. 4, 5). Diese Schränke erlaubten eine besondere Art der musealen Präsentation der Objekte. Tageslicht fiel durch ihre Glaswände und somit durch die Massen der in ihnen ausgestellten Objekte. Die Schränke waren in parallelen Reihen in großen Hallen angeordnet. Da es zwischen ihnen keine visuellen Abgrenzungen gab, fiel der Betrachterblick von fast jedem Blickwinkel der Museumsräume aus durch mehrere Schränke gleichzeitig. Dadurch wurde ein „Total-Eindruck“ der ausgestellten Objekte befördert, die Fokussierung auf ein einzelnes Objekt dagegen erschwert. Die gleichzeitige Sicht vieler Objekte aus den verschiedensten Kulturen sollte es dem Betrachter erleichtern, Vergleiche zwischen diesen anzustellen und grundlegende Gemeinsamkeiten zu erkennen, eine Methode der frühen Anthropologie. Dies war auch von den Entwicklern der Schränke als ausdrückliches Ziel formuliert worden. Eine ästhetisierende Präsentation der Objekte wurde dabei bewusst vermieden.¹¹⁴

Diese Art der Präsentation hing mit der besonderen Sicht der frühen deutschen Anthropologie auf die in den Kolonien lebenden, von den Europäern als ‚Naturvölker‘ bezeichneten Völker zusammen, von denen die ausgestellten Objekte stammten. Über das Begriffspaar von Natur und Kultur wurde zwischen den sogenannten ‚Naturvölkern‘ und den ‚Kulturvölkern‘ – zu welchen sich die Anthropologen selbst zählten – ein unüberwindbarer Gegensatz markiert. Die ‚Naturvölker‘ wurden als außerhalb von jeglicher geschichtlichen Entwicklung stehend angesehen. Ihnen wurde die Fähigkeit abgesprochen, Kunst – als ein Kennzeichen von Kultur – herzustellen. Ihre visuellen Erzeugnisse wurden deshalb lediglich unter Begriffen wie Ornament bzw. Dekoration besprochen, was auch ihre Präsentation als Nicht-Kunst nahe legte.¹¹⁵ Auch von Seiten der Kunstgeschichte waren die ‚primitiven‘ Objekte im 19. Jahrhundert noch nicht als

¹¹³ Karl Scheffler, Berliner Museumskrieg, Berlin 1921, S. 20-22. Zit. nach Scholz 2006, S. 301.

¹¹⁴ Vgl. Zimmerman 2006, S. 287-290.

¹¹⁵ Ebenda, S. 280-290.

Kunst angesehen worden.¹¹⁶ Diese Sicht der kolonisierten Völker als in der Natur verhaftet rechtfertigte gleichzeitig deren Beherrschung durch die vermeintlich höher stehenden, entwickelten und zivilisierten Europäer. Die Wissenschaft der Anthropologie, welche in den ersten Zügen des neuen Imperialismus entstanden war, lieferte damit auch eine legitimierende Ideologie für den europäischen Kolonialismus.¹¹⁷

Zu den Voraussetzungen einer zunehmenden Hinwendung moderner Künstler zu den in den Völkerkundemuseen ausgestellten Objekten der ‚Naturvölker‘ wird in der Forschung oft eine grundlegende Neueinschätzung dieser Objekte als Kunst gezählt.¹¹⁸ Damit ist eine Umwertung bezeichnet, die interessanter Weise zunächst nicht über die Kunstwissenschaft und die Ästhetik lief¹¹⁹, sondern vor allem in ethnologischen Texten formuliert wurde. So setzte sich beispielsweise Ernst Grosse, Privatdozent an der Freiburger Universität, bereits im Jahr 1891 für eine Anerkennung der ästhetischen Erzeugnisse ‚primitiver‘ Kulturen als Kunst ein, die er als letzte Vertreter einer Urkunst sah.¹²⁰ Sein Interesse am Fremden lag im Grunde in der Frage nach den Anfängen von Kultur überhaupt begründet und war deshalb auch auf den Ursprung der eigenen Kultur bezogen. Trotzdem war es etwas grundlegend Neues, fremde Kunst als gleichwertiges Studienobjekt in die Linie der eigenen Kunst einzureihen.¹²¹ Des Weiteren trat Felix von Luschan, späterer Direktor der Afrikanisch-Ozeanischen Abteilung des Völkerkundemuseums in Berlin, 1898 für eine prinzipielle Aufwertung der afrikanischen Kunst ein.¹²² Von Luschan pries die „großartigen Kunstwerke“ der Afrikaner provokativ als der „zeitgenössischen europäischen Kunst ebenbürtig.“¹²³

Vermutlich unter dem Eindruck solcher Texte propagierten auch immer mehr Kunsthändler, Kunstsammler und Künstler eine neue Sichtweise der ‚primitiven‘ Objekte. In den außereuropäischen Objekten wurden zusehends nicht mehr ausschließlich bloße Kuriositäten oder ethnographische Artefakte gesehen, sondern es wurde ihnen ein grundlegend ästhetischer Wert und somit der Status von Kunstwerken

¹¹⁶ Die fremden Künste wurden im 19. Jahrhundert über den Vergleich mit der Akademiekunst beurteilt. Beispielsweise war der Kunsthistoriker John Ruskin der Ansicht, dass es in Amerika, Afrika und Asien keine Kunst gäbe. Vgl. Rubin 1996, S. 14.

¹¹⁷ Vgl. Zimmerman 2006, S. 289f.

¹¹⁸ Vgl. Rubin 1996, S. 16 und vgl. Schneckenburger 1972, S. 456.

¹¹⁹ Badenberg 2004, S. 439.

¹²⁰ Ernst Grosse, Ethnologie und Ästhetik, in: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 15, 4, 1891, S. 392-417.

¹²¹ Vgl. Badenberg 2004, S. 438.

¹²² Felix von Luschan, Althertümer von Benin, in: Zeitschrift für Ethnologie, 30, 1898, S. 146-155.

¹²³ Zit. nach Badenberg 2004, S. 438.

zugeschrieben. Auch ihre Aufnahme in Kunstmuseen wurde gefordert.¹²⁴ So schrieb beispielsweise Emil Nolde 1912 in den Notizen zur Einleitung seiner unveröffentlicht gebliebenen Schrift *Kunstäußerungen der Naturvölker*: „Vor nicht langer Zeit waren nur einige Kunstzeiten museumsreif. Dann aber kamen hinzu: koptische und frühchristliche Kunst, griechische Terrakotten und Vasen, persische und islamische Kunst. Warum aber wird immer noch die indische, chinesische und javanische Kunst unter Wissenschaft und Völkerkunde eingeordnet? Und die Kunst der Naturvölker als solche überhaupt nicht gewertet? Wie mag es kommen, daß wir Künstler so gern die primitiven Äußerungen der Naturvölker sehen? [...] Das Urgefühl und die plastisch-farbig-ornamentalen Freuden der ‚Wilden‘ an Waffen, Kult- und Gebrauchsgegenständen ist sicherlich oft viel schöner als die süßlich geschmäcklerischen Formen an Objekten, die in Glasschränken der Salons und in unseren Kunstgewerbemuseen stehen. Überzüchtete, blasse, dekadente Kunstwerke gibt es genug, – daher mag es gekommen sein, daß werdende Künstler am Urwüchsigen sich orientieren.“¹²⁵ Nolde sah die Hinwendung moderner Künstler zu den Objekten der sogenannten ‚Naturvölker‘ somit ganz klar auch in einer zunehmenden Unzufriedenheit mit der eigenen Zivilisation, mit den Kunstwerken der Salons und Akademien begründet.

Die *Brücke*-Künstler, zu denen auch Nolde eine Zeit lang zählte, haben mit ihrem Interesse an den ‚primitiven‘ Objekten auch selbst Anteil an deren Neubewertung als Kunst gehabt. Ihrer Bezugnahme auf außereuropäische Vorbilder verdankt sich die zunehmende Aufnahme solcher Objekte in deutsche Kunstmuseen und Galerien, wo sie bezeichnenderweise zunächst oft in Kombination mit expressionistischen Werken ausgestellt wurden (Abb. 6).¹²⁶

¹²⁴ Die pauschale Bezeichnung der nicht-westlichen Objekte als *Kunst* durch die modernen Künstler gilt als umstritten. Ist z.B. ein ornamentiertes Paddel als Kunst zu bezeichnen? Ich werde in der Folge des Öfteren von ‚primitiver‘ Kunst sprechen, möchte aber auf diese Problematik hinweisen.

Vor 1900 wurden nicht-westliche Objekte in Europa als exotische Kuriositäten, Orientalia, Zeugen der frühen Menschheit angesehen. Seit 1900 wurde mit der Auswahl durch Ethnographie- und Kunstmuseen die – bis zu einem gewissen Grad willkürliche – Unterscheidung zwischen ethnographischen Objekten und ‚primitiven‘ Kunstwerken institutionell untermauert. So betonten die Kunstmuseen deren formale und ästhetische Qualitäten, die Völkerkundemuseen dagegen versuchten deren Gebrauch und Funktion in einem ursprünglichen Kontext zu rekonstruieren. Es gab jedoch früh Verbindungen zwischen den Bereichen. Vgl. Clifford 1985, S. 170f.

¹²⁵ Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe*, Köln 1991, S. 194-197. Zit. nach Kat. Ausst., Wien/München 2001/02, ohne Seitenangabe. Noldes Äußerung zeigt auch den Unmut der Künstler ob der strikten europäischen Trennung zwischen Hochkunst und Kunsthandwerk, welche auch von den Künstlern des Jugendstils kritisiert wurde.

¹²⁶ Vgl. Badenberg 2004, S. 439.

Auch Max Pechstein interessierte sich in besonderer Weise für die Objekte der ‚Naturvölker‘. In seiner Kunst rezipierte er ab dem Jahr 1909 sowohl ozeanische als auch afrikanische Vorlagen. In seinen *Erinnerungen* betont der Künstler aber lediglich die Bedeutung der geschnitzten Hausbalken von den Palau-Inseln in der Südsee, die er im Völkerkundemuseum in Dresden studiert hatte. Diese befanden sich seit 1881 im Museum, wo sie in einem mit Spiegeln ausgestatteten Glasschrank ausgestellt waren (Abb. 7 a, 7b).¹²⁷ Die Palau-Inseln, eine Inselgruppe im Westen Mikronesiens in der Südsee gelegen, gehörten seit 1899 zu den Kolonien des Deutschen Reiches. Dieses hatte die mikronesischen Inseln von Spanien gekauft.¹²⁸ Da das Deutsche Reich erst seit kurzem Kolonien in der Südsee besaß, wurde der Südseekunst und damit auch den Palau-Balken in den ethnologischen Sammlungen viel Platz eingeräumt und in wissenschaftlichen Publikationen besondere Aufmerksamkeit zuteil. Diese aktuelle Schwerpunktsetzung von Seiten von Museen und der Forschung lenkte vermutlich auch die Aufmerksamkeit Pechsteins und der *Brücke* auf besagte Balken.¹²⁹

Ursprünglich gehörten die Balken zu einem Palauer Männerhaus aus Holz. *Bais*, wie diese Häuser genannt wurden, hatten die Funktion von Aufenthalts- und Wohnhäusern ausschließlich für Männer. Die vielfarbigen Verzierungen an Dachbalken und Giebeln, die sogenannten *logúkl*, zeigen Szenen aus dem Alltag, wie beispielsweise der Jagd, und Darstellungen von Mythen. Die an Schattenbilder erinnernden Darstellungen in

¹²⁷ Vgl. Lülff 1996, S. 79 und Dieterich 1995/96, S. 46.

¹²⁸ Vgl. Grubert-Thurow 1995/96, S. 72. Der Reisende Dr. Karl Semper hatte 1862 wegen eines Schiffbruchs mehrere Monate auf Palau verbracht und die Balken von den Palauern geschenkt bekommen. Durch ihn kamen sie schließlich 1881 ins Dresdener Museum. Vgl. Lülff 1996, S. 79.

¹²⁹ So waren 1889 die *Ethnographischen Studien zur Kenntnis des Karolinen-Archipels* von Johann Stanislaus Kubary erschienen. Kubary fasste in diesen seine Forschungen auf den Palau-Inseln zusammen. Dies war die erste ethnologische Publikation, die sich systematisch mit der Kunst und Kultur Palaus beschäftigte. (Johann Stanislaus Kubary, *Ethnographische Beiträge zur Kenntnis des Karolinen-Archipels*, Leiden 1889.) Vgl. Lülff 1996, S. 80, 90.

Von Karl Woermann, dem damaligen Direktor der Dresdener Gemäldegalerie, erschien im Jahr 1900 der erste Band seiner *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*. Woermanns Beitrag stellt eine der ersten zeit- und raumübergreifenden Kunstbetrachtungen dar, die erste universale Kunstgeschichte sozusagen, welche damals vermutlich zur Standardliteratur der Dresdener Studenten zählte. Vgl. dazu Bilanz 1990, S. 80f. und Ettliger 1968, S. 192. Diese wird von der *Brücke*-Forschung zumeist neben dem Besuch der Ausstellungen der französischen Primitivisten als eine der wahrscheinlichen Quellen einer „ästhetischen Neuorientierung“ der Künstlergruppe genannt. Siehe Bilanz 1990, S. 80. Der erste Band zur Kunst der „Urzeit“ und der „farbigen Völker“ besaß nur eine einzige Farbtafel zur Kunst der ‚Naturvölker‘, welche die Balken der Palauer Versammlungshäuser zeigte. (Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Leipzig/Wien 1900, Bd. I, Farbtafel 3.) Vgl. dazu Bilanz 1990, S. 80f.

Auch der offizielle Museumsführer zu den Dresdener Sammlungen zeigt in Bezug auf das Völkerkundemuseum eine ähnliche Schwerpunktsetzung. So wird in diesem betont, dass aus Platzgründen fast auf alle Objekte aus Asien, Amerika und Afrika verzichtet werden musste, um Raum für die besonders wertvolle Sammlung von den Pazifischen Inseln und der Südseeregion zu lassen. Es wird zudem betont, dass die Objekte dieser deutschen Protektorate von besonderem Interesse für die Museumsbesucher seien. Vgl. *Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden*, 1907, S. 79, 89. Nach Ettliger 1968, S. 196.

schwarz, weiß, rot und gelb erlangen durch ihre friesartige Anordnung den Balken entlang einen ganz besonderen Wiedererkennungseffekt.¹³⁰ Im Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin konnte man solche Balken sogar in ihrem ursprünglichen architektonischen Kontext sehen (Abb. 8).¹³¹

Die einzige Nachzeichnung dieser Balken durch die *Brücke*-Künstler ist von Ernst Ludwig Kirchner erhalten. Dieser hat eine Szene von den Palau-Balken auf einer Postkarte vom 20. Juni 1910 an Heckel (Abb. 9) mit der Bemerkung wiedergegeben: „Der Balken ist doch immer wieder schön.“¹³² Für seine Nachzeichnung wählte er eine Figur „mit vergrößert dargestellten Geschlechtsmerkmalen“¹³³. Kirchner war somit an der „sexuellen Motivik“ der Darstellungen eines recht „freizügige[n] Treiben[s]“¹³⁴ interessiert. Es war in diesen Häusern üblich, dass Mädchen aus den Nachbardörfern sich den Männern anboten, worauf die Szenen auf den Balken oftmals anspielen. Von Pechstein sind keine direkten Nachzeichnungen nach den Palauer Originalen bekannt. Sehr wohl sollte er später einzelne Motive, bzw. Stileigenschaften von diesen übernehmen. Die Frage, ob Pechstein je selbst im Museum Skizzen nach den Palau-Balken oder anderen ‚primitiven‘ Objekten angefertigt hat – wie es für seine Kollegen nachweisbar ist¹³⁵ – oder diese durch Vermittlung der anderen *Brücke*-Mitglieder in seiner Kunst verarbeitet hat, muss deshalb vorerst offen bleiben. Da im Zuge des Zweiten Weltkrieges Pechsteins Atelier in der Kurfürstenstrasse in Berlin vollständig ausbrannte, ist davon auszugehen, dass ein Großteil der möglichen Quellen unwiederbringlich verloren ist. Auf der Basis dessen, was uns heute als erhalten bekannt ist, ist die Frage nach möglichen Nachzeichnungen der Palauer Schnitzereien durch Pechstein nicht zu beantworten.¹³⁶

Von Seiten der kunsthistorischen Forschung wurde in Bezug auf Pechstein jedenfalls die besondere Bedeutung von Besuchen im Völkerkundemuseum und dessen frühes

¹³⁰ Vgl. Schneckenburger 1972, S. 463 und Lülff 1996, S. 79f.

¹³¹ Ein solches Versammlungshaus wurde im Jahr 1907 auf den Palau-Inseln vom Berliner Museum in Auftrag gegeben, welches dort im Februar und März 1908 in einer Ausstellung zu sehen war. Vgl. Scholz 2006, S. 303f.

¹³² Annemarie Dube-Heynig, Ernst Ludwig Kirchner. Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum in Hamburg, hrsg. von Roman Norbert Ketterer und Wolfgang Henze, Köln 1984, Nr. 50, S. 255. Zit. nach Heuser 1995, S. 53.

¹³³ Scholz 2006, S. 303.

¹³⁴ Dieterich 1995/96, S. 46.

¹³⁵ Vgl. Scholz 2006, S. 303.

¹³⁶ Was dafür sprechen würde, dass Pechstein im Museum dennoch Skizzen nach ‚primitiven‘ Vorbildern angefertigt haben könnte, wie es von Kirchner und Nolde bekannt ist, ist ein Holzschnitt von 1911, in dem Pechstein eine bronzene Reliefplatte aus dem Königreich Benin rezipierte. Hierbei könnte er sich auf eine Reproduktion dieser Platte in einer Publikation bezogen haben, aber auch auf eine eigene Nachzeichnung. Zur Reliefplatte siehe: Lülff 1996, S. 86f. Zum Benin siehe: Badenbergh 2004, S. 438.

Aufmerksamwerden auf die Palau-Balken dennoch stark betont. Wilhelm Hausenstein ist der Meinung, dass bereits in Pechsteins Kindheit der Besuch einer ethnologischen Sammlung großen Eindruck auf diesen gemacht habe.¹³⁷ Max Osborn hebt wiederum die spezielle Bedeutung der Palau-Balken hervor. Er vermutet Pechsteins erste Auseinandersetzung mit den Reliefs in dessen Studienzeit, noch bevor er sich überhaupt der *Brücke* anschloss. Im Museum erlebte Pechstein laut Osborn die „Offenbarung, daß in den Arbeiten, die der naive Kunsttrieb ferner Urvölker erzeugt hat, sich das, wonach er händeringend fahndete, auf dem Präsentierteller darbot. Es ist wichtig, festzustellen, daß schon damals Stücke von den Palau-Inseln ihm besonders in die Augen stachen, ihn entzückten und immer wieder anzogen.“¹³⁸ Die frühe Pechstein-Forschung war somit darum bemüht, die Bedeutung des Künstlers in Bezug auf eine Orientierung der *Brücke* an den ‚primitiven‘ Künsten indirekt hervorzuheben, indem sie Pechsteins frühes und selbstständiges Aufmerksamwerden auf diese unterstrich.

Pechstein selbst erwähnte die Palau-Balken in seinen *Erinnerungen* insgesamt zwei Mal, wobei er deren besondere Bedeutung für sich betonte: „Es berauschte mich [...] 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.“¹³⁹ Und ein zweites Mal im Zusammenhang mit seiner eigenen Reise in die Südsee von 1914: „Holzhäuser mit hohem, spitzem Dachfirst sind ihre Behausungen, und an diesen Häusern sehe ich nun in Wirklichkeit im Gebrauch des Alltags in der Umgebung, für die sie geschaffen sind, die geschnitzten und bemalten Balken, die einst in Dresden meine Einbildungskraft in Schwingung versetzten und den jetzt erfüllten Wunsch aufkommen ließen, sie an Ort und Stelle zu sehen.“¹⁴⁰ Pechsteins Ausführungen zeigen einen gefühlsbetonten Zugang zu den Palau-Balken. Sie scheinen ihm ein gleichsam indexikalischer Hinweis auf eine ferne, exotische Welt gewesen zu sein, die ein unbestimmtes Gefühl von Sehnsucht nach der Südsee bei ihm hervorriefen. Ihre Bedeutung für sein Kunstschaffen, bzw. die Bedeutung des Museumsbesuches als erstem Anstoß zu einer Beschäftigung mit fremder Kunst, hob Pechstein selbst dagegen nicht hervor. Wohl sollte er später die „Liebe zur Kunst der Primitiven“¹⁴¹ als das einende Band der *Brücke* bezeichnen, bezog sich hierbei aber nicht auf die Balken im

¹³⁷ Vgl. Wilhelm Hausenstein, Max Pechstein, in: Deutsche Kunst und Dekoration, XLII, 1918, S. 205ff. Nach Lülff 1996, S. 86.

¹³⁸ Osborn 1922, S. 44.

¹³⁹ Pechstein 1993, S. 22.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 77.

¹⁴¹ Zit. nach Soika 2005, S. 72. Pechstein führte dies auf einem Fragebogen vom 20.1.1947 an, welchen ihm Christian Töwe zugeschickt hatte. (Kopie Privataarchiv, Berlin).

Konkreten. Auch in einem Brief von 1919 an den Kunsthistoriker Georg Biermann, in dem Pechstein seine Biographie und seinen künstlerischen Werdegang schilderte, sprach er an keiner Stelle von einer speziellen Bedeutung dieser Reliefs für seine Kunst.¹⁴²

Es war wiederum Kirchner, der die Bedeutung der Palau-Balken und afrikanischer Plastik für sein künstlerisches Schaffen hervorhob: „Da fand ich 1903 im ethnographischen Museum zu Dresden die Balken der Palau-Insulaner, deren Figuren genau solche Formensprache zeigten, wie meine eigenen. Das richtete mich auf und ich begann zu merken, daß ich auf dem rechten Wege war [...]“¹⁴³ In der *Brücke*-Chronik von 1912 wiederholte er: „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.“¹⁴⁴ Die gängige Forschungsmeinung ist mittlerweile, dass Kirchner dieses Erlebnis im Nachhinein rückdatiert hat. So vermutet beispielsweise Manfred Schneckenburger Kirchners Kennenlernen der Palau-Balken erst im Jahr 1905. Die bewusste Rückdatierung um zwei Jahre zeige uns aber, wie wichtig es Kirchner war, hier eine Vorreiterrolle zu übernehmen.¹⁴⁵ Kirchner betonte somit seine Priorität im Interesse an diesen fremden Künsten, vermutlich um seine Unabhängigkeit gegenüber den anderen primitivistisch arbeitenden Kunstströmungen, wie den Pariser Künstlern, die ihr Schlüsselerlebnis in Bezug auf afrikanische Kunst auch auf 1903 rückdatierten, aber auch gegenüber den anderen *Brücke*-Künstlern, zu unterstreichen.¹⁴⁶

Das Völkerkundemuseum stellte zur Zeit Pechsteins somit einen wichtigen Ort zum Kennenlernen und Studieren der ‚primitiven‘ Objekte dar. Waren diese von der frühen Anthropologie noch pauschal als Zeugnisse des Lebens der ‚Naturvölker‘, also als Gebrauchsgegenstände mit allenfalls dekorativen Qualitäten, aber nicht als Kunst angesehen worden, gab es nun immer mehr ethnologische Publikationen und in deren Folge Künstler, die in ihnen Kunstwerke sahen. Diese Neueinschätzung der fremden Objekte gehört zu den Voraussetzungen für ihre Rezeption durch die modernen Künstler. Unter den *Brücke*-Mitgliedern war es Kirchner, der die Bedeutung der Palau-

¹⁴² Vgl. Biermann 1920, S. 12-16. Hier ist Pechsteins Brief an Biermann vom 6. August 1919 abgedruckt.

¹⁴³ Ernst Ludwig Kirchner, Die Arbeit E. L. Kirchners, 1925/26, in: Eberhard W. Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnungen seines Lebens, Bern 1979, S. 333. Zit. nach Heuser 1995, S. 54.

¹⁴⁴ Zit. nach Schneckenburger 1972, S. 457.

¹⁴⁵ Vgl. Schneckenburger 1972, S. 457. Zur Frage dieser Datierung siehe auch: Bilanz 1990, S. 79f.

¹⁴⁶ Nana Badenberg ist der Meinung, dass erst die umfangreiche Retrospektive Paul Gauguins auf dem Salon D'Automne im Jahr 1906 in Paris Künstler wie Matisse und Picasso auf die ästhetische Erfahrung der „Negerkunst“ vorbereitete. Vgl. Badenberg 1999, S. 222.

Balken und afrikanischer Kunst als künstlerische Parallele zu seinem eigenen Schaffen hervorhob. Pechstein dagegen sah in jenen Balken, seinen *Erinnerungen* nach zu urteilen, in erster Linie Hinweise auf die exotische Südsee, in welche er selbst zu reisen wünschte. Es scheint somit, als hätten zunächst seine Sehnsüchte nach einem paradiesischen Ort in der Ferne, die er auf die Palau-Balken projizierte, seinen Gang ins Museum bewegt. Im welchen Jahr Pechstein jedoch zum ersten Mal im Museum ‚primitive‘ Objekte studiert hat, und ob er dort Nachzeichnungen nach diesen angefertigt hat, lässt sich nicht rekonstruieren.

3. Exotismen in Völkerschau, Zirkus und Kabarett

Das Völkerkundemuseum hat sich als Ort von wesentlicher Bedeutung für das Kennenlernen fremder Künste zur Zeit Pechsteins herausgestellt. Es gab im urbanen Kontext aber auch die Möglichkeit, Vertreter exotischer Völker zu erleben, nämlich in den Völkerschauen der Zoologischen Gärten, dem Zirkus und dem Kabarett. Es ist genau dieses Umfeld, in dem Pechstein seine Vorstellung der sogenannten ‚primitiven‘ Menschen entwickelte, welche auch für den Primitivismus in seiner Kunst wichtig sein sollte. Im Folgenden sollen diese Orte des exotischen Vergnügens kurz vorgestellt werden.

Im Jahr 1908 zog Pechstein von Dresden nach Berlin. Heckel, Schmidt-Rottluff und Kirchner folgten ihm in den drei darauf folgenden Jahren.¹⁴⁷ Berlin war seit der Reichsgründung im Jahr 1871 Hauptstadt des Deutschen Reiches und um 1900 mit ca. zwei Millionen Einwohnern eine der größten und modernsten Metropolen Europas. Die Stadt war zudem größtes deutsches Industriezentrum und wuchs in einem rasanten Tempo.¹⁴⁸ Den Künstlern bot sich hier ein modernes, beschleunigtes Leben mit allen Vor- und Nachteilen, welche die urbanen Angebote, aber auch die Hektik, der Verkehr und die Anonymität der Menschenmassen mit sich brachten. Die Unterhaltungsangebote in Zoo, Zirkus und Kabarett verhiessen ein alternatives Lebensgefühl zu dieser urbanen von Industrialisierung und prudem Wilhelminischem Zeitgeist geprägten Wirklichkeit. Diese Orte des freizeithlichen Vergnügens boten zur damaligen Zeit nämlich die Bühne für eine Zurschaustellung exotischer Völker und allerlei von der Norm abweichende Menschen. Das Fremde und Außergewöhnliche

¹⁴⁷ Vgl. Krause 2001, S. 14 und Lülff 1996, S. 82.

¹⁴⁸ Vgl. Moser 2004, S. 156f.

wurde dabei zu einem Objekt des Vergnügens gemacht und konnte in gemäßigter und beruhigter Form, sozusagen gefahrlos, betrachtet werden. Das Interesse für das Fremde blieb dabei eine imperialistische Geste, welche sich in der Instrumentalisierung des Anderen erschöpfte und keine wirkliche Begegnung mit diesem suchte. Es ereignete sich hier allenfalls ein Erahnen des Anderen, des Fremden; ein Konzept, das wohl jegliche Form von Primitivismus, der intrinsisch eurozentrisch ist, begleitet. Pechstein und die anderen *Brücke*-Künstler fühlten sich von den dort auftretenden Menschen, die eine Außenseiter- und dabei gleichzeitig eine Art Vermittlerrolle zwischen geregelterm Bürgerleben und einem Leben vermeintlich ungezügelter Sinnenlust einnahmen, in besonderer Weise angezogen und besuchten diese Etablissements deshalb regelmäßig. Neben dem Zirkus, in dem die sogenannten „Exotennummern“ gezeigt wurden, boten vor allem die Zoologischen Gärten eine wichtige Inspirationsquelle für Pechstein. Hier wurden die – einem heutigen Verständnis nach äußerst befremdlichen – Völkerschauen gezeigt.¹⁴⁹ Der Begriff war hier Programm: es wurden fremde Völker Zootieren gleich zur Schau gestellt und von den Besuchern bestaunt. So wurden beispielsweise in Carl Hagenbecks Tierpark, dessen Völkerschauen zu den erfolgreichsten zählten, 1910 in Berlin Samoaner gezeigt, 1910/11 Eingeborene aus Somali sowie Singhalesen und Inder.¹⁵⁰ Die hier gezeigten fremden Völker konnten entweder bei zirkusähnlichen, akrobatischen Darbietungen (Abb. 10) oder bei Tätigkeiten des täglichen Lebens, wie der Herstellung von handwerklichen Gegenständen oder der Zubereitung von Mahlzeiten, beobachtet werden.¹⁵¹ Beim Publikum waren diese Inszenierungen vermeintlich authentischen Dorflebens sehr beliebt. Die Kulissen waren aufwendig gestaltet und den landschaftlichen Gegebenheiten der Heimat der jeweiligen Völker angepasst.¹⁵²

Pechstein sah auf einer der Völkerschauen in Berlin einen Somalitanz, den er 1910 in Holz schnitt (Abb. 11). Aus der Technik des Holzschnittes resultiert eine besondere Einfachheit der Form. Pechsteins Bild „der zu den rhythmischen Klängen von Trommel und Flöte tanzenden Somalierinnen“ wird dabei zu „einer sinnbildhaften Darstellung

¹⁴⁹ Vgl. Thode-Arora 1989, S. 27f.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 173: Hier ist eine Tabelle der Völkerschauen in Hagenbecks Tierpark zu finden. Ihren historischen Ursprung haben die Völkerschauen an den europäischen Fürstenhöfen der Neuzeit. Im 19. Jahrhundert wurden sie einer breiten Öffentlichkeit gegen Eintritt zugänglich gemacht, wodurch sie zum Vergnügungsevent für die Masse wurden. Vgl. dazu Thode-Arora 1989, S. 19.

Die Tatsache, dass in einem *Tierpark* Menschen aus außereuropäischen Ländern als Attraktion gezeigt wurden, vermag einiges über deren Einschätzung von Seiten der Europäer auszusagen.

¹⁵¹ Vgl. Thode-Arora 1989, S. 104.

¹⁵² Ebenda, S. 144.

von elementarer Ausdruckskraft.“¹⁵³ Der Tanz der Frauen in den fremdartigen Kostümen wirkt durch die Technik wie erstarrt. Ihre bildparallele Anordnung wie auf einer Bühne erzeugt einen schematischen, friesähnlichen dekorativ-repetitiven Charakter, welcher durch den ornamentalen Bildhintergrund noch verstärkt wird. Es handelt sich hier um die Wiedergabe eines Wandbehanges, der sowohl in anderen Bildern von Pechstein, als auch in Werken von Erich Heckel und Otto Mueller immer wieder zu finden ist.¹⁵⁴ Georg Reinhardt nahm daher an, dass dieses Motiv konkret auf die gemeinsame Erfahrung der erwähnten Somali-Aufführung zurückgeht, wo der Wandbehang den dekorativen Hintergrund für die Tänzerinnen bildete. Otto Mueller hat das Vorbild dieses Wandbehanges auch in seinen Atelierdekorationen verarbeitet.¹⁵⁵ Bei vielen der *Brücke*-Bilder ist nicht klar zu entscheiden, ob die Motivübernahme sich auf einen Auftritt im Rahmen einer Völkerschau oder auf eine Situation in Muellers Atelier – mit fremdländischen Modellen – bezieht.

Die Verwendung des Holzschnittes hatte bei der *Brücke* programmatischen Charakter, bereits das Programm von 1906 war in Holz geschnitten worden. In Folge sollte es zu dem Medium der *Brücke* „für alle Informationsmittel wie Einladungskarten, Plakate, Kataloge oder Zeitungsskizzen“¹⁵⁶ werden. Die Wahl dieser Technik war am Vorbild von Munch, Gauguin und Matisse, sowie von mittelalterlicher Kunst – den mittelalterlichen ‚Primitiven‘ – orientiert.¹⁵⁷ „Gerade weil diese Technik zu den primitiven Zeiten zurückkehrt, ist sie so interessant [...]“¹⁵⁸, hatte Gauguin bemerkt. Interessant ist, dass sich Pechstein des Holzschnittes bediente, um tanzende Afrikanerinnen darzustellen. Die ursprüngliche Technik scheint ihm dem Thema angemessen gewesen zu sein. Er sah in den Afrikanerinnen ursprüngliche, ‚primitive‘ Menschen, so wie diese in den Völkerschauen inszeniert wurden.

Neben den Völkerschauen wurde auch in den Kabarett- und Varietéaufführungen Pechsteins Sehnsucht nach dem Fremden, dem Exotischen und Außergewöhnlichen gestillt.¹⁵⁹ Er war ein begeisterter Besucher dieser Veranstaltungen, wo neben Tanz und Gesang auch Komödianten, Akrobaten, Schlangenbeschwörer, Magier und sogar

¹⁵³ Lülff 1996, S. 83.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 83.

¹⁵⁵ Vgl. Georg Reinhardt, Die frühe „Brücke“, *Brücke-Archiv*, 9/10, Berlin 1977/78, S. 188 Anm. 725. Nach Lülff 1996, S. 83f.

¹⁵⁶ Eichler 2006, S. 139.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 135-140.

¹⁵⁸ Paul Gauguin 1901, zit. nach Eichler 2006, S. 133 (ohne Angabe der Primärquelle).

¹⁵⁹ Kabarett- und Varietéaufführungen waren Mitte des 19. Jahrhunderts von Frankreich nach Deutschland gebracht worden. Diese wurden zunächst in Bars und Cafés namens Singpielhallen aufgeführt, und entwickelten sich mit der Zeit in zwei Richtungen: dem populären Tingeltangel und dem luxuriösen Varietépalast. Vgl. Lloyd 1991, S. 87.

Boxkämpfe zu sehen waren. In den abendlichen Kabarettaufführungen schwang zudem das Thema Sexualität und Erotik immer mit. Wie im Zirkus wurden in den Kabarett zu dieser Zeit auch die sogenannten „Exotennummern“ angeboten.¹⁶⁰ In diesen akrobatischen und tänzerischen Aufführungen wurde eine in Mitteleuropa bis dahin unbekannt, „dynamisch-ursprüngliche Bewegungskraft– und Fähigkeit“¹⁶¹ gezeigt, welche beim Besucher Eindrücke geheimnisvoller Fremdheit und Leidenschaft evozierte. Pechsteins Bilder, welche in diesem Kontext entstanden, zeigen eine ähnliche Faszination. Besonders in seinen Darstellungen exotischer, freizügig gekleideter Tänzerinnen werden reine Sinnenlust, Lebensfreude und Übermut spürbar. Der Tanz ist das einzige große Thema, in dem Pechstein Aspekte des Großstadtlebens in seiner Kunst verarbeitet hat. Folgen der modernen Industrialisierung, die Lebensumstände in der Stadt, blieben dagegen ohne Reflexe auf seine Kunst.¹⁶² Sein besonderes Faible für Tanzszenen entwickelte der Künstler während seiner Zeit in Paris.¹⁶³ Hier hatte er wie schon erwähnt Kees Van Dongen kennen gelernt und möglicherweise eine von dessen beiden Einzelausstellungen gesehen. Van Dongen war unter den Fauvisten der Künstler, der das Kabarett, den Tanz und das Café-Concert am häufigsten zum Inhalt seiner Bilder machte. Seine Artistenbilder zeigen eine offene Sexualität, sowie eine sinnliche und lebendige Behandlung von Bewegung und Farbe.

Pechstein hat in seinen Tanzdarstellungen des Öfteren auf Van Dongens Arbeiten Bezug genommen, so beispielsweise im *Tanz* von 1910 (Abb. 12).¹⁶⁴ Max Osborn nennt dieses Bild ein „Hauptwerk“ Pechsteins, bezeichnet es gar als „ein Symbol der ganzen Pechstein-Kunst“.¹⁶⁵ In den *Erinnerungen* zitiert Pechstein selbst seinen Biographen und bestätigt Osborns Einschätzung des Werkes, sowie dessen Lokalisierung im Varieté.¹⁶⁶ Um eine lasziv gekleidete Tänzerin in der Mitte sind sitzende und hockende Frauen als Zuschauerinnen angeordnet. Die im Kreis angelegte Komposition fungiert als Ausdruck des Tanzes, ist jedoch mehr Ausdrucksgebärde als wirkliche körperliche Bewegung, eine gleichsam ekstatische „Entfesselung aller Sinne“.¹⁶⁷ Der Hintergrund zeigt, wie bereits der *Somalitanz*, einen orientalisch anmutenden Behang mit

¹⁶⁰ Vgl. Lloyd 1991, S. 87f.

¹⁶¹ Farese-Sperken 1969, S. 4.

¹⁶² Seit 1908 behandelte Pechstein den Tanz in Gemälden, Zeichnungen, Druckgraphiken und Plastik. 1910 wurde es gar zum beherrschenden Motiv. Vgl. Lülff 1996, S. 84f.

¹⁶³ Von Daumier an über Degas und Toulouse-Lautrec bis zu den Fauves waren Szenen aus den neuen, urbanen Vergnügungsetablissemments – vom Theater, dem Ballett und dem Café-Concert – sehr beliebte Bildinhalte. Vgl. Lloyd 1991, S. 86f.

¹⁶⁴ Vgl. Lloyd 1991, S. 87.

¹⁶⁵ Osborn 1922, S. 96.

¹⁶⁶ Vgl. Pechstein 1993, S. 39 und Osborn 1922, S. 98.

¹⁶⁷ Lülff 1996, S. 84.

ornamentalen Spitzen und Spiralen.¹⁶⁸ Auch die Bühnendekorationen in den Varietétheatern und Kabarett waren – ähnlich jener Dekoration aus der Völkerschau – oft an außereuropäischen Vorbildern orientiert. Die Exotik der Aufführungen in Kombination mit diesen fremdländisch anmutenden Dekorationen haben die Vorstellung Pechsteins des Fremden mitgeprägt.¹⁶⁹ Vergleichen lässt sich das Gemälde *Tanz* mit Van Dongens *Belly Dancer* (Abb. 13). Beide Beispiele zeigen eine Tänzerin mit nacktem Oberkörper, weit erhobenen Armen und offensivem Auftreten. In der Darstellung von freizügiger Nacktheit in Bezug auf das Bildthema des Tanzes hat sich Pechstein also möglicherweise direkt an Van Dongen orientiert.

Das Bildthema des Tanzes, insbesondere die Darstellung exotischer Tänzerinnen, erleichterte Pechstein den künstlerischen Zugang zum Motiv Mensch als einem sich den Leidenschaften hingebenden Sinnenwesen. In einem Kontext außerhalb des bürgerlichen Alltags, bei Menschen aus anderen Kulturen bzw. gesellschaftlichen Randschichten, erschien die Darstellung von Leidenschaft und Nacktheit jenseits mythologisch-religiöser Inhalte leichter. Das ausgelassene Tanzen der sinnlichen, oft halbnackten und exotischen Protagonistinnen in Kabarett und Varieté überstieg dabei ganz klar die Grenzen bürgerlicher Sittlichkeit und Moral. Hier lassen sich weitere Werte fassen, die den Exoten, den ‚Primitiven‘ zugeschrieben wurden: Die Entfesselung der Sinne, Nacktheit in Verbindung mit freier Sexualität, die Freiheit von den bürgerlichen Moralvorstellungen, sozusagen ein antibürgerliches Leben.

Gerade dieses Überschreiten von ansonsten in der Gesellschaft wirksamen Regeln in Kabarett und Varieté wurde in Intellektuellen- und Künstlerkreisen mit einer weiteren überschreitenden Vorstellung, nämlich einer grundlegenden Erneuerung der Kunst, in Verbindung gebracht. Der Literat Julius Bierbaum bringt dies in einer Novelle von 1897 auf den Punkt.¹⁷⁰ Er erzählt die Geschichte seines Helden Stilpe, der ein literarisches Varietétheater gründen möchte. Dessen erklärtes Ziel ist es dabei, die Beziehung zwischen Kunst und Leben durch die Energie, freie Sexualität und Unmittelbarkeit des Kabarett zu erneuern.¹⁷¹ Bierbaum lässt seinen Helden sagen: „Ha! Die Renaissance aller Künste und des ganzen Lebens vom Tingeltangel her! [...] Was ist die Kunst jetzt? Eine bunte, ein bißchen glitzernde Spinnwebe im Winkel des Lebens. Wir wollen sie wie ein goldenes Netz über das ganze Volk, das ganze Leben werfen. Denn zu uns, ins

¹⁶⁸ Vgl. Lloyd 1991, S. 87.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 90, 95.

¹⁷⁰ Otto Julius Bierbaum, *Stilpe*. Ein Roman aus der Froschperspektive, München 1963 (1897).

¹⁷¹ Vgl. Lloyd 1991, S. 96.

Tingeltangel, werden alle kommen, die Theater und Museen ebenso ängstlich fliehen wie die Kirche. [...] Wir werden eine neue Kultur herbeitanzen!“¹⁷² Bierbaum bringt hier das Bedürfnis nach einem Weggehen von einer elitären, volks-fernen Hochkunst zur Sprache. Eine Art Demokratisierung der Kunst, sozusagen die Vereinigung von Kunst und Leben, scheint ihm durch eine Hinwendung zur Populärkultur im Kabarett möglich. Das Ideal einer Durchdringung von Kunst und Leben war um die Jahrhundertwende ein vielfach bemühter Topos. So wurde auch im Jugendstil eine Einheit von Kunst und Leben angestrebt, beispielsweise der Einzug der Kunst in Bereiche des täglichen Lebens, z.B. durch die künstlerische Gestaltung von Möbeln. Der Gedanke vom Gesamtkunstwerk war hier grundlegend.¹⁷³

Es ist wichtig, das Kunstschaffen von Pechstein und der *Brücke* vor der Folie dieser zeitgenössischen Tendenzen zu sehen. An dieser Stelle sei nochmals an Manfred Schneckenburger erinnert, der betonte, der Primitivismus der *Brücke* sei zugleich *Kunst- und Lebensstil*, und damit auf dieses auch für die *Brücke* wichtige Thema der Einheit von Kunst und Leben anspielte.¹⁷⁴ Den Einbezug der Kunst in ihr Leben sollten die Mitglieder der *Brücke* selbst beispielsweise durch die Gestaltung ihrer Atelier- und Wohnräume, mitunter auch durch die Herstellung von Möbeln und Gebrauchsgegenständen versuchen, worauf später noch näher eingegangen werden wird. Kirchner, von dem wohl die meisten Stellungnahmen zur Gruppe der *Brücke* stammen, hat dies einmal als gemeinsame Eigenschaft der *Brücke*-Künstler bezeichnet: „Das ganz reine naive Müssen, Kunst und Leben in Harmonie zu bringen“, habe die Talente zusammengeführt, „deren Charakter und Begabung auch in menschlicher Beziehung ihnen gar keine andere Wahl ließ als den Beruf des Künstlers.“¹⁷⁵

Obgleich es hier nur europäische Inszenierungen eines Fremden auf Basis gängiger Stereotypen zu sehen gab, hat sich der Besuch von Völkerschauen, sowie Zirkus- und Kabarettvorstellungen als prägend für Pechsteins Sichtweise der ‚primitiven‘ Völker erwiesen: Ursprünglichkeit, Einfachheit, Naturnähe sowie Sinnlichkeit und ungezügelter Sexualität – das sind die Eigenschaften, welche den Besuchern hier von den Fremden vermittelt wurden. Das Interesse Pechsteins für die ‚primitiven‘ Objekte im Völkerkundemuseum ist in engem Zusammenhang gerade mit der besonderen Faszination an den ‚Primitiven‘ selbst und deren vermeintlich ursprünglicher

¹⁷² Bierbaum 1963, S. 171.

¹⁷³ Vgl. Schaschke 2006, S. 218.

¹⁷⁴ Vgl. Schneckenburger 1972, S. 458.

¹⁷⁵ Lothar Grisebach (Hg.), Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch, Schauberg 1968, ohne Seitenangabe. Zit. nach Billig 1995, S. 16.

Lebensweise, für welche diese Objekte stellvertretend stehen, zu sehen. Bei den gemeinsamen Aufenthalten der *Brücke*-Künstler auf dem Land sollten Pechstein und die anderen *Brücke*-Künstler schließlich selbst versuchen, das vermeintlich ursprüngliche Leben der ‚Primitiven‘ nachzuahmen.

III. Primitivismen im Werk von Max Pechstein

1. Primitivismus in Kunst und Leben. Max Pechstein und die Brücke in Moritzburg

Dem Leben in der Großstadt standen regelmäßige Ausflüge aufs Land gegenüber. Pechstein entfloh immer wieder für mehrere Monate dem Leben in Dresden und später Berlin, um auf dem Land zur Ruhe zu kommen und dort ungestört zu arbeiten. In der Zeit seiner Mitgliedschaft bei der *Brücke* verbrachte er auch des Öfteren zusammen mit den anderen Künstlern die Sommermonate auf dem Land, um dort gemeinsam Akt zu zeichnen.

Das Aktzeichnen war für die *Brücke* seit ihrer Gründung von großer Bedeutung gewesen. Die Freunde trafen sich zu diesem Zweck regelmäßig in Kirchners oder Bleyls Atelier. „Wöchentlich einmal kamen wir zusammen. Der Wunsch, nach dem lebenden Modell zu zeichnen, wurde verwirklicht als Viertelstundenakt.“¹⁷⁶, schrieb Fritz Bleyl 1905 über die gemeinsame Arbeit. Bei den Viertelstundenakten ging es darum, Amateurmodelle in natürlicher Haltung innerhalb von 15 Minuten zu zeichnen. Oft wechselten die Künstler bereits während dieser Zeitspanne ihre Position, um das schnelle Erfassen des Wesentlichen und das Weglassen überflüssiger Details zu üben.¹⁷⁷ Durch das schnelle, spontane Skizzieren sollte das wertende Bewusstsein möglichst ausgeschaltet, der gesehene Körper gleichwohl intuitiv vom Auge über die Hand auf das Papier gelangen.¹⁷⁸ Die *Brücke*-Maler wollten ihren Akten dadurch – im Gegensatz zu den gekünstelten Posen der Berufsmodelle der Akademien – eine besondere Vitalität und Frische verleihen.¹⁷⁹ Die Zeichnungen, die hier entstanden, wirken dementsprechend skizzenhaft, die Formen sind verknüpft und die Strichführung locker, wie an dem Beispiel eines Frauenaktes von Kirchner zu ersehen ist (Abb. 14). Als Modelle dienten den Malern ihre Lebensgefährtinnen und benachbarte Jugendliche.¹⁸⁰ Auch schwarze Tänzer wurden als Modelle eingeladen, wovon eine Photographie aus

¹⁷⁶ Aus einem unveröffentlichten Brief an Erwin F. Baumann vom 11. Juni 1934, Kopie im Kirchner-Museum Davos. Zit. nach Albers/Presler 2002, S. 1873.

¹⁷⁷ Vgl. Stoike 2006, S. 78f.

¹⁷⁸ Das Ziel, den menschlichen Körper durch schnelles Skizzieren in einer Art „natürlichen Bewegung“ zu erfassen, war schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts von Künstlern wie Delacroix, Degas, Rodin, Klimt und später Kandinsky angestrebt worden. Vgl. Stoike 2006, S. 78.

¹⁷⁹ Die Modelle der Akademien nahmen stets die Posen des klassischen Formenkanons ein, wobei die Akte in einen mythologischen, historischen oder allegorischen Kontext eingebunden wurden. Vgl. Stoike 2006, S. 78.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 78f.

Kirchners Atelier zeugt (Abb. 15). Die Künstler sprangen schließlich auch zunehmend selbst als Modelle ein und stellten einander gegenseitig zusammen mit den weiblichen Modellen dar, die sich frei und nackt in den Ateliers und Wohnungen bewegten (Abb. 16). Die *Brücke*-Ateliers wurden nicht mehr nur als „künstlerische Wirkstätte, sondern als ein vitaler Lebensraum begriffen, in dem sich Kunst und Leben miteinander verbanden.“¹⁸¹ Sie wurden zu Orten, an denen ein ungezwungenes Leben – wie die Künstler es auch in Völkerschau, Zirkus und dem Kabarett kennengelernt hatten – innerhalb der von strengen moralischen Konventionen geprägten wilhelminischen Gesellschaft möglich war. Diese Verbindung des Kunstschaffens mit einem ungezwungenen Lebensvollzug, die Einheit von Kunst und Leben, versuchten Pechstein und die *Brücke*-Künstler ebenfalls durch Ausflüge aufs Land zu realisieren.

1.1. Der nackte Mensch in der Natur als Ausdruck einer primitivistischen Lebenshaltung und als Bildmotiv

In den Jahren 1909 und 1910 verbrachte Pechstein zusammen mit Kirchner und Heckel die Sommer an den Moritzburger Teichen in der Nähe von Dresden, wo sie sich im Brauhof der dortigen Brauerei einmieteten.¹⁸² In seinen *Erinnerungen* beschreibt er die Planung der Aufenthalte: „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. Als ich in Dresden ankam und in dem alten Laden in der Friedrichstadt [Kirchners Atelier, Anm. der Verfasserin] abstieg, erörterten wir die Verwirklichung unseres Planes. Wir mußten zwei oder drei Menschen finden, die keine Berufsmodelle waren und uns daher Bewegungen ohne Atelierrdressur verbürgten.“¹⁸³ In Moritzburg ging es den Künstlern somit um das Aktzeichnen in der freien Natur. Pechstein spricht diesbezüglich auch vom „Trachten [...], Mensch und Natur in eins zu erfassen“.¹⁸⁴ Die Modelle waren

¹⁸¹ Stoike 2006, S. 79.

¹⁸² Dass Pechstein in beiden Jahren dabei war, ist in der *Brücke*-Forschung bis heute umstritten: Manche Autoren bezweifeln, dass Pechstein schon 1909 in Moritzburg war. Er hätte demnach nur einige seiner Arbeiten später fälschlicher Weise auf dieses Jahr datiert. (Vgl. Dalbajewa/Billig 2003, S. 202; Schmitt 1995, S. 35.) Für Pechsteins Aufenthalt im Jahr 1909 sprechen sich dagegen Leonie von Ruxleben in ihrer genau recherchierten Biographie Max Pechsteins (Siehe: von Ruxleben 1996, S. 14.) und die Autoren Klaus Albers und Gerd Presler aus (Siehe: Albers/Presler 2002, S. 1872f.).

¹⁸³ Pechstein 1993, S. 41f.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 50.

wiederum ihre Lebensgefährtinnen und Frauen aus ihrem Freundeskreis, sowie mehrere junge Mädchen, deren Identität bis heute in der Forschung umstritten ist. Pechstein erwähnt in seinen *Erinnerungen* zwei Töchter einer Artistenwitwe.¹⁸⁵ Wurde ein männliches Modell benötigt, sprangen die Künstler selbst ein: „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, arbeiteten und badeten. Fehlte als Gegenpol ein männliches Modell, so sprang einer von uns dreien in die Bresche.“¹⁸⁶ In zahlreichen Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden stellten die Künstler sich und die Modelle in zum Teil sehr schnellen Bewegungen in den verschiedenen Situationen des Freizeitalltags dar. Es entstanden spontane und rasche, skizzenhafte Momentaufnahmen, die oft einen noch schnelleren und flüchtigen Charakter aufweisen als die Viertelstundenakte der Ateliers. So skizzierte Pechstein in der Zeichnung *Am Seeufer* (Abb. 17) mit dem Kohlestift in wenigen Strichen, schnell und ohne Rücksicht auf anatomische Genauigkeit, die am Ufer übermütig heruntollenden nackten Badenden. Die Darstellung der Akte ist auf die Andeutung ihrer Körperkonturen reduziert, die Farbigkeit wird durch frei schwimmende Wasserfarben angedeutet.

Das Aktzeichnen an den Teichen wurde – wie zuvor in den Ateliers – mit Freizeitaktivitäten verbunden, Kunst und Leben wurden in ungezwungener Weise miteinander verschränkt. Beim gemeinsamen Baden und nacktem Ballspielen auf der Wiese, beim Bumerang werfen und Bogenschießen wurde gleichsam spielerisch eine Rückkehr zur Natur à la Rousseau versucht. Insbesondere das Bogenschießen war sehr beliebt, es galt als ‚primitive‘ Jagdmethode und sollte auch zu einem beliebten Bildmotiv der *Brücke* werden.¹⁸⁷ So stellte Pechstein beispielsweise im Plakat für die Ausstellung der Neuen Secession im Kunstsalon Maximilian Macht eine Bogenschützin dar (Abb. 18).¹⁸⁸ Die Freizeitaktivitäten der Künstler und ihrer Modelle in ursprünglicher Nacktheit waren an den Einblicken in das Alltagsleben der ‚Naturvölker‘ in den Völkerschauen orientiert. Im Rahmen dieser Schauen konnten die verschiedensten Gegenstände dieser Völker als Souvenirs erworben werden, so auch

¹⁸⁵ Ebenda, S. 42. Zur Frage der Moritzburger Modelle siehe auch: Schmitt 1995, S. 35 und 48.

¹⁸⁶ Pechstein 1993, S. 42.

¹⁸⁷ Vgl. Schmitt 1995, S. 46-48 und Lülff 1996, S. 86f.

¹⁸⁸ Die Neue Secession war 1910 unter Pechsteins Führung als eine Art Gegenorganisation zur Berliner Secession gegründet worden, welche Pechstein und viele andere Künstler, die nach Erneuerung in der Kunst strebten, von ihrer Ausstellung ausgeschlossen hatte. Vgl. Krause 2001, S. 14. Mit der Darstellung dieser nackten, exotisch anmutenden Amazone unterstrich Pechstein den kämpferischen Charakter der Neuen Secession, ihr Streben nach einem Ausbruch aus dem Herkömmlichen und einer Hinwendung zum Unkonventionellen.

Bogen und Bumerang.¹⁸⁹ Das unmittelbare, gleichsam intuitive Kunstschaffen beim schnellen Skizzieren und Malen wurde somit mit einer an den ‚Primitiven‘ orientierten, quasi primitivistischen Lebenshaltung verknüpft. Das ist hier mit Primitivismus als Lebensstil gemeint. Dieses Ideal eines ‚primitiven‘, ursprünglichen Lebens kommt in den Bildern der Akte beim Baden, Spielen und sich Sonnen zum Ausdruck, das hier im Zentrum des künstlerischen Schaffens Pechsteins und der *Brücke* stand. Das in der Kunstgeschichte unter dem Begriff der Badenden zusammengefasste Motiv war vor allem von Paul Cézanne thematisiert worden und stellt eine Art moderne Interpretation der herkömmlichen Arkadiendarstellungen in der europäischen Malerei dar. In diesem Sinne ist es auch zu verstehen: so stehen die Badenden in einer idyllischen Naturlandschaft für einen auf die Gegenwart und das Diesseits projizierten paradiesischen Zustand und tragen einen utopischen Grundzug.

Für das zeitgenössische Kunstpublikum war der Umstand, dass die *Brücke*-Künstler in den hier entstandenen Bildern der Badenden „[...] ein harmonisches Zusammenleben von Mann und Frau zeigten, einschließlich der erotisch-sinnlichen Komponente, die als natürlicher Zustand empfunden wurde“¹⁹⁰, sowie dass sie diese Nacktheit in wirklich erlebten Situationen darstellten, wie Kirchners Zeichnung zeigt (Abb. 19), höchst befremdlich. „Man kann es sich heute gar nicht mehr vorstellen, was es hieß, mitten im blühenden Wilhelminismus den Expressionismus zu wagen; mitten im Gewoge aus Samt und Brokat, im Gewoge der Wagnerklänge, der Siegesfahnen – inmitten der hehren und tiefen Gefühle: der Expressionismus. Gegen die Zeit stand etwas so Einfaches und Schockierendes wie nacktbadende Männer und Frauen an einem Teich.“¹⁹¹ In der Kunst der Akademien war Nacktheit bis dahin stets im Rahmen mythologischer, religiöser und historisch-allegorischer Themen gezeigt worden. Um die Jahrhundertwende stellten nun immer mehr Künstler den nackten Körper ohne den Vorwand der herkömmlichen Themen dar. Pioniere in dieser Verselbständigung des Aktes, insbesondere im Sujet der Badenden, waren Ingres, Courbet, der bereits genannte Cézanne und Renoir.¹⁹² Auch für das Bildmotiv der Badenden bei der *Brücke* ist von der Forschung ein Zusammenhang mit den französischen Kunstentwicklungen in Bezug auf Formgebung und Farbgestaltung belegt worden.¹⁹³ Von Janina Dahlmanns wurde

¹⁸⁹ Vgl. Heuser 1995, S. 52f.

¹⁹⁰ Dahlmanns 2004, S. 39.

¹⁹¹ Klaus Fussmann, Malen gegen die Zeit, in: Die Maler der Brücke- Sammlung Gerlinger (Kat. Ausst.), Stuttgart 1995, S. 78-81, hier: S. 78. Zit. nach Peterlein 2004, S. 45.

¹⁹² Vgl. Peterlein 2004, S. 44.

¹⁹³ Vgl. Dahlmanns 2004, S. 27.

überdies darauf hingewiesen, dass die *Brücke*-Badenden in Zusammenhang mit einem spezifisch deutschen Phänomen gesehen werden müssten, das als Thema schon seit längerem mehrere künstlerische Strömungen beschäftigte.¹⁹⁴ In Deutschland sei laut Dahlmanns im Gegensatz zu Frankreich oder Großbritannien seit dem 19. Jahrhundert bereits ein ganz spezifisches Interesse am Motiv des nackten Menschen in der Natur zu beobachten. Seit den Symbolisten stellte die Darstellung des Menschen in Einheit mit der Natur in der Nachfolge der deutschen Romantik ein inhaltlich motiviertes Anliegen für die Künstler dar. Bei Malern des deutschsprachigen Raumes sei außerdem eine erste Emanzipation des menschlichen Aktes sowohl vom klassischen Schönheitsideal hin zu einer realistischen Darstellungsweise, als auch von mythologischen Themen hin zu Momentaufnahmen real erlebter Alltagssituationen zu beobachten.¹⁹⁵ So stellten z.B. bereits Max Liebermann und Edvard Munch nackte Männer am Strand dar (Abb. 20).¹⁹⁶ Es ist davon auszugehen, dass Pechstein und den *Brücke*-Malern, zu deren Vorbildern gerade auch Munch zu zählen ist, solche Darstellungen bekannt waren und sie auf dieselben aufbauen konnten.

Die Badenden der *Brücke* sind vor allem auch vor dem Hintergrund einer besonderen Umbruchszeit um die Jahrhundertwende zu sehen: so erfuhren Körperlichkeit und Nacktheit eine grundlegende Neubewertung in Psychologie, Philosophie und Literatur. Vor allem Friedrich Nietzsche mit seiner lebensbejahenden Philosophie war auch für eine grundlegende Neueinschätzung von Körperlichkeit durch die *Brücke*-Künstler von Bedeutung.¹⁹⁷ In *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (1883-85)¹⁹⁸ hebelte Nietzsche die „bürgerliche Fiktion eines über allen körperlichen Bedürfnissen, Trieben und Interessen stehenden rationalen Menschen“¹⁹⁹ aus. Zu den Gründungsmythen der *Brücke* gehört die Anekdote, dass Heckel bei seiner ersten Begegnung mit Kirchner folgenden Passus aus dem *Zarathustra* rezitiert habe: „Leib bin ich ganz und gar, und nichts außerdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe. Der Leib ist eine große Vernunft, [...]. Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, mein Bruder, die du ‚Geist‘ nennst, ein kleines Werk- und Spielzeug deiner großen Vernunft.“²⁰⁰ Damit kehrte Nietzsche die dem abendländischen Denken

¹⁹⁴ Vgl. Dahlmanns 2004, S. 39.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 28-31, 33-40.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 38f.

¹⁹⁷ Vgl. Nierhoff 2003, S. 49.

¹⁹⁸ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, VI, Stuttgart 1964 (1883-1885).

¹⁹⁹ Nietzsche 1964, S. 49.

²⁰⁰ Ebenda, S. 34.

bis dato zugrunde liegende, platonisch-christliche Unterordnung des Materiellen/Körperlichen unter das Ideelle/Geistige um. „Ein biologisch-kreatürliches Leben sollte die religiösen und philosophischen absoluten Werte ersetzen. Daraus entwickelte sich im Expressionismus eine echte Besessenheit vom Körper, der zum Garant eines vitalen Lebens wurde.“²⁰¹ Zwar lässt sich die Nietzsche-Lektüre konkret für Pechstein nicht nachweisen, er muss aber unter dem Einfluss der unter seinen Kollegen thematisierten Gedanken gestanden haben.

In der Nachfolge Nietzsches war im deutschsprachigen Raum um 1900 ein zunehmendes Interesse an Körperlichkeit und der Ansatz, Mensch und Natur als Einheit zu denken, sowohl in Künstler- und Intellektuellenkreisen, als auch in breiten Bevölkerungsschichten zu beobachten. Dies ist als Reaktion auf eine allgemeine Zivilisationsmüdigkeit in Folge grundlegender Umwälzungen der menschlichen Lebenswelt zu verstehen. Technik und Industrie sowie moderne Erfindungen veränderten zunehmend den Alltag der Menschen. Das schnelle Wachstum der Städte hatte eine allgemeine Verschlechterung der Lebens- und Wohnbedingungen zur Folge. Vor diesem Hintergrund formierten sich die so genannten Lebensreformbewegungen. Ihr Ziel war die Befreiung von herkömmlichen Konventionen und die Umsetzung alternativer, naturnaher Lebensformen in Kommunen.²⁰² Eine breitere Schicht in der Bevölkerung erhoffte sich von der Wandervogel- und Freikörperkulturbewegung die Realisierung einer verloren scheinenden Einheit mit der Natur. Insbesondere die Nacktheit war ein wichtiges Element des lebensreformerischen Gedankens, die für einen Gegenentwurf gegenüber den überkommenen Moralvorstellungen, unnatürlichem Schamgefühl und Triebunterdrückung in der wilhelminischen Gesellschaft stand. Spezielle Luft- und Lichtbäder boten die Gelegenheit zum nackten Sonnenbad und Sport, waren aber nach Geschlechtern getrennt (Abb. 21).²⁰³

Gerade vor diesem Hintergrund einer allgemeinen Zivilisationsmüdigkeit und der zunehmenden Neubewertung von Körperlichkeit sind auch die Badeaufenthalte Pechsteins und der *Brücke*, ihre Hinwendung zum Körperlichen und der Versuch, das Leben der ‚Primitiven‘ spielerisch nachzuahmen, zu sehen. Die Moritzburger Bilder eines ungezwungenen Zusammenseins der Künstler mit ihren Modellen inmitten der Natur im Motiv der Badenden verweisen dabei auf die weit zu fassende Bedeutung des Begriffes Primitivismus bei Pechstein und der *Brücke*, der nämlich gerade nicht nur ihre

²⁰¹ Nierhoff 2003, S. 49.

²⁰² Vgl. Dahlmanns 2004, S. 31f.

²⁰³ Ebenda, S. 31-33.

Kunst, sondern auch ihr Leben umfasste. So wurde Primitivismus in Moritzburg auch als Lebensstil erprobt. Durch die Verbindung von Kunstschaffen und einem primitivistischen Lebensstil realisierten die Künstler auf Zeit das Ideal vieler Intellektueller und Künstler: die Einheit von Kunst und Leben. Gerade in diesem Umfeld sollte es auch zur ersten stilistischen Auseinandersetzung Pechsteins mit ‚primitiven‘ Vorbildern kommen.

1.2. Zur ersten stilistischen Rezeption ‚primitiver‘ Vorbilder durch Max Pechstein

Aus den ersten Jahren nach dem Kennenlernen ‚primitiver‘ Künste in den völkerkundlichen Sammlungen haben sich keinerlei Nachzeichnungen von diesen bzw. Bezugnahmen auf diese in Pechsteins Kunst erhalten. Sehr wohl lassen sich dagegen ab seinem Beitritt zur *Brücke* Arbeiten in Holzschnitt beobachten, sowie auch erste Bezugnahmen auf exotische Motive aus Völkerschau und Kabarett.²⁰⁴ Es sei daran erinnert, dass Pechstein in seinen 1945/1946 verfassten *Erinnerungen* erklärte, bereits im Völkerkundemuseum in Dresden – er wohnte hier bis 1908 – die Palau-Balken bewundert zu haben.²⁰⁵ Sein Interesse an diesen und an anderen Objekten aus den Völkerkundemuseen ist jedoch erst bei denjenigen Arbeiten zu fassen, die im Zuge der Badeaufenthalte in Moritzburg entstanden. Gerade in dieser Naturidylle, im Nachvollzug eines ursprünglichen Lebens nach dem Vorbild der ‚Primitiven‘, kam es zur gemeinsamen künstlerischen Auseinandersetzung mit den ‚primitiven‘ Künsten durch die *Brücke*-Künstler. Manfred Schneckenburger hat dies treffend beschrieben: „Der Moritzburger Traum von Nacktheit, Sonne, Vegetation führt zu den Stilmitteln der Palau-Balken, das ‚primitive‘ Leben zur ‚primitiven‘ Form, die durchaus als Anspruch (nicht als Formverzicht) verstanden wird.“²⁰⁶ Die Künstler der *Brücke* suchten für ihre primitivistische Haltung laut Schneckenburger eine „Entsprechung im Stil“.²⁰⁷ Das Resultat der stilistischen Verarbeitung der ‚primitiven‘ Vorbilder in Zusammenhang mit dem schnellen, spontanen Arbeiten war der gemeinsame *Brücke*-Stil. Dies sollte der einzige homogene Stil der Künstlergruppe sein, welcher auch ihren Beitrag zum deutschen Expressionismus darstellt. Im Folgenden sollen zunächst die Charakteristika beschrieben werden, welche den sogenannten *Brücke*-Stil ausmachen und sodann

²⁰⁴ Vgl. dazu den Holzschnitt *Indische Szene* von 1906. Siehe Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spenndhaus Reutlingen u. a. 1995/1996, S. 54, Tafel 27.

²⁰⁵ Vgl. dazu das Kapitel ‚Primitive‘ Objekte im Völkerkundemuseum der vorliegenden Arbeit, S. 39.

²⁰⁶ Schneckenburger 1972, S. 457.

²⁰⁷ Ebenda, S. 458.

diejenigen Werke vorgestellt werden, in denen Pechstein sich erstmals direkt mit ‚primitiven‘ Vorbildern auseinandersetzte. Es gilt dabei herauszuarbeiten, auf welche Art und Weise er diese rezipierte und zu welchen weiteren Entwicklungen es in seiner Kunst durch die gemeinsame Arbeit mit seinen *Brücke*-Kollegen in Moritzburg kam. Bereits in den Ateliers war es beim gemeinsamen Aktzeichnen zu einer Annäherung im Stil der Künstler gekommen.²⁰⁸ An den Moritzburger Seen wurde dieser künstlerische Austausch intensiviert. Einzelne Bilder zeigen eine fast idente Bildkomposition und Farbgebung, was auf deren gleichzeitige Entstehung in enger Zusammenarbeit schließen lässt. Die Forschung schreibt es gemeinhin Heckel und Kirchner zu – letzterer hatte vermutlich schon vor den Moritzburger Aufenthalten in seiner Kunst auf stilistische Eigenheiten ‚primitiver‘ Objekte Bezug genommen – in Moritzburg mit der formal-stilistischen Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Vorbildern begonnen, und Pechstein erstmals mit den Stileigenarten ozeanischer und afrikanischer Kunst vertraut gemacht zu haben.²⁰⁹ Diese Annahme würde gut zu dem Umstand passen, dass sich Pechsteins künstlerisches Interesse für die ‚primitiven‘ Objekte vor seinem Aufenthalt in Moritzburg nicht fassen lässt.²¹⁰ Sowohl bei Heckel als auch bei Kirchner konnte er nun Übernahmen aus ‚primitiven‘ Objekten studieren und schließlich auch für sein eigenes Werk nutzen. Möglicher Weise waren diese Vorbilder ausschlaggebend dafür, dass es überhaupt zu einer Rezeption der ‚primitiven‘ Künste durch Pechstein kam. Heckel und Kirchner wiederum konnten von Pechsteins „lebhafte[m], flächigen Farbauftrag“, sowie der „expressive[n] Ausdruckssteigerung der Farbe“²¹¹, beides Reaktionen auf den Fauvismus, profitieren.

Vor allem in Kirchners Arbeiten zeigt sich die intensive Beschäftigung mit dem abbreviaten Stil der Hausbalken von Palau (Abb. 22), deren Bedeutung Pechstein in seinen *Erinnerungen* herausstrich. Kirchners Holzschnitt *Mit Schilf werfende Badende* (Abb. 23) gilt als Paradebeispiel für den *Brücke*-Stil von 1910. Der Künstler hat in diesem die Körper der dargestellten Badenden nach dem Vorbild der Figuren der Palau-Balken eckig geformt, die Beine sind eingeknickt und die Arme angewinkelt. Die Bewegungen wirken ruckartig, das Motiv der schwarzen Haarkappen ist von den

²⁰⁸ Vgl. Peterlein 2004, S. 41.

²⁰⁹ Vgl. Moeller 1996a, S. 49.

²¹⁰ In Bezug auf die Frage nach dem zeitlichen Einsetzen eines künstlerischen Interesses für die ‚primitiven‘ Künste von Seiten Pechsteins können lediglich Vermutungen angestellt werden. Vgl. dazu das Kapitel ‚Primitive‘ Objekte im Völkerkundemuseum der vorliegenden Arbeit, S. 38-41.

²¹¹ Moeller 1996a, S. 50.

Vorbildern übernommen.²¹² Der Ausdruck der Dargestellten wirkt wie verhärtet, was durch die Technik des Holzschnittes mitbedingt ist und dadurch den Figuren aus den Palauer Holzreliefs in ihrer erstarrten Gebärde verwandt. Weiterhin sticht die Begrenzung der Bildgegenstände durch schwarze, kräftige Konturen ins Auge. Dieses für das Medium des Holzschnitts charakteristische Merkmal sollte von der *Brücke* in Moritzburg schließlich auch in die Malerei übertragen werden. Der Einsatz schwarzer Konturen sowie der „eckige Figurentyp“, die „verfestigte Bildanlage“ und auch der „flache Reliefstil“²¹³ kennzeichnen den *Brücke*-Stil von 1910.

Auch Pechstein hat in seinen Moritzburger Arbeiten Bezug auf die Palau-Balken genommen. Sein 1909 entstandenes Gemälde *Das gelbschwarze Trikot* (Abb. 24), das einen lockeren Pinselduktus aufweist und mit seinen grellen Farben in der fauvistischen Tradition steht, zeigt im Bildmittelgrund eine laufende Figurengruppe. Diese kommt dem groben, geschnitzten Stil der Protagonisten der Palau-Balken sehr nahe. Der Figurentyp mit den schwarzen Haarkappen ist wiederum eckig, die Bewegung der Akte scheint gleichsam im Moment der Aktion eingefroren. In ganz ähnlicher Weise haben auch Heckel in *Kinder im Freien* (Abb. 25) und Kirchner in *Fränzi in Wiesen* (Abb. 26) Akte als laufende Figurengruppen im linken Bildbereich in Anlehnung an die Palau-Balken dargestellt.²¹⁴ Vor allem Pechsteins und Heckels Beispiele sind einander im Bildaufbau sehr ähnlich. Pechstein hielt neben den partiellen Bezugnahmen auf ‚primitive‘ Vorbilder aber auch an konventionell dargestellten Bildteilen fest. So weist das rothaarige, sehr dekorativ wirkende Mädchen in dem gelbschwarz gestreiften Trikot am rechten Bildrand keine Orientierung an einem ‚primitiven‘ Vorbild auf. Auch Heckel hatte die Vordergrundfigur in *Kinder im Freien* ursprünglich in einem gelbschwarzen Trikot dargestellt, in der endgültigen Version ist diese aber nackt. Er

²¹² Vgl. Schmitt 1995, S. 39.

Manfred Schneckenburger hat Motive und Stilmerkmale der Palau-Balken und deren Rezeption durch die *Brücke*-Künstler folgendermaßen charakterisiert: „Die Friese mit ihren eckig bewegten, flächig abbrevierten Figuren bestimmen den *Brücke*-Stil des Jahres 1910 mit: rasche, ständig wechselnde Aktion, blitzschnelle Veränderung nackter Menschen, nicht im Sinn der Impressionisten, sondern in der Verkürzung einer Hieroglyphe, in zeichenhafter Konzentration, ohne Binnenzeichnung und –modellierung. Selbst Drehungen des Körpers sind in die flachen Umrisse gebunden: Entsprechungen zu den Palau-Balken, bis in motivische Details wie dem Hocken mit seitlich hochgezogenen Beinen oder die schwarzen Haarkappen, die als wörtliche Referenz erscheinen. Ein anderer Beitrag der Balken liegt in der Flächenbindung der Komposition, aus der die dekorative Logik des Bildgefüges erwächst: eine einfachere expressionistische Parallele zum autonomen Bildkörper, der gleichzeitig und vorher in Paris entsteht. Das meint Kirchners ‚geschlossene Komposition‘ im Zusammenhang der Palau-Balken, die über simple Motivübernahmen oder Details des Figurenstils weit hinausgeht.“ Schneckenburger 1972, S. 457f. Zu Kirchners Rede über die „geschlossene Komposition“ siehe: das Kapitel ‚*Primitive*‘ *Objekte im Völkerkundemuseum der vorliegenden Arbeit*, S. 40.

²¹³ Lülff 1996, S. 86.

²¹⁴ Vgl. Moeller 1996a, S. 48.

wollte wahrscheinlich die dekorative Wirkung einzelner Bildelemente zurücknehmen, da ihm eine stärkere Einbindung der Menschen in die Landschaft wichtig war.²¹⁵ Dabei kommt es zu einer Dynamisierung des gesamten Landschaftsfeldes durch nervöse Strichlinien. Heckels gemalte Lösung bleibt dadurch den skizzenhaften, schnell hingekritzeltten Zeichnungen sehr nah. Im Vergleich wirkt Pechsteins Lösung dekorativer und verhaltener.

Pechstein verarbeitete nach dem Vorbild von Kirchner und Heckel auch Impulse afrikanischer Plastik. In dem Gemälde *Zwei Mädchen* (Abb. 27) ist rechts im Bild Kirchners Lieblingsmodell, die 12-jährige, nackte Fränzi zu sehen. Gerade die kindlichen Modelle scheinen sich besonders gut zur Darstellung einer natürlichen, unverfälschten Lebensweise durch die *Brücke*-Künstler geeignet zu haben. In ihnen sahen diese vermutlich eine besondere Wahrhaftigkeit, Unschuld und Ursprünglichkeit.²¹⁶ In seinem Gemälde gestaltete Pechstein das Gesicht des Mädchens spitz zulaufend, die Augen sind mandelförmig und wie die Brauen durch schwarze Konturen hervorgehoben. Er könnte sich hier auf eine Nachzeichnung Kirchners einer Kameruner Plastik oder auf ein Bildbeispiel, in dem das afrikanische Vorbild schon rezipiert worden war, bezogen haben. Kirchner hatte im Völkerkundemuseum eine Kameruner Plastik (Abb. 28) studiert.²¹⁷ In seiner Nachzeichnung (Abb. 29) hat er die beim Original durch eine Einkerbung gestalteten Augen in eine schwarze Kontur übertragen, welche Pechstein in seinem Bild übernahm. Die Bezugnahme auf das ‚primitive‘ Vorbild zeigt sich in Pechsteins Gemälde *Zwei Mädchen* außerdem in einer Verhärtung der Züge des rechts sitzenden Mädchens, welche – ähnlich der Holzplastik – starr und künstlich, ja maskenhaft wirken. Auch Kirchner und Heckel haben sich in der Übernahme des afrikanischen Vorbildes auf die Gestaltung von Gesichtern konzentriert (Abb. 30, 31). Durch die schwarze Betonung der Augenpartien und die Darstellung der Gesichter als spitz zulaufend erzielten sie einen betont künstlichen, maskenhaften

²¹⁵ Vgl. Schmitt 1995, S. 42.

²¹⁶ Von Pechstein sind mir keine Stellungnahmen bezüglich einer besonderen Bedeutung der kindlichen Modelle, bzw. von Kindheit allgemein, bekannt. Die Bedeutung einer besonderen Ursprünglichkeit der in Moritzburg anwesenden Mädchen wurde aber von Kirchner herausgestrichen, der auch von deren besonderer erotischen Ausstrahlung sprach. Vgl. hierfür Schmitt 1995, S. 48.

Für solche Vorstellungen der *Brücke*, bei denen Kinder mit einer besonderen Ursprünglichkeit in Verbindung gebracht wurden, könnten Nietzsches Schriften bedeutsam gewesen sein, in denen dieser Kinder mit Unschuld und Neubeginn verband. Vgl. Nietzsche 1964, S. 25-27.

Nietzsche verglich im *Zarathustra* das Kind auch mit seinem Konzept des Übermenschen. Wie das Kind würde dieser „jenseits von Gut und Böse“ stehen, in der „Unschuld des Spiels“ leben, „in völliger Bejahung seines irdischen Daseins.“ Siehe Helferich 1992, S. 354f.

²¹⁷ Kamerun war damals deutsche Kolonie, weshalb es viele Stücke aus diesem Land in den deutschen Museen gab. Vgl. Goldwater 1986, S. 108.

Ausdruck der Figuren. Pechstein hat in seinem Gemälde Arme und Beine des rechts sitzenden Kindes wiederum eckig gestaltet, der ganze Körper ist flächig dargestellt, was ebenfalls als eine Reminiszenz an den Figurenstil der Palau-Balken zu werten ist. Die Darstellung des rothaarigen Mädchens links zeigt dagegen einen weich geformten Körper ohne offensichtlichen Bezug zu ‚primitiver‘ Kunst. ‚Primitive‘ Anregungen wurden von Pechstein also auch in diesem Beispiel partiell übernommen und konnten somit gemäß seinem Harmonie- und Ästhetikempfinden mit konventionelleren Körperdarstellungen in einem Bild vereint werden. In der expressiv übersteigerten Farbgebung der beiden Mädchen in Gelb und Blau verarbeitete Pechstein gleichzeitig Eindrücke des Fauvismus.

Hinsichtlich der Bezugnahme auf ‚primitive‘ Künste im Moritzburger Rahmen durch die *Brücke*-Künstler bietet sich folgende Interpretationsweise an: so könnten sie sich gerade deshalb ‚primitiver‘ Vorbilder bedient haben, um die Darstellungen des eigenen primitivistischen Lebensstils in der Moritzburger Naturidylle authentischer zu gestalten. Die ‚primitiven‘ Künste, welche außerhalb der westlichen Kultur stehen bzw. von den ‚Naturvölkern‘ dem europäischen Verständnis nach *unmittelbar und unverfälscht* geschaffen wurden, machten den Ausbruch aus den europäisch-akademischen Konventionen in einem motivischen und stilistischen Sinne möglich. So wurden die Darstellungen des naturnahen, freizügigen Lebens in Moritzburg durch die Anlehnung an *echte* ‚primitive‘ Vorbilder gewissermaßen selbst ursprünglicher, dem vermeintlich Authentischen der von der Zivilisation noch *unverfälschten* ‚Naturvölker‘ gleichsam näher gebracht. Dabei ahmten Pechstein und die *Brücke*-Künstler ihre Vorbilder nicht einfach nach, sondern deuteten die jeweilige Thematik und den Stil hinsichtlich ihrer eigenen Wünsche und Sehnsüchte um. Schneckenburger spricht in diesem Zusammenhang von einer „spezifisch europäische[n] Interpretation des Ursprünglichen.“²¹⁸ Zeigen beispielsweise die Palau-Balken aus der Südsee die Menschen in jeweiliger Isolation (Abb. 32), so bettete Pechstein in seinem Gemälde *Das gelbschwarze Trikot* (Abb. 33) die Figuren harmonisch in die Landschaft ein und vermittelte damit ein „sentimentalisches Glück der Naturverbundenheit, von dem die ‚Primitiven‘ selber wenig wissen.“²¹⁹

Diese europäische Vorstellung eines Lebens in Einklang mit der Natur, welche sich als primitivistisch bezeichnen lässt, wird in mehreren der Moritzburger Bilder durch eine zunehmend vereinheitlichte Darstellung von Mensch und Natur zum Ausdruck gebracht.

²¹⁸ Schneckenburger 1972, S. 458.

²¹⁹ Ebenda, S. 458.

Die Körperkonturen der Figuren lösen sich dabei zunehmend auf; diese verschmelzen immer mehr mit der sie umgebenden Landschaft zu einer harmonischen ästhetischen Einheit. Im Gemälde *Freilicht* (Abb. 34) hat Pechstein die größte Freiheit in dieser vereinheitlichten Darstellung von Mensch und Natur erreicht. Evmarie Schmitt meint dazu: „In *Freilicht* hat Pechstein die Bedeutung der Akte auf das gleiche Niveau wie das der Landschaft reduziert. Die Figuren sind gesichtslos geworden, ein offener, schnell gesetzter Kontur erfasst ihre Körper.“²²⁰ Im Vergleich sind Kirchner und Heckel in ihren Bildern noch weiter in Richtung einer abstrahierten Figurendarstellung gegangen. So wirken Kirchners *Spielende nackte Menschen unter Baum* (Abb. 35) und Heckels *Badende am Waldteich* (Abb. 36) freier in der Darstellung der Akte, welche sich nahezu nahtlos in die Landschaft einfügen, mit dieser gleichsam zu einer Einheit verschmelzen und deren Farbigkeit anzunehmen scheinen. Pechstein entfernte sich im Vergleich weniger von der Seherfahrung und blieb der ihm bekannten akademischen Bildtradition, wie beispielsweise der durchdachten Komposition seiner Bilder, viel mehr verbunden als Kirchner und Heckel. Seine Bilder wirken meistens schönliniger und weniger radikal als die Arbeiten seiner Kollegen, obwohl er durch die oft schnellen Bewegungen der Modelle in Moritzburg zu spontanem und vereinfachtem Arbeiten gezwungen war.²²¹

In den Moritzburger Arbeiten lassen sich auch Tendenzen zunehmender Vereinfachung und einer auffallenden Deformierung, ja gar Verhässlichung der Figuren feststellen. In *Liegendes Paar* (Abb. 37) hat Pechstein Heckel zusammen mit einem der jungen Modelle auf der Wiese liegend dargestellt. Auffallend an dem Bild ist die Vereinfachung der gesamten Darstellung trotz beibehaltener Individualisierung der Figuren. Weiterhin hat Pechstein Qualitäten der Palau-Reliefs übernommen. Die Körperkonturen wirken spitzig und eckig, die Körper sind stellenweise sehr flächig dargestellt. Die Farbmodellierung ist reduziert, der Bildaufbau äußerst innovativ. Die Figuren sind nicht in der Mitte des Bildfeldes platziert, sondern an den oberen Bildrand verschoben. Pechstein hat sich hier in offenkundiger Weise von der akademischen Tradition entfernt.²²² Das Gemälde *Im Wald bei Moritzburg* (Abb. 38) weist wiederum einen bei Pechstein bis dato nicht zu beobachtenden Grad an Kühnheit in Deformierung und Verhässlichung in der Aktdarstellung auf. Hier hat sich Pechstein wohl am meisten auf Kirchners und Heckels Stilentwicklung eingelassen. Diese hatten sich neben den

²²⁰ Schmitt 1995, S. 42.

²²¹ Ebenda, S. 42.

²²² Vgl. Schmitt 1995, S. 41f.

Motiven und Stilmerkmalen ‚primitiver‘ Kunst intensiv mit Cézannes späten Badenden auseinandergesetzt, bei welchen bereits eine Abwendung von einer mimetischen Naturdarstellung und Tendenzen hin zu einer Verhässlichung angelegt waren.²²³ Pechstein zeigt in dem Gemälde eine Szene mit drei Figuren auf einer Wiese. Rechts im Vordergrund ist ein seltsam unproportionierter, flächiger und verkürzter Akt dargestellt. Dessen Haare werden von dicken schwarzen Linien umrandet, die in das schwarze Streifenmuster der gelben Decke übergehen, auf welcher er sitzt. Sein Kinn ist wieder spitzig, die Augen durch schwarze, schnell gezogene waagrechte Striche angedeutet. In keinem anderen Gemälde hat sich Pechstein so sehr von der traditionellen westlichen Aktdarstellung entfernt wie hier. Die Malweise wirkt schnell, skizzenhaft und roh. Der gesteigerte Einsatz dicker, schwarzer und verwischter Konturen dominiert das Bild, das dadurch einen sehr uneinheitlichen, nervösen Eindruck erhält. Evmarie Schmitt hat diese kühne, verhässlichende Figurendarstellung damit erklärt, dass sich Pechstein hier dem ‚primitiven‘ Einfluss zunehmend hingeeben habe.²²⁴ Das schnelle Arbeiten in Kombination mit einer Übersteigerung der Impulse der ‚primitiven‘ Vorbilder, wie beispielsweise eben dem Einsatz schwarzer Konturen und der Gestaltung der Gesichtspartie anhand von Merkmalen der afrikanischen Plastik, bringt eine zunehmende Verhässlichung in diesem Bildbeispiel mit sich. Während der Moritzburger Aufenthalte schwächte sich also der mimetische Charakter von Pechsteins Kunst durch das schnelle Arbeiten, den Einfluss der kühnen Formgebung von Kirchner und Heckel, sowie das Vorbild ‚primitiver‘ Kunst immer mehr ab. Pechstein sollte jedoch von der progressiven Aktdarstellung bereits 1911 – im Gegensatz zu Kirchner und Heckel – wieder abgehen. Ihm waren nämlich „ästhetische Gesichtspunkte“ sehr wichtig, die durch eine allzu radikale Bezugnahme auf ‚primitive‘ Kunst „zu einer Ästhetik des Häßlichen gewandelt wurden.“²²⁵ In Folge sollte er daher einen persönlichen Zugang zur ‚primitiven‘ Kunst entwickeln, der sich mit seinem Ästhetikempfinden verbinden ließ.²²⁶

Anhand der in Moritzburg entstandenen Arbeiten von Pechstein konnte gezeigt werden, dass er und die *Brücke*-Künstler dort gleichsam selbst zu ‚Wilden‘ wurden – was im Motiv der Badenden zum Ausdruck kommt –, diese Lebenshaltung dabei aber

²²³ Vgl. Schmitt 1995, S. 47.

²²⁴ Ebenda, S. 42.

²²⁵ Vgl. Schmitt 1995, S. 42.

²²⁶ Markus Krause meint dazu: „Gerade Pechstein, der die Eleganz der französischen Kunst aus unmittelbarer Nähe kennengelernt hatte, gewann dem Rohen und Sperrigen des archaischen Formenguts jedoch immer wieder dekorative malerische Qualitäten ab, die ihn in der Öffentlichkeit zeitweise zum beliebtesten Maler der „Brücke“-Künstler werden ließen.“ Krause 2001, S. 14.

untrennbar mit ihrem dortigen Kunstschaffen verknüpft war. So ist Primitivismus bei den Dresdenern ganz klar *Kunst-* und *Lebensstil* zugleich.²²⁷ Sie setzten sich auch formal intensiv mit den ‚primitiven‘ Vorbildern auseinander und entwickelten auf dieser Basis gemeinsam den *Brücke*-Stil. Die ‚primitiven‘ Künste wurden in Moritzburg somit zu motivischen wie formal-stilistischen Vorbildern für eine neue Ästhetik der *Brücke*-Kunst, welcher somit der Ausbruch aus dem Herkömmlichen und vielfach Wiederholten der Akademiekunst gelang.

2. Moritzburger Nachklänge. Paradies und Exotik in den eigenen vier Wänden

In seinen ersten Jahren in Berlin sollte Pechstein sich in intensiver Weise den für die Kunst der *Brücke* wichtigen Aktdarstellungen widmen. Diese stehen für jenen alternativen Lebensentwurf, welchen die Künstlergruppe nach dem Vorbild der ‚primitiven‘ Völker verfolgte. Hatte das Motiv von Frauen und Männern in ungezwungener Nacktheit ursprünglich im Kontext der Ateliers seinen Ausgang genommen und war in Moritzburg ins Freie der Natur verlegt worden, fand es nun in Form von Gemälden und textilen Wanddekorationen wieder seinen Weg zurück ins Innere von Atelier und Wohnung. Dabei wurden nun nicht nur *echte* Exoten zu den Protagonisten der Inszenierungen Pechsteins einer paradiesisch anmutenden Idylle in seiner Kunst, sondern in zunehmendem Maße auch konkrete ‚primitive‘ Objekte.

2.1. Darstellungen von Indern

Pechstein war früh von fremden, exotischen Völkern fasziniert und machte sie gerne zum Thema seiner Bilder. Neben den bereits vorgestellten exotischen Tanzszenen schuf er in den Jahren 1909 und 1910 mehrere Bilder von exotischen Modellen, welche vermutlich in seinem Atelier entstanden. Dabei stellte er bevorzugt Inder dar, welche er im Rahmen der Völkerschauen in Berlin gesehen hatte.²²⁸

Das Gemälde *Inder und Weib* von 1910 (Abb. 39), ein von den grell gehaltenen Komplementärfarben Rot und Grün sowie von Gelb dominiertes Bild zeigt in einem Innenraum einen dunkelhäutigen Inder in auffälliger Kleidung mit einer auf dem Boden

²²⁷ Vgl. Schneckenburger 1972, S. 458.

²²⁸ Vgl. Lülff 1996, S. 83.

liegenden nackten Frau zu Füßen. Diese ist wie einige der Moritzburger Akte in fauvistisch-grellem Gelb gehalten. Weitere Charakteristika der Bilder aus Moritzburg klingen in dem Frauenakt an. So wirkt dieser ausgesprochen grobschlächtig und plump, ja gar hässlich. Wie bereits herausgearbeitet wurde, gehören zu den künstlerischen Ergebnissen in Moritzburg auch die zunehmende Entfernung vom Naturvorbild und die verhässlichende Deformierung der Bildmotive. Diese Aspekte sind in dem Frauenakt noch immer zu beobachten. Sie sind nun außerdem in Zusammenhang mit einer intensiven Rezeption der Kunst von Henri Matisse durch Pechstein zu sehen, welche zu dieser Zeit einsetzte. So wird die ins Hässliche verzerrte Darstellung der Frau in ihrer plumpen und derben Gestaltung von der Forschung gerne mit Matisses *Blauem Akt* von 1907 verglichen (Abb. 40).²²⁹ Der Mann in *Inder und Weib* sitzt auf einem Hocker und lehnt in der Ecke zwischen einer roten Wand und einer bunten, ornamental gestalteten Wanddekoration, ähnlich den Dekorationen aus *Völkerschau* und *Kabarett*, welche in Pechsteins Bildern *Somalitanz* und *Tanz*²³⁰ bereits zu sehen waren. Es bleibt offen, ob Pechstein hier vielleicht einen Inder in einer Situation im Varieté oder der *Völkerschau* gemalt haben könnte. Die Intimität der Darstellung in dem Innenraum lässt viel eher auf eine Konstruktion der häuslichen Idylle in Pechsteins Atelier mit Modellen schließen.

Ein weiteres Ergebnis der Moritzburger Aufenthalte, nämlich der vereinfachte, innovative Bildaufbau ist sehr gut am Beispiel des Bildes *Weib mit Inder auf Teppich* von 1909 (Abb. 41) zu erkennen. Ein nacktes Paar, wiederum ein dunkelhäutiger Inder und eine Frau in Gelb, sitzen bzw. liegen auf einem Teppich, links von ihnen steht eine Fruchtschale. Der Betrachterstandpunkt ist hier relativ tief, ein bisschen über der Kopfhöhe der Dargestellten, angesetzt, wobei ihre Köpfe durch den linken und oberen Bildrand sogar angeschnitten werden. Durch die extrem nahsichtige Darstellung – als Betrachter glaubt man fast bei den beiden auf dem Teppich zu sitzen – sowie die Verlagerung des motivischen Schwerpunktes an die Bildränder wirkt der Bildaufbau sehr innovativ. Er erinnert an Pechsteins Darstellung des *Liegenden Paares* (Abb. 42), welche im selben Jahr in Moritzburg entstanden war, nur sind die Körper in *Weib mit Inder auf Teppich* plastisch wieder stärker modelliert. Pechstein hat das Bildthema eines

²²⁹ Vgl. Lulf 1996, S. 83.

Pechstein sollte sich insbesondere ab 1911 in Nidden an der Kuhrischen Nehrung, wo er mit seiner Frau Charlotte Kaprolat die Sommermonate verbrachte, in mehreren Arbeiten intensiv mit Matisse auseinandersetzen. So hat er sich z.B. in dem Gemälde *Früher Morgen* von 1911 (Siehe Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen u. a. 1995/1996, S. 27 Abb. 6) nicht nur in der plumpen, derben Gestaltung des Frauenaktes, sondern auch in dessen blauer Farbigkeit auf das Vorbild von Matisses *Blauem Akt* von 1907 bezogen. Vgl. Lewey 1995/1996, S. 16.

²³⁰ Vgl. dazu das Kapitel *Exotismen in Völkerschau, Zirkus und Kabarett* der vorliegenden Arbeit, S. 42f. und 44f.

ungezwungenen Zusammenseins von Mann und Frau in natürlicher Nacktheit hier wieder auf eine Szenerie innerhalb eines städtischen Innenraumes übertragen. Die Darstellung in Moritzburger Manier konzentriert sich dabei auf den Bildaufbau und das Motiv der Akte. Das Interesse des Künstlers am Fremden äußert sich in den Bildern von Indern somit ausschließlich in einem motivischen Sinn, es kommt zu keiner formalstilistischen Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Objekten.

Pechstein zeigt in den Inderbildern Szenen eines harmonischen Miteinanders von Mann und Frau ohne offenkundige narrative Handlung. Dabei wird der Inder eher als Typus gezeigt, als exemplarischer Vertreter einer vorbildhaften, ursprünglichen Lebensweise, als dass Pechstein das Portrait eines konkreten Menschen intendieren würde. Das in Moritzburg selbst gelebte, an den außereuropäischen Völkern orientierte Lebensgefühl, für welches die ungezwungenen Aktdarstellungen von Mann und Frau in alltäglichen Situationen stehen, wird durch diese Inszenierungen in Pechsteins Atelier mit dem Leben in der Großstadt verwoben und wieder auf die Darstellung von Exoten rückübertragen. Im Kontext der städtischen Zivilisation scheinen Ursprünglichkeit und Nacktheit von Pechstein wieder bevorzugt mit den fremden Völkern assoziiert worden und auf gewisse Räume, wie das Kabarett oder das häusliche Innere des eigenen Ateliers, beschränkt gewesen zu sein.

2.2. Die Badenden auf textilen Wandbehängen

Die Darstellung von Akten in idyllischen Szenen war für Pechstein nicht nur in Bezug auf die Moritzburger Aufenthalte und seine Inderbildnisse interessant, sondern sollte weiterhin eines seiner bevorzugten Bildthemen bleiben. Insbesondere der Akt im Freien, und hier wiederum die sogenannten Badenden, sollte Pechstein künstlerisch ein Leben lang beschäftigen. Dieses Motiv war insbesondere von Paul Cézanne gepflegt worden und stand auch für die *Brücke*-Maler geradezu programmatisch für eine ursprüngliche Lebensweise in Einklang mit der Natur. Die Badenden stehen zwar in der Tradition herkömmlicher Arkadiendarstellungen in der europäischen Malerei, nur wird durch sie im Unterschied zu diesen ein paradiesischer Zustand in der Gegenwart und auf Erden imaginiert. In den Jahren 1910-1912 schuf Pechstein sowohl für sein eigenes Atelier als auch im Rahmen des Auftrages zu einer Speisesaalgestaltung textile Wandbehänge mit dem Badenden-Motiv.

Pechstein verfügte in Berlin seit 1912 über ein Dachatelier in der Offenbachstraße 1. In diesem bespannte er im selben Jahr die Wände mit bemaltem Nesselstoff, „so daß das Fehlen der Möbel kaum auffiel“²³¹, wie er in seinen *Erinnerungen* beschreibt. Auf diesen Wandbehängen verarbeitete er die Eindrücke der Badeaufenthalte in Moritzburg und versetzte somit die ungezwungene Stimmung dieser Zeit in die eigenen vier Wände. Auch Kirchner hatte sein Atelier in Dresden mit der Moritzburger Thematik gestaltet. Bereits im Jahr 1910 schmückte dieser die Atelierwände mit Bordüren mit „über- und nebeneinander hockende[n] und tanzende[n] Figuren des härtesten Palau-Stils“ (Abb. 43).²³² Seine Badenden sind sehr vereinfacht, vom Naturvorbild weit entfernt und wirken stark primitivisierend. Auch die anderen *Brücke*-Künstler schmückten ihre Ateliers mit textilen Behängen aus. Diese zeigten entweder ähnliche figurative Szenen oder ornamentale Wanddekorationen, wie sie in Pechsteins exotischen Tanzszenen und seinen Inderbildern zu sehen sind.²³³

Der einzige aus Pechsteins Atelier in der Offenbachstraße erhalten gebliebene Wandbehang, *Am Seeufer* (Abb. 44), zeigt kleine Gruppen von Badenden an einem See. Im Vordergrund sitzen drei Frauen, die mit ihren dunklen Haaren und den exotischen Gesichtszügen eng an den Frauentypus in den Bildern Gauguins angelehnt sind (Abb. 45).²³⁴ Es scheint, als hätte Pechstein dadurch den paradiesischen Charakter der Szene am See hervorheben wollen. In der europäischen Wahrnehmung galt die Südsee gemeinhin als irdisches Paradies, worauf später noch näher eingegangen werden soll. Stilistisch führt Pechstein den in Moritzburg gemeinsam erarbeiteten *Brücke*-Stil in leicht abgeschwächter Form fort. So weisen die Figuren eine dunkle Konturierung auf. Außerdem sind sie plastisch fast gar nicht herausgearbeitet, sondern weisen einen flächigen Reliefstil ähnlich den Darstellungen der Palau-Balken auf. An das Palauer Vorbild sowie an die Kameruner Plastik erinnern außerdem die teils eckig gehaltenen Formen, wie es z.B. in Gesichtsform und Armhaltung der vom Betrachter aus ganz links sitzenden Figur zu erkennen ist. Die schwarzen Palauer Haarkappen tauchen in der Vierergruppe des Bildmittelgrundes wieder auf. Männer und Frauen mit ausgestreckten

²³¹ Pechstein 1993, S. 48.

²³² Karlheinz-Gabler, Die Gemälde Ernst Ludwig Kirchners, in: Ernst Ludwig Kirchner, Kat. Ausst., Düsseldorf 1960, ohne Seitenangabe. Zit. nach Soika 2005, S. 72.

²³³ Entscheidende Impulse zur künstlerischen Ausstattung von Interieurs hatten die *Brücke*-Künstler während ihres Studiums, insbesondere durch die Theorien der Dresdener Raumkunstbewegung, gewonnen. So hatte z.B. Pechstein das Fach Raumkunst bei Professor Wilhelm Kreis besucht. Dessen Forderung war eine „einheitliche Gesamtanordnung des Schmuckes von Fläche und Raum“. Aus: Gisela Haase, Institutionen des Kunstgewerbes in Dresden, in: Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne, Kat. Ausst., Dresden 1999, S. 45. Zit. nach Soika 2005, S. 72.

²³⁴ Vgl. Soika 2005, S. 73.

Armen – sie wirken wie im Moment der Bewegung erstarrt – spielen oder tanzen im Wasser. Pechstein lehnt sich auch bei der Darstellung dieser Figurengruppe an Matisse, konkret an den *Tanz* von 1909 (Abb. 46), an. Vergleichbar sind die übertriebenen Gebärden, die vereinfachte, zeichenhafte Darstellung, sowie die im Ansatz kreisförmig angeordnete Komposition.²³⁵ Seine Gestaltung der Figurengruppe wirkt durch die gleichzeitige Anlehnung an den Stil von Moritzburg um eine Spur flächiger und dadurch etwas künstlich, ja nahezu collageartig in das Bild eingefügt. Pechstein hat dieses Motiv der Badenden in dem Stillleben *Phlox* (Abb. 47) zitiert. Hier scheint die Gruppe Teil einer Hintergrunddekoration zu sein. Auch an diesem Beispiel wird Pechsteins enge Orientierung an Matisse offenkundig. Dieser hatte die Gruppe aus dem *Tanz* von 1909 bereits als Bildhintergrund in das Stillleben *Tanz um die Kapuzinerkresse* (Abb. 48) integriert. Pechstein sollte in Folge noch in vielen weiteren Bildern in Anlehnung an das Vorbild von Matisse Wanddekorationen als Hintergründe seiner Bilder wählen. Es scheint mir deshalb nahe liegend, dass Pechstein und die anderen Künstler der *Brücke* sich sowohl in den figurativen als auch in den ornamentalen Wanddekorationen der Ateliers am Vorbild von Matisse orientiert haben. Dieser hatte in vielen seiner Bilder im Bildhintergrund sowohl figurative Szenen als auch „ornamentale[n] Strukturen und rhythmische[n] Kompositionen“²³⁶ dargestellt (Abb. 49).

Neben der Dekoration der Wände mit textilen Behängen war den Künstlern der *Brücke* auch die eigene Herstellung von Objekten der Inneneinrichtung, z.B. von Möbeln und Gebrauchsgegenständen, wichtig. In Kombination mit eigenen primitivistischen Skulpturen und *echten* ‚primitiven‘ Objekten, welche Pechstein und die anderen Mitglieder der *Brücke* nach dem Vorbild der französischen Primitivisten zunehmend zu sammeln begannen, entstand in den *Brücke*-Ateliers jene exotische Atmosphäre, die heute auf Photos und Zeichnungen noch zu erahnen ist (Abb. 50). Das Interesse der *Brücke*-Künstler an der künstlerischen Gestaltung der Gebrauchsgegenstände ist im Zusammenhang mit der für sie bedeutsamen Vorstellung einer Einheit von Kunst und Leben zu sehen, die bereits erläutert wurde.²³⁷ Durch die künstlerische Gestaltung der eigenen Wohn- und Arbeitsräume schufen sie eine Art Gesamtkunstwerk. Wie im Jugendstil wurde dabei das Kunstgewerbe aufgewertet und traditionelle Hierarchien

²³⁵ Zu Pechsteins Adaption von Matisse siehe: Farese-Sperken 1969, S. 79f. und Lewey 1995/1996, S. 17.

²³⁶ Bilanz 1990, S. 80.

²³⁷ Vgl. dazu das Kapitel *Exotismen in Völkerschau, Zirkus und Kabarett* der vorliegenden Arbeit, S. 45f.

zwischen angewandten und bildenden Künsten wurden in Frage gestellt.²³⁸ Das besondere Interesse der *Brücke* an exotischen Gebrauchsgegenständen hing überdies auch mit ihrem Interesse an den ‚primitiven‘ Völkern zusammen. So meinte Kirchner: die „Primitiven aller Völker aber kannten überhaupt nur diese Kunstarten.“²³⁹ Die primitivisierenden Ateliergestaltungen der *Brücke* harmonierten ideal mit dem dort statt findenden unbefangenen, antibürgerlichen Leben und künstlerischen Arbeiten. In ihren Ateliers schufen die Künstler einen alternativen Lebensentwurf zum modernen Leben in der Großstadt. Sie führten ein gewollt ursprüngliches Leben in einem von Zivilisation und Fortschritt geprägten städtischen Umfeld, was sie unter anderem auch in den Atelierdekorationen zum Ausdruck brachten. Der Kunsthistoriker Ludwig Thormaehlen nannte den Primitivismus der *Brücke* deshalb ein „bewusst wie ein Urwalddasein gelebtes Leben in dem modernen Urwaldleben der Grosstadt“.²⁴⁰

Pechstein arbeitete in Berlin unter anderem auch als Dekorationsmaler an der kunstgewerblichen Ausschmückung von Treppenhäusern. Bereits während seines Studiums hatte er sein Geld mit Aufträgen für Wandmalerei, Arbeiten in Mosaik und Glasfenstergestaltungen verdient. Im Jahr 1912 erhielt er einen Auftrag vom Rechtsanwalt Hugo Perls für dessen Villa in Berlin Zehlendorf, einem Bau des Architekten Mies van der Rohe. In den Wandbespannungen des Speisesaales (Abb. 51) nahm Pechstein das Moritzburger Motiv des Zusammenseins nackter Menschen in einer idyllischen Landschaft wieder auf.²⁴¹ Er zeigt Szenen ohne offenkundig narrative Handlung, scheinbar außerhalb der Zeit stehend. Diese wirken wie moderne Interpretationen traditioneller Paradiesesdarstellungen²⁴², wie Verbildlichungen eines paradiesischen Zustandes, der nun auf Erden, in der Moritzburger Naturidylle, denkbar scheint. Das Motiv des irdischen Paradieses war gerade in der Moderne, in einer Zeit, in der herkömmliche Wertesysteme wie die Religion zunehmend in Frage gestellt wurden und der Mensch sich nun selbst, im Diesseits, einen Sinn im Leben zu setzen hatte, zu einem bei vielen Künstlern beliebten Bildthema geworden.²⁴³ In einer sorgfältig konzipierten Komposition, welche auf die spezifische Raumsituation Rücksicht nimmt

²³⁸ Vgl. Schaschke 2006, S. 218. Hier auch vertiefend zum Gedanken des Gesamtkunstwerks bei der *Brücke*.

²³⁹ Ernst Ludwig Kirchner, Davoser Tagebuch, 1997, S. 465. Zit. nach Schaschke 2006, S. 218.

²⁴⁰ Brief Ludwig Thormaehens an Christian Töwe, 22.7. 1947. (Kopie Privatarchiv, Berlin), Zit. nach Soika 2005, S. 72.

²⁴¹ Von 1926 bis 1937 befanden sich die Leinwände im Magazin der Nationalgalerie. Sie fielen leider dem nationalsozialistischen Bildersturm zum Opfer. Vgl. Soika 2005, S. 73.

²⁴² Ebenda, S. 73.

²⁴³ Vertiefend zum Motiv des irdischen Paradieses siehe: Werner Hofmann, Das Irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert, München 1960.

(Abb. 52), bettet Pechstein Akte harmonisch in eine abwechslungsreiche Landschaft aus Hügeln, Tälern und Meer ein. In der Formensprache wirkt dieses Beispiel weniger primitivistisch als der Wandbehang aus Pechsteins Atelier und die Wandgestaltungen der anderen *Brücke*-Ateliers.²⁴⁴ Trotz der partiellen Wiederaufnahme der an Gauguin und die Darstellungen der Palau-Balken erinnernden, exotisch anmutenden Gesichtszüge und Haargestaltungen sowie der dunklen Konturierung und teilweisen flächigen Darstellung der Körper, kehrt Pechstein hier überwiegend zu einer eher konventionellen Figurendarstellung zurück. Die Körperformen sind großteils plastisch stärker modelliert. Pechstein setzt rundlich geformte, satte und üppige Akte in sein irdisches Arkadien. Mies van der Rohe, der Architekt der Villa, sah seinen klassischen Grundriss durch diese exotischen Szenen gestört. Mehrere bekannte Kunstkritiker priesen diese großformatigen Wanddekorationen Pechsteins dagegen als dessen künstlerischen Durchbruch.²⁴⁵

Bei den Berliner Wandbespannungen war Pechstein nicht mehr wie in Moritzburg an der direkten Auseinandersetzung mit konkreten ‚primitiven‘ Vorbildern interessiert. In erster Linie war ihm nun das exotische Motiv eines ‚primitiven‘, ursprünglichen und gleichsam paradiesischen Lebens wichtig, bei dessen Darstellung er sich zunehmend an der Kunst von Henri Matisse und Paul Gauguin orientierte. Als primitivistisch können die Wandbehänge meiner Meinung nach dennoch bezeichnet werden, da Pechstein in ihnen die Vorstellung eines ursprünglichen Lebens in einer Naturidylle zur Darstellung brachte, welche er mit den ‚Primitiven‘ verband, und sich ein privates Natur-Arkadien in den eigenen vier Wänden schuf.

2.3. Exotische Stilleben

Die Darstellung außereuropäischer Völker und die Verbildlichung der primitivistischen Utopie eines Lebens in Einklang mit der Natur im Bildthema der Badenden waren nun zu Konstanten in Pechsteins Kunst geworden. Wie zuvor erwähnt, war auch die Herstellung von primitivistischen Skulpturen und das Sammeln ‚primitiver‘ Objekte mittlerweile zu einer allgemeinen Mode unter den *Brücke*-Künstlern geworden. Mit dem zunehmenden Einzug der vormals in den Völkerkundemuseen bewunderten außereuropäischen Objekte in die eigenen Wohn- und Arbeitsräume ging schließlich

²⁴⁴ Vgl. Soika 2005, S. 73.

²⁴⁵ Ebenda, S. 73.

auch die Pflege eines neuen Bildthemas, des exotischen Stillebens, einher. Diese neue ikonographische Gattung war erstmals von Gauguin und Matisse eingeführt worden und sollte alle Mitglieder der *Brücke*, ganz besonders Emil Nolde, beschäftigen.²⁴⁶ Pechstein widmete sich ab 1912, demselben Jahr, in dem er auch sein Atelier mit den Behängen der Moritzburger Thematik ausgeschmückt hatte, dieser Gattung. Am 28. August schrieb er: „Das einzige, was ich jetzt gearbeitet, sind Stilleben, zwar habe ich versucht, vor meine gemalten Wände, Topf mit Blumen zu stellen und dies im Zusammenhang zu malen, hauptsächlich beschäftigte mich die Harmonie rosa, tiefstes Blau, zur Steigerung eines Grün als letzte Fassung ist folgendes mit rosa Flox entstanden.“²⁴⁷ Pechstein bezieht sich hier auf das Gemälde *Stilleben mit Phlox* (Abb. 53), welches bereits vorgestellt wurde. In diesem wird ein auf einem kleinen Tisch platzierter Blumentopf von einem Detail aus dem Wandbehang aus Pechsteins Atelier – der an Matisse angelehnten Gruppe von Badenden – hinterfangen.²⁴⁸ Pechstein zitierte ebenso wie Matisse in mehreren Gemälden seine Wanddekorationen im Bildhintergrund, womit er ihnen eine besondere exotische Wirkung verlieh.

Neben den Stilleben mit exotischen Hintergrunddekorationen haben sich auch solche erhalten, in denen Pechstein konkrete ‚primitive‘ Objekte und selbst geschnitzte primitivistische Skulpturen, mittlerweile allesamt selbstverständliche Bestandteile seiner Wohn- und Ateliereinrichtung, darstellte. Wie andere Alltagsgegenstände auch, wurden die ‚primitiven‘ Objekte nun zum selbstverständlichen Motiv seiner Bildkompositionen, ohne dass sich Pechstein dabei stilistisch mit ihnen auseinandersetzte. Manfred Schneckenburger kommentiert diesen Umstand mit den Worten: „Auch darin liegt ein, wenngleich motivischer Aspekt der Integration ‚primitiver‘ Kunst ins Bewußtsein der Moderne.“²⁴⁹ Beispielhaft für die exotischen Stilleben Pechsteins ist das Gemälde *Blaue Anemonen* (Abb. 54). In diesem ist ein Pfeifenkopf aus dem Kameruner Grasland dargestellt – ein beliebtes Souvenir in der Zeit – in dem Blumen wie in einer Vase stecken.²⁵⁰ Der Pfeifenkopf steht auf einem Ofen in Pechsteins Atelier und wird durch dicke, schwarze Linien konturiert.

Im Jahr 1912 kam Pechstein mit einer weiteren primitivistischen Kunstströmung, dem Kubismus, in Kontakt. Er besuchte die Internationale Ausstellung des Sonderbunds

²⁴⁶ Vgl. Lülff 1996, S. 88.

²⁴⁷ Aus einem Brief an seinen Freund Alexander Gerbig, in: Wolfgang Knopp, Briefliche Mitteilungen Max Pechsteins über seine Eroberung von Berlin an den Malerfreund Alexander Gerbig, in: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte, Berlin 1990, S. 330. Zit. nach Lülff 1996, S. 88.

²⁴⁸ Vgl. dazu das Kapitel *Die Badenden auf textilen Wandbehängen* der vorliegenden Arbeit, S. 65.

²⁴⁹ Schneckenburger 1972, S. 468.

²⁵⁰ Vgl. Lülff 1996, S. 88.

Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler in Köln, an der er auch selbst mit drei Gemälden vertreten war. Hier wurde erstmals ein Überblick über die moderne Kunst, beginnend mit Van Gogh, Cézanne und Munch, gezeigt. Auch der Proto- und der Analytische Kubismus von Picasso und Braque waren hier vertreten.²⁵¹ In den Jahren 1912 und 1913 setzte sich Pechstein in seiner Kunst in Folge selbst intensiv mit dem Kubismus auseinander, der einen großen Eindruck auf ihn gemacht hatte. In den kubistischen Stillleben wurden im Unterschied zu den exotischen Stillleben Pechsteins und der *Brücke* die außereuropäischen Objekte nicht als solche zum Motiv, sondern ihre Formprinzipien auf westliche Gegenstände, wie z.B. eine Gitarre oder Pfeife übertragen.²⁵²

In mehreren exotischen Stillleben Pechsteins ist nun die Anlehnung an das Prinzip der kubistischen Formzerlegung und der Erzeugung von Volumen zu beobachten. Dabei werden jedoch nicht wie bei den Kubisten die dargestellten Objekte selbst bis zur Unkenntlichkeit zerlegt, sondern vor allem Hintergründe und Draperien in kubistischen Brechungen dargestellt. Ein Beispiel dafür stellt das *Stilleben in Grau* von 1913 (Abb. 55) dar. Es zeigt Früchte auf einem geschnitzten Hocker aus Pechsteins Atelier. Dieser ist einem Kameruner Häuptlingsstuhl aus dem Berliner Völkerkundemuseum nachempfunden. Die Draperie, auf welcher sowohl der Stuhl als auch ein Krug aus Porzellan platziert sind, ist hinter den Objekten in die Senkrechte geklappt und bildet somit gleichzeitig den Hintergrund des Bildes. Sie ist kubistisch zersplittert, im Bildvordergrund wird in ihr die bewegte Geometrie der afrikanischen Plastik durch die Andeutung von Zickzacklinien imitiert.²⁵³ Pechstein geht es in seiner Anlehnung an die kubistische Gestaltungsweise nicht um eine Mehrsichtigkeit der Körper oder die Außerkraftsetzung perspektivischer Illusion, sondern er konzentriert sich auf die „[...] Formvereinfachung und Formverfestigung des gebauten Bildes und steigert den haptischen Effekt seiner Gegenstände.“²⁵⁴ An Stelle der Akzentuierung der zweidimensionalen Qualitäten in den Moritzburger Arbeiten nach dem Vorbild der flächigen Palau-Reliefs ist nun durch den Impuls der Kunst des analytischen Kubismus, der sich vor allem mit afrikanischer Plastik auseinandergesetzt hat, die Betonung von Volumina getreten.

²⁵¹ Vgl. Moeller 1996a, S. 54.

²⁵² Vgl. Schneckenburger 1972, S. 468.

²⁵³ Vgl. Gordon 1996, S. 398. Vertiefend zu den kubistischen Tendenzen im Werk Pechsteins siehe: Moeller 1996a, S. 54-56.

²⁵⁴ Moeller 1996a, S. 54.

Pechstein legte in großem Umfang eine eigene Sammlung ‚primitiver‘ Kunst an.²⁵⁵ Diese ist leider nicht mehr erhalten, da sein Berliner Atelier im Zweiten Weltkrieg vollständig ausbrannte. Anhand seiner Stillleben und Photos lässt sich die Sammlung aber teilweise rekonstruieren. An dem *Stilleben mit exotischer Schale* von 1913 (Abb. 56), einem weiteren Beispiel für die kubistische Brechung des Bildhintergrundes, ist deren einstige Vielfalt zu erkennen. Auf dem Bild sind ein Zeremonialbecher der Inkas, eine orientalische Wasserkanne sowie eine afrikanische Plastik dargestellt. Zu den ersten Stücken in Pechsteins Sammlung gehörten somit afrikanische Gebrauchsgegenstände und Plastiken, erinnert sei auch an den Kameruner Pfeifenkopf der im Bild *Blaue Anemonen* zu sehen war, sowie auch Objekte aus Südamerika. Nach Pechsteins Reise in die Südsee kamen dann auch noch ozeanische Stücke dazu, worauf später noch näher eingegangen wird.

An den exotischen Stillleben wird der Schritt deutlich, den Pechstein und seine *Brücke*-Freunde mittlerweile gegangen sind. Bewunderten und zeichneten sie ursprünglich die ‚primitiven‘ Objekte in den Völkerkundemuseen, sind jene nun zu selbstverständlichen Bestandteilen ihrer täglichen Umgebung geworden. Sie wurden in die Stillleben gleich westlichen Objekten integriert, wobei es zu keiner direkten stilistischen Auseinandersetzung mit den ‚primitiven‘ Vorbildern kam. In mehreren der Stillleben übernahm Pechstein dafür Charakteristika der Kunst des analytischen Kubismus, welche die Kubisten in der Auseinandersetzung mit den Volumina afrikanischer Plastik erarbeitet hatten. Die Gattung des exotischen Stillebens zeigt besonders klar die Orientierung Pechsteins an den außereuropäischen Völkern und ihren Künsten, welche damals einen alternativen Entwurf in Bezug auf Kunst und Leben verkörperten.

²⁵⁵ Vgl. Goldwater 1986, S. 123.

3. Nahe und ferne Sehnsuchtsorte. Max Pechsteins stete Suche nach dem irdischen Paradies

Pechstein verbrachte nicht nur gemeinsam mit seinen *Brücke*-Kollegen, sondern auch alleine oder zusammen mit seiner Frau immer wieder einige Monate auf dem Land. Sowohl in Deutschland, als auch dem europäischen Ausland suchte er dabei stets die Nähe zu den von ihm sogenannten ‚einfachen‘ Menschen, zu Handwerkern, Bauern und Fischern. Dabei versuchte er auch selbst ein vermeintlich ‚einfaches‘, naturnahes Leben wie diese zu führen, und auf Zeit einer von ihnen zu werden. „Selbst unter einfachen Menschen und mit der Natur aufgewachsen [...]“²⁵⁶, wie Pechstein in den *Erinnerungen* betont, war ihm dies ein Bedürfnis, das sich durch sein ganzes Leben zog und auch in seiner Kunst widerspiegelt. Es ist begründet in der sentimentalen Sehnsucht nach ursprünglichen, im Unterschied zu den Großstadtmenschen vermeintlich ‚einfachen‘, authentischen Menschen und ihrer unverfälschten Art und Lebensweise, fernab von den Einflüssen moderner Industrialisierung. Diese bewundernde Haltung der ‚Zivilisierten‘ gegenüber den als weniger zivilisiert eingestuften Menschen wurde von den Literaturwissenschaftlern George Boas und Arthur Lovejoy als „kultureller Primitivismus“ bezeichnet. Die beiden haben in ihrem Buch *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*²⁵⁷ erstmals die Vielfalt der Bedeutungen von Primitivismus in der europäischen Geistesgeschichte erörtert und den „kulturellen Primitivismus“, der ihrer Ansicht nach bereits seit der Antike zu beobachten sei, in folgender Weise beschrieben: „Cultural primitivism is the discontent of the civilized with civilization, or with some conspicuous and characteristic feature of it. It is the belief of men living in a relatively highly evolved and complex cultural condition that a life far simpler and less sophisticated in some or in all respects is a more desirable life.“²⁵⁸ Ein wichtiger Aspekt dieser Form von Primitivismus ist die Kritik an der eigenen Zivilisation, die das ‚Einfache‘, das ‚weniger Entwickelte‘, das Naturnahe, als interessante Alternative zur eigenen, als komplex wahrgenommenen Lebenswirklichkeit erscheinen lässt. Ein kulturell ‚primitiver‘ Gesellschaftszustand wird als ideal angesehen und dabei nicht in

²⁵⁶ Pechstein 1993, S. 78.

²⁵⁷ George Boas/Arthur O. Lovejoy, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore/London 1997 (1935).

²⁵⁸ Boas/Lovejoy 1997, S. 7. Den „kulturellen Primitivismus“ unterscheiden sie vom „chronologischen Primitivismus“, unter welchem sie Geschichtstheorien und Philosophien verstehen, welche sich mit dem Ursprung der Welt und dem Ablauf von Geschichte auseinandersetzen. Bei diesen wird eine Art Idealzustand in der Welt mit den besten Bedingungen menschlichen Lebens in Bezug auf ein bestimmtes Zeitalter – in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft – vorgestellt. Vgl. Boas/Lovejoy 1997, S. 1.

einer weit entfernt liegenden Vergangenheit, sondern in der jeweiligen Gegenwart, bei real existierenden, ‚primitiven‘ Menschen vermutet.²⁵⁹ Pechsteins Bewegung hin zu den ‚einfachen‘ Menschen und ihrem naturnahen Leben lässt sich, so glaube ich, dieser Form von Primitivismus zuschreiben. Sei es nun bei seinen Reisen nach Nidden an der Kuhrischen Nehrung, nach Italien, Frankreich oder gar schließlich in die Südsee: Die Motivation, welche ihn immer wieder von der Stadt aufs Land fliehen ließ, war stets dieselbe, nämlich die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Zivilisationsfernen und Unverfälschten. Im Folgenden wird zunächst die Bedeutung des Lebens bei den sogenannten ‚einfachen‘ Menschen für Pechstein erläutert und einige der im Fischerdorf Nidden entstandenen Bilder vorgestellt, welche er mit der Vorstellung eines Lebens auf dem Land verband.

3.1. Max Pechstein bei den Fischern in Nidden

Bereits im Jahr 1909, noch vor seinem ersten Aufenthalt in Moritzburg, fuhr Pechstein zum ersten Mal nach Nidden auf der Kuhrischen Nehrung. Dieses lag zwischen Sanddünen und Wäldern im damaligen Ostpreußen.²⁶⁰ „Mir selbst war so hoffnungsfroh zumute wie einem Entdecker, der nach Neuland unterwegs ist“²⁶¹, erinnert sich Pechstein. Hier arbeitete er und tastete sich, wie er schildert, „in vielen Skizzen an die Natur, die gewaltigen Wanderdünen, an das Haff heran, und so erlebte ich zum erstenmal den mich berausenden, ewigen Rhythmus des Meeres. Ich wurde vertraut mit allen Einheimischen, und sie erschlossen sich mir. Wie sie lebte ich in der Hauptsache von der Ernte des Fischers im Wasser, vom Fisch in jeglicher Form“.²⁶² Kunst und Leben verschmolzen zu einer Einheit: „Meine Kunst, die Arbeit als Fischerknecht und die damit verbundenen Freuden ließen sich nicht voneinander trennen.“²⁶³ Pechstein wohnte selbst in einer kleinen Fischerhütte. Er lebte wie die Fischer, wurde regelrecht einer von ihnen. Dies sollte ihm bei seinen zahlreichen Ausflügen aufs Land immer wieder wichtig sein. Bezeichnenderweise ist von einer späteren Reise, als sich Pechstein im Jahr 1923 in Rowe in Ostpommern aufhielt, eine Photographie erhalten, auf der er inmitten einer Gruppe von Fischern posiert, als wäre er einer von ihnen (Abb. 57). In Nidden malte Pechstein zunächst zahlreiche

²⁵⁹ Vgl. Boas/Lovejoy 1997, S. 8.

²⁶⁰ Vgl. Moeller 1996a, S. 46. Nidden gehört heute zu Litauen.

²⁶¹ Pechstein 1993, S. 35.

²⁶² Ebenda, S. 35f.

²⁶³ Ebenda, S. 37.

Landschaftsbilder, die von einer fast unberührten Natur zeugen. Er porträtierte auch die Fischer (Abb. 58), und zeigte sie bei ihrer Arbeit (Abb. 59). Die Arbeit am Meer, das Ausholen und Einbringen der Netze sowie die Bearbeitung des Fisches, waren für Pechstein wichtige Bildthemen. Die Bedeutung dieser Darstellungen der Fischer und ihrer ursprünglichen Arbeitsweisen lag für Pechstein nicht nur in der Schilderung alltäglicher Situationen dieser Menschen, sondern sie stehen für das von ihm bewunderte ‚einfache‘ Leben in Einklang mit der Natur, eine primitivistische Vorstellung.

1911 hielt sich Pechstein von Juni bis September zum zweiten Mal in Nidden auf. Seine Moritzburger Erfahrungen lagen nun schon hinter ihm, dementsprechend stand nun das Aktmalen im Freien im Mittelpunkt. Nun wurde Pechstein von seiner Frau Charlotte Kaprolat begleitet, die er im Frühjahr geheiratet hatte und die ihm als Modell für seine Aktbilder diente. „Jetzt hatte ich das große Glück, ständig einen Menschen in voller Natürlichkeit um mich zu haben, dessen Bewegungen ich aufsaugen konnte. So setzte ich mein Trachten fort, Mensch und Natur in eins zu erfassen, stärker und innerlicher als 1910 in Moritzburg.“²⁶⁴ Außer Lotte malte Pechstein auch die Frauen und Mädchen der Fischer, die sich nackt am Strand tummelten. Die Aktbilder, die hier entstanden, weisen dabei nicht mehr die Skizzenhaftigkeit, den flachen Reliefstil und den eckigen Figurentyp der Palau-Balken auf. Pechstein kehrte hier wieder zu einer sinnlichen Figurendarstellung zurück. In *Frauen mit Boot* (Abb. 60) stellte er mehrere üppige, wohlgeformte Körper in präzisen Konturen dar, die alle seine Frau zeigen. Auffallend an diesen Akten ist ihre eigentümliche exotische Ausstrahlung in Bezug auf die Haar- und Gesichtsgestaltung. Diese erinnert an den tahitischen Frauentyp aus den Bildern Gauguins (Abb. 61), auf welchen Pechstein sich auch in den Figuren der Wandbespannungen für die Villa Perls bezogen hatte.

Das Gemälde *Am Strand von Nidden* von 1911 (Abb. 62) zeigt Pechsteins Frau Lotte in Halbfigur vor einer Sanddüne, in Farben von exotisch anmutender Strahlkraft.²⁶⁵ Ihre langen Haare sind pechschwarz, ihre Gesichtszüge und Lippen wirken nicht europäisch, sondern scheinen die einer Exotin aus der Südsee zu sein. Im Meeresstreifen rechts im Hintergrund sind zwei flächige und fast erstarrte Badende zu sehen, die den Palau-Figuren nachempfunden sind. Es erscheint unglaublich, dass dieses Bild im Rahmen einer deutschen Fischeridylle entstanden sein und Pechsteins Frau Lotte darstellen soll. Viel eher vermutet man hier eine Exotin aus der Südsee. Dieser überraschende Bruch in

²⁶⁴ Pechstein 1993, S. 50.

²⁶⁵ Kat. Ausst., Neue Galerie New York 2004, S. 76.

den Bildern Pechsteins, die Abweichung vom Gewohnten, Alltäglichen, ist etwas ganz Spezifisches in seiner Kunst. Pechstein stellte Menschen aus seinem engen Lebensumfeld immer wieder gerne in Anlehnung an Gauguin mit exotischen Gesichtszügen dar. Markus Krause spricht in Bezug auf diese exotische Verfremdung in Pechsteins Bildern von einer „Auratisierung des Bekannten durch das Fremde“.²⁶⁶ Gauguins einprägsamer Frauentyp von Tahiti scheint für Pechstein nahezu programmatisch für ein ‚einfaches‘ und naturnahes, ja ‚primitives‘, Leben zu stehen. Man bedenke, dass Gauguins Bilder in der Südsee – in der damaligen europäischen Vorstellung eines *der* irdischen Paradiese schlechthin – entstanden sind. Die Anlehnung an diesen Frauentyp unterstreicht deshalb den paradiesischen Charakter der Darstellungen aus der Niddener Naturidylle.

Die Bezugnahme auf Gauguin ist in den Niddener Arbeiten wiederholt zu beobachten. Im Jahr zuvor, 1910, hatte Pechstein die große Gauguin-Ausstellung in der Galerie Arnold in Dresden gesehen und der Eindruck dieser Bilder muss noch sehr frisch gewesen sein. Im Gemälde *Abend in der Düne* (Abb. 63) verarbeitete er beispielsweise das Rückenaktmotiv aus Gauguins *Badende Frauen in Tahiti* (Abb. 64).²⁶⁷ Er zeichnete und malte somit zwar sich im Freien bewegende Akte, nahm in seinen Bildern aber gleichzeitig ganze Figuren aus der Kunst seines Vorbildes auf. Pechstein arbeitete hier somit nicht mehr so spontan, wie es eigentlich das Ideal der *Brücke*, vor allem in Moritzburg, gewesen war. Er könnte sich hier vielleicht auf Skizzen bezogen haben, die er nach Gauguins Arbeiten angefertigt hatte. Gauguin, der erste moderne Primitivist, stellte somit in Bezug auf die Frauendarstellungen Pechsteins in Nidden einen wichtigen Bezugspunkt dar. Die im deutschen Nidden unerwartete Orientierung an dessen Frauendarstellungen aus der Südsee legt die Vermutung nahe, dass Pechstein das Fischerörtchen und das Leben der dort wohnenden und arbeitenden Menschen mit dem irdischen Paradies verband.

Wie bereits angedeutet, widmete sich Pechstein in Nidden auch ausführlich dem Motiv der Fischer. Neben zahlreichen Gemälden und Zeichnungen ihrer Arbeit am Meer schuf er die Holzschnittserie der *Fischerköpfe* (Abb. 65a, 65b). Die Technik des Holzschnitts mit ihrer Einfachheit in der Form eignete sich dabei besonders gut zur effektvollen Herausarbeitung der markanten, von der Arbeit zerfurchten Gesichter der Fischer. Obwohl Pechstein hier Portraits schuf, stellte er den urigen und derben Menschenschlag der inmitten der Natur, am rauen Meer arbeitenden Fischer als Typus dar. Pechstein hat

²⁶⁶ Krause 2001, S. 13.

²⁶⁷ Vgl. Brugger 1995, S. 23.

sich mit dem Gedanken des Fischers als Typus beschäftigt, so schrieb er: „Eine wundervolle Landschaft mit ihrem harten Menschenschlag, dem der Fischerberuf einen eigenen Typ gegeben hatte.“²⁶⁸ In der Holzschnittserie versuchte Pechstein den von ihm bewunderten Menschentyp herauszuarbeiten. Die Technik des Holzschnitts entsprach dabei seinen Vorstellungen einer besonderen Ursprünglichkeit und Einfachheit, welche er mit den Fischern verband.

Sowohl das Bildmotiv der Fischer und später auch der Bauern, die Pechstein bei seinen weiteren Landaufenthalten oft darstellte, als auch das Bedürfnis selbst unter ihnen zu leben, lassen sich direkt auf seine Vorbilder Van Gogh und Gauguin zurückführen. Insbesondere Van Gogh hatte sich in intensiver Weise der Darstellung der ‚einfachen‘ Menschen im Gegensatz zu den ‚zivilisierten‘ Städtern gewidmet und wies in seinen Bildern dabei auch auf die soziale Not jener Bevölkerungsschicht hin. Er war der Überzeugung, dass man als Künstler, um jene angemessen darstellen zu können, selbst unter ihnen leben müsse.²⁶⁹ Auch im Leben und in der Kunst Gauguins, der des Öfteren einige Monate im bretonischen Fischerdorf Pont-Aven verbrachte, ist die Bewegung hin zu den ‚einfachen‘ Menschen, zu Bauern und Fischern, und deren Darstellung zu beobachten. Pechsteins Darstellungen von Arbeit und Leben auf dem Land wirken im Vergleich nicht so romantisch-verklärend und dekorativ wie die symbolistischen Beispiele Gauguins (Abb. 66). Pechstein zeigt vielmehr einen derben, markanten und ursprünglich wirkenden Menschenschlag, den eine raue und stürmische Meereslandschaft erzeugt hat (Abb. 58, 59). Dabei übersteigert er zwar die Darstellungen der sogenannten ‚einfachen‘ Menschen, aber nie zu einer dermaßen frappierenden Hässlichkeit und ‚Primitivität‘, wie es beispielsweise in Van Goghs *Kartoffeleßern* zu beobachten ist (Abb. 67). Pechstein zeigt dem Betrachter in seinen Bildern zwar das harte, anstrengende Leben der Fischer, dabei schwingt jedoch kein sozialkritischer Unterton mit, sondern die Bewunderung an ihrer vermeintlichen Ursprünglichkeit und Naturnähe.

Die in Nidden entstandenen Bilder weisen keine stilistische Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Vorbildern auf, sondern lassen sich insofern als primitivistisch bezeichnen, als dass sie Motive darstellen, welche Pechstein mit der Vorstellung einer besonderen Ursprünglichkeit, ja ‚Primitivität‘ verband. Es sind die Bilder der sogenannten ‚einfachen‘ Fischer und ihrer Arbeit am Meer. Die gleichsam primitivistische Sehnsucht Pechsteins nach einem ‚einfachen‘ und ursprünglichen Leben an Orten ländlicher

²⁶⁸ Pechstein 1993, S. 35.

²⁶⁹ Vgl. Bakker 2003, S. 87.

Idyllen wird sich auch später immer wieder in den Motiven in seiner Kunst widerspiegeln: in Landschaften rauer, von der Zivilisation scheinbar noch unberührter Natur, in Bildnissen von den von ihm sogenannten ‚einfachen‘ Menschen vom Land, von Bauern und Fischern und den Aktbildern im Freien, welche für die Vorstellung einer Einheit von Mensch und Natur stehen. Als primitivistisch hat sich somit nicht nur die Faszination am fremdkulturellen ‚Primitiven‘, am weit Entfernten und Exotischen erwiesen, sondern auch die Sehnsucht Pechsteins nach den ‚einfachen‘ Menschen und ihrem ursprünglichen Leben im eigenen Land. Dieser Aspekt des ‚Primitiven‘ innerhalb der eigenen Kultur wird in den kunsthistorischen Definitionen von Primitivismus zumeist vernachlässigt, da sie sich hauptsächlich auf das fremdkulturelle ‚Primitive‘ konzentrieren.²⁷⁰ Pechstein, für den Primitivismus jedoch sowohl eine *Kunst-* als auch *Lebenshaltung* bedeutete, hat das ‚Primitive‘, das Ursprüngliche aber immer auch im eigenen Land gesucht und selbst versucht, es in seiner Kunst und seinem Leben umzusetzen. Für ihn war Utopia tatsächlich überall da zu finden, wo er es suchte.

3.2. Die Reise in die Südsee

Die Faszination für die ‚primitiven‘ Menschen und die Sehnsucht nach einem eigenen Nachvollzug ihrer vermeintlich simplen und naturnahen Lebensweise hat Pechstein zu den Völkerschauen und ins Kabarett, nach Moritzburg und letztendlich nach Nidden geführt. Bei dieser steten Suche nach einer Art von vorzivilisatorischer Ursprünglichkeit kam es im Jahr 1914 schließlich zu einem besonderen Höhepunkt. Ein lang gehegter Traum Pechsteins erfüllte sich, er reiste als einziger Künstler der *Brücke* tatsächlich zu den Palau-Inseln in die Südsee.²⁷¹ Beweggründe für den Künstler, die Reise in den Pazifik anzutreten, mögen mehrere gewesen sein. Da Pechstein seine Auffassung von Primitivismus immer auch selbst in seinem Leben umzusetzen trachtete, war ihm auch daran gelegen, selbst zu den bewunderten außereuropäischen ‚Primitiven‘ zu reisen und mit ihnen ein ursprüngliches Leben zu führen. Bereits in Moritzburg hatte er ja ihre Lebensweise spielerisch nachgeahmt – es sei an das Spiel mit Bumerang, sowie Pfeil und Bogen in ursprünglicher Nacktheit erinnert – und ihre Objekte im gemeinsamen *Brücke*-Stil von 1910 rezipiert. In seinen *Erinnerungen* betonte Pechstein, dass sein

²⁷⁰ So beispielsweise bei der Definition von William Rubin. Dieser schränkt Primitivismus auf eine Orientierung moderner Künstler auf die Kunst der sog. ‚Naturvölker‘ ein, womit außereuropäische Stammesvölker gemeint sind. Der Aspekt des ‚Primitiven‘ im eigenen Land wird dabei ausgeklammert. Vgl. Rubin 1996, S. 9, Anm. 1.

²⁷¹ Vgl. Pechstein 1993, S. 54.

Wunsch, selbst in die Südsee zu reisen, beim Betrachten der Hausbalken von Palau im Völkerkundemuseum von Dresden aufgekommen war.²⁷² Die Palau-Inseln, die ca. 800 Kilometer östlich der Philippinen gelegen sind und zu den mikronesischen Inseln gehören, zählten seit 1899 zu den Kolonien des Deutschen Reiches²⁷³, was die Reise für einen deutschen Künstler sicher wesentlich erleichterte. Von Pechsteins Zeitgenossen war in Bezug auf das Reiseziel zudem auf eine besondere Vorbildwirkung von Paul Gauguin hingewiesen worden, auf den sich Pechstein wie schon erwähnt auch in seiner Kunst oft bezog. Eduard Plietzsch, ein mit Pechstein befreundeter Kunsthistoriker, nahm dazu Stellung: „Als Pechstein sich entschloß, nach den Südseeinseln zu fahren, da lächelten viele Leute überlegen und sagten: ‚Aha-Gauguin!‘ Sie glaubten ohnehin, daß Pechstein in seinen Bildern Cézanne und Gauguin nachahme, und nun kam noch der Verdacht hinzu, daß er auch in seiner Lebensführung den Verfasser von *Noa-Noa* kopiere.“²⁷⁴ Gauguin war der erste bekannte europäische Künstler gewesen, der nicht im Rahmen einer Forschungsexpedition in die Südsee – nämlich nach Tahiti und zu den Marquesas-Inseln – gereist war, sondern sich mit dem Ziel dorthin aufgemacht hatte, bei den Eingeborenen fern von aller westlichen Zivilisation zu leben.²⁷⁵ *Noa Noa* war die Erzählung seines dortigen Aufenthaltes, die 1908, also kurz vor Pechsteins Reiseantritt, veröffentlicht wurde.²⁷⁶ Eduard Plietzsch war darum bemüht zu betonen, dass Pechstein entgegen dieses weit verbreiteten Vorwurfes der Nachahmung Gauguins eigenständig und aus künstlerisch bedingten Motiven die Wahl von Palau in der Südsee traf. So stellte er fest, dass Pechsteins Wünsche bereits „bestimmte Formen“ annahmen, „als er Photographien der Palau-Inseln zu Gesicht bekam. Die sachliche Art, in der dort die Eingeborenen ihre Häuser konstruieren, die Schönheit der sauberen Menschen [...] bestimmten ihn, diese Inseln zu wählen. Er ahnte, daß sich aus dem Zusammenklang der behenden, gazellenschlanken Körper mit der wirren Unatur künstlerische Erlebnisse ergeben würden, daß die Art, wie sich die nie von Kleidern beengten Menschen im Boot, beim Baden oder beim Tanzen biegen und recken, die Posen

²⁷² Vgl. dazu das Kapitel ‚*Primitive*‘ Objekte im Völkerkundemuseum der vorliegenden Arbeit, S. 39.

²⁷³ Vgl. Grubert-Thurow 1995/1996, S. 72. Vertiefend zu Deutschlands Bemühungen als Kolonialmacht in der Südsee siehe: Hermann Joseph Hiery, Die Deutschen in der Südsee. Ein Überblick, in: Moeller 2002, S. 13-34. Und: Hermann Joseph Hiery, Der Einfluß der Deutschen auf Leben und Kultur der indigenen Südsee, in: Moeller 2002, S. 35-42.

²⁷⁴ Eduard Plietzsch, Max Pechstein und der Expressionismus, in: Licht und Schatten, Max-Pechstein-Nummer, 4, 1915, ohne Seitenangaben. Zit. nach Krüger 1995/1996, S. 103.

²⁷⁵ Vgl. Dieterich 1995/1996, S. 50.

²⁷⁶ 1908 wurden die Reisebeschreibungen Gauguins, *Noa Noa*, ins Deutsche übersetzt und in *Kunst und Künstler* veröffentlicht. Vgl. dazu Lloyd 1991, S. 191, Anm. 7.

unserer Ateliermodelle als leere Manier erledigen würde.“²⁷⁷ Gauguins Vorbildwirkung in Bezug auf Pechsteins Reiseziel scheint jedoch angesichts seiner besonderen Bedeutung für Pechsteins Kunst und der damaligen Popularität von seiner Südseereise sehr wohl wahrscheinlich. Auch die Reise von Emil Nolde nach Neuguinea mag für Pechstein ein weiterer Anstoß gewesen sein. Nolde hatte mit seiner Frau im Jahr 1913 an der „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition“ teilgenommen.²⁷⁸ Im Unterschied zu Nolde reiste Pechstein nicht als Begleiter einer Expedition mit wissenschaftlichem Auftrag, sondern mit der Absicht, der europäischen Zivilisation zu entfliehen. Wie bereits bei Gauguin waren diese Sehnsüchte schon im Vorfeld der Reise mit kommerziellen Überlegungen hinsichtlich einer guten Verkaufbarkeit der exotischen Südseebilder verbunden.²⁷⁹ Pechstein wurde die Reise nämlich von seinem Galeristen Wolfgang Gurlitt ermöglicht, der ihm einen Vorschuss von 10.000 Mark gewährte. Als Gegenleistung erwartete dieser sich die Beteiligung am Verkauf der von Palau zu erwartenden Bilder.²⁸⁰

Im Vorfeld seiner Reise hatte Pechstein bereits ein vorgefertigtes, idealisiertes Bild von den Palau-Inseln und ihren Bewohnern im Kopf. In Bezug auf seine Reise dorthin schrieb er: „Mein alter Wunsch verwirklichte sich, Europa zu verlassen und die Gefilde der Seligen in Palau zu suchen.“²⁸¹ An einer anderen Stelle schwärmte er von der dort „zu erwartende[n], unentweihte[n] Einheit von Natur und Mensch“.²⁸² Diese Aussagen Pechsteins zeigen seine Beeinflussung durch die mythologische Tradition – u. a. der Vorstellung vom irdischen Paradies – die in Europa mit der Südsee verbunden wurde. Im Folgenden soll deshalb zunächst ein Überblick über die europäische Tradition der Verklärung gegeben werden, die bei Pechsteins Palau-Sehnsucht eine entscheidende Rolle gespielt hat. Anschließend wird die Reise des Künstlers und sein dortiges Kunstschaffen vorgestellt und auf seinen Umgang mit den Eingeborenen sowie die Frage nach einer etwaigen Auseinandersetzung mit ihrem Kunstschaffen eingegangen. Der europäische Mythos vom Paradies auf Erden hat seinen Ursprung in der antiken Vorstellung des Goldenen Zeitalters, wurde also zunächst in einer weit entrückten Vergangenheit lokalisiert. Diese Vorstellung vom irdischen Paradies wurde schließlich

²⁷⁷ Eduard Plietzsch, Max Pechstein und der Expressionismus, in: Licht und Schatten, Max-Pechstein-Nummer, 4, 1915, ohne Seitenangaben. Zit. nach Lülff 1996, S. 89.

²⁷⁸ Vertiefend zu Noldes Teilnahme an der besagten Expedition siehe: Magdalena M. Moeller (Hg.), Emil Nolde. Expedition in die Südsee, Brücke-Archiv, 20, München 2002.

²⁷⁹ Vgl. Thomson 1997, S. 129.

²⁸⁰ Vgl. Soika 2005, S. 73.

²⁸¹ Pechstein 1993, S. 54.

²⁸² Ebenda, S. 55.

zunehmend auf ferne Orte in der Gegenwart, sowie auf das Bild der sogenannten ‚edlen Wilden‘ übertragen und mit dem Wunsch nach einem ‚einfachen‘ Leben in der Natur in Verbindung gebracht.²⁸³ Die europäische Lokalisierung des irdischen Paradieses in der Südsee setzte im 18. Jahrhundert mit Bougainvilles Reiseberichten ein. Er hatte im Jahr 1768 Tahiti bereist und dieses als das „wahre Utopien“²⁸⁴ gepriesen. Bougainville begründete damit den sich bis heute haltenden Mythos der Südsee als „geographische Utopie des irdischen Paradieses“.²⁸⁵ In der europäischen Literatur und Kunst galt Tahiti fortan als Inbegriff des „glückseligen Südseeparadieses“²⁸⁶, der Südseeinsulaner als der ‚gute Wilde‘ schlechthin. Zur Zeit der Spätaufklärung dienten derartige Reiseberichte einer allgemeinen Zivilisationskritik und der Kritik an den Zuständen im absolutistischen Europa. In ihnen wurde die Beschreibung eines utopischen Lebens der ‚edlen Wilden‘ im ‚Naturzustand‘ den als verkommen wahrgenommenen Sitten der Zivilisation gegenübergestellt. Die Flucht aus Europa galt lange als beliebtes Motiv in der Literatur. Dabei hielt sich die Vorstellung von der Südsee als irdisches Paradies das ganze 19. Jahrhundert hindurch. Sie wurde zu einer Art europäischer „Projektionsleinwand für unerfüllte Wünsche und Träume“²⁸⁷ und somit ein konstant bemühter Sehnsuchtsort für einen erträumten Ausbruch aus der eigenen, als überzivilisiert wahrgenommenen Wirklichkeit.²⁸⁸ Zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Südsee-Thematik in Stücken sowie Romanen sehr beliebt, wobei schließlich immer häufiger Samoa und die Palau-Inseln anstelle von Tahiti als Schauplätze dienten.²⁸⁹ Palau war nämlich durch ein besonderes Ereignis im Jahr 1783 in den Fokus der europäischen Öffentlichkeit gelangt. Ein Schiff der englisch-ostindischen Kompanie war auf einer der Inseln gestrandet, wobei es zum ersten europäischen Kontakt mit den Inselbewohnern kam. 1788 veröffentlichte George Keate

²⁸³ Vgl. Dieterich 1995/1996, S. 48.

²⁸⁴ Louis-Antoine de Bougainville, Reise um die Welt, Berlin 1977, S. 454. Zit. nach Dieterich 1995/1996, S. 49.

²⁸⁵ Dieterich 1995/1996, S. 49.

²⁸⁶ Ebenda, S. 49.

²⁸⁷ Ebenda, S. 49.

²⁸⁸ Beispielsweise Goethe schrieb: „Es geht uns alten Europäern übrigens mehr oder weniger allen herzlich schlecht“, [...] „unsere Zustände sind viel zu künstlich und kompliziert, unsere Nahrung und Lebensweise ohne die rechte Natur und unser geselliger Verkehr ohne eigentliche Liebe und Wohlwollen [...]. Man sollte oft wünschen, auf einer der Südseeinseln als sogenannter Wilder geboren worden zu sein, um nur einmal das menschliche Dasein ohne falschen Beigeschmack durchaus rein zu genießen.“ Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, 12. März 1828. Zit. nach Dieterich 1995/1996, S. 49.

²⁸⁹ Vgl. Dieterich 1995/1996, S. 49.

seine Bearbeitung der Tagebücher des Kapitäns Henry Wilson²⁹⁰, welche in ihrer Bedeutung mit den Reiseberichten von Bougainville und Cook über Tahiti vergleichbar sind. Die Palau-Inseln gehörten nun im allgemeinen Bewusstsein zu den Südsee-Paradiesen.²⁹¹

Von solchen Mythen war auch Pechstein geprägt, wenn er von der Südsee träumte und vom „Land meiner Sehnsucht“²⁹² sprach. Nach langen Vorbereitungen machte er sich mit seiner Frau Lotte im Jahr 1914 zur Reise in die Südsee auf. Am 14. Mai gingen sie in Genua an Bord der *Derfflinger*, einem Schiff des Norddeutschen Lloyd. Ihre Reise ging über Ceylon, Indien und China. Von den Philippinen aus gingen sie an Deck eines japanischen Fischdampfers.²⁹³ „Manila verlassend, nahm ich Abschied von europäischer Zivilisation.“²⁹⁴, schrieb Pechstein in seinen *Erinnerungen*. Am 21. Juni erreichten sie zunächst Angaur, die südlichste der Palau-Inseln. Hier befand sich eine kleine europäische Kolonie der Südsee-Gesellschaft, die mit dem von der deutschen Kolonialverwaltung betriebenen Phosphatabbau beschäftigt war.²⁹⁵ Pechstein musste hier erkennen, dass das von ihm erträumte Südsee-Idyll bereits von kolonialen Entwicklungen eingeholt worden war: „Nur ein Palaudorf war noch auf der Insel, eine friedliche Oase in dieser Welt geldgieriger europäischer Geschäftigkeit.“²⁹⁶

Schließlich in Madelai auf der Insel Babldáob, dem Sitz der deutschen Regierungsstation und dem Ziel seiner Reise angelangt, bezog Pechstein mit seiner Frau ein leer stehendes Versammlungshaus. Dies war allein deshalb möglich, weil die Tradition der Männerhäuser von der deutschen Kolonialverwaltung aus sittlichen Gründen seit 1907 unterbunden wurde.²⁹⁷ Pechstein lebte sich auf Palau sehr schnell ein und mischte sich unter die Eingeborenen. Wie im Umgang mit den Fischern in Nidden versuchte er sich im Alltag an die Palauer anzupassen. Er jagte und fischte zusammen mit den Männern und übernahm ihre Essgewohnheiten. Seine diesbezüglichen Erzählungen in den *Erinnerungen* sind schwärmerisch und romantisierend²⁹⁸: „Es fiel

²⁹⁰ George Keate (Hg.), *An account of the Pelew-Islands, situated in the western part of the Pacific Ocean*, 1788. Bereits ein Jahr später erschienen diese in deutscher Version von Georg Foster in Hamburg. Vgl. Lülff 1996, S. 90.

²⁹¹ Vgl. Dieterich 1995/1996, S. 49.

²⁹² Pechstein 1993, S. 59.

²⁹³ Vgl. Lülff 1996, S. 91 und Schneckenburger 1972, S. 473.

²⁹⁴ Pechstein 1993, S. 57.

²⁹⁵ Vgl. Lülff 1996, S. 91 und Pechstein 1993, S. 58-60.

²⁹⁶ Pechstein 1993, S. 60.

²⁹⁷ Vgl. Lloyd 1991, S. 203f. Die Funktion der Palauer Männerhäuser wurde bereits erläutert. Vgl. dazu das Kapitel ‚*Primitive*‘ *Objekte im Völkerkundemuseum* der vorliegenden Arbeit, S. 37f.

²⁹⁸ Die im Jahr 1963 posthum veröffentlichten *Erinnerungen* Pechsteins vermögen einen Eindruck von der besonderen Bedeutung zu vermitteln, welche diese Reise für ihn hatte. Enthusiastisch beschreibt er in diesen seinen Aufenthalt auf Palau und widmet dieser Schilderung nahezu ein Drittel des Buches, das

mir nicht schwer, mich in das Leben der Palauer einzugewöhnen und ihre natürliche Unbeschwertheit und ihre Anstandsgebräuche zu achten.“²⁹⁹ Außerdem stellte Pechstein den Zusammenhang zwischen seiner Kindheit und seinen bisherigen Bemühungen, selbst unter ‚einfachen‘ Menschen in der Natur zu leben, her: „Selbst unter einfachen Menschen und mit der Natur aufgewachsen, finde ich unschwer ein Verhältnis zu dieser Fülle neuer Eindrücke. Ich muß mich nicht allzu sehr umstellen. Was mir Dresden, Italien, Frankreich und Berlin an Kulturerfahrung gebracht haben, erweist sich als das, was es in Wahrheit gewesen ist: als äußerer Behang, der mühelos abgeschüttelt wird. Aus mir selbst springt mit froher Unbefangenheit der Junge heraus, als der ich mit Tieren und Blumen, mit Acker und Wasserläufen Freundschaft geschlossen habe und ohne Mühe mit Fischern, Bauern und Arbeitern lebte. Aus tiefstem Gefühl der Menschengemeinschaft konnte ich mich den Südseeinsulanern brüderlich nähern. Einfache Handwerkshantierung ist mir von früh auf vertraut gewesen, so wie ich mit den Leuten von Nidden, Monterosso al Mare segelte, fischte und Netze warf. So lernte ich es auch hier leicht, ein Kanu durch die Korallenriffe zu steuern. Die wundervollste Einheit fühle ich um mich und atme sie in grenzenlosem Glücksgefühl.“³⁰⁰

Pechstein beschreibt, dass er das Erleben der Palauer Wirklichkeit stets mit dem Zeichnen verband: „Ob ich nun die Palauer beim Schnitzen, Fischen, Jagen oder bei der Rast beobachtete, immer hielt mein Zeichenstift ihr geselliges Leben fest.“³⁰¹ Von der Zeit auf Palau erhalten sind eine größere Anzahl von Zeichnungen, vor allem Tuschfederzeichnungen und Aquarelle. Pechstein führte auf Palau auch ein Reisetagebuch, das er mit Skizzen versah. Dieses ist jedoch leider zu einem Großteil verloren gegangen.³⁰² Da Pechstein auch selbst am Dorfleben teilnahm, konnte er dieses von einer Art Innensicht in seinen Bildern darstellen. Es entstanden dabei viele schnell gezeichnete, skizzenhafte Zeichnungen der Palauer beim Fischfang, der Jagd oder bei traditionellen Festen. Die in Tusche skizzierte Zeichnung *Weiber beim Tanz, Palau* (Abb. 68) zeigt beispielsweise eine Gruppe von Palauerinnen im Kreis bei einem traditionellen Tanz, der im Sitzen ausgeführt wurde. Im Hintergrund runden Palmen und Häuser die Szene landschaftlich ab. Pechstein schuf auch mehrere Portraits der Eingeborenen, z.B. des Häuptlings Rubasack, mit dem er sich angefreundet hatte (Abb.

eigentlich als Resümee seines ganzen Lebens angelegt ist. Siehe: Max Pechstein, *Erinnerungen*, hrsg. von Leopold Reidemeister, Stuttgart 1993 (1960).

²⁹⁹ Pechstein 1993, S. 62.

³⁰⁰ Pechstein 1993, S. 78.

³⁰¹ Ebenda, S. 66.

³⁰² Vgl. Grubert-Thrurow 1995/1996, S. 73, 77.

69). In einer Bleistiftzeichnung zeigt Pechstein im Vordergrund ziemlich nahsichtig den alten Mann mit vollem Backenbart und am Hinterkopf zusammengebundenem Haar, ein Werkzeug über der Schulter tragend. Im Hintergrund sind drei hockende Figuren vor einem Versammlungshaus dargestellt.

In seinen Zeichnungen vermittelt Pechstein stets den Eindruck eines idyllischen Lebens der Palauer in Eintracht und gegenseitigem Wohlwollen. Er hatte selbst auch keine Probleme mit den Eingeborenen, da sich diese ihm gegenüber als friedfertig, hilfsbereit und gastfreundlich erwiesen. Nolde dagegen hatte in der Südsee ganz andere Arbeitsbedingungen als Pechstein vorgefunden. Jener bewegte sich auf Neuguinea stets im Rahmen der wissenschaftlichen Expeditionsgruppe und behielt immer eine gewisse Distanz zu den dortigen Eingeborenen bei, da diese als gefährlich galten. Gleich zu Beginn seines Aufenthaltes in der Südsee war Nolde beim Porträtieren eines Mannes von diesem mit einer Bambusstange bedroht worden. Von da an zeichnete er die Eingeborenen nur noch aus einer sicheren Distanz, zumeist im Rahmen der durch die Expedition unternommenen medizinischen Sehschärfenbestimmung. Den eindringlichen, etwas verkrampft wirkenden Porträts der Eingeborenen mit weit aufgerissenen Augen ist dies durchaus anzusehen (Abb. 70).³⁰³ Im Gegensatz dazu zeigen viele der Pechsteinschen Darstellungen der Palauer, dass er diese ohne Probleme aus nächster Nähe und in alltäglichen Situationen zeichnen konnte. Im Aquarell *Badeszene mit Steuermannsvögeln* (Abb. 71) zeigt Pechstein Palauer vergnügt beim täglichen Bad im Freien; eine wahrlich idyllische Szene inmitten der Natur. Eine zunehmende Befreiung in der Darstellung ist hier zu beobachten. Pechstein hält die Szene direkt mit dem Pinsel fest und verzichtet im Unterschied zu früheren Aquarellen auf eine Bleistift- oder Kohlevorzeichnung. Die schwarzen Konturen sind dabei dermaßen feucht gezogen, dass sie auf der Bildfläche stark verlaufen.³⁰⁴ Von den Farben her dominieren Ocker- und Brauntöne die Darstellung.

Andere Pechsteinsche Arbeiten wirken wiederum nur auf den ersten Blick spontan, locker und frei gezeichnet. Beispielsweise scheint die *Badeszene* (Abb. 72) mit leichtem Federstrich rasch gestaltet und skizzenhaft. Bei genauerem Hinsehen wird jedoch Pechsteins Bemühen um ein harmonisches ästhetisches Gleichgewicht offenkundig. Dieses zeigt sich in einer gut durchdachten Platzierung der einzelnen Bildelemente, d.h., die Zeichnung ist durchkomponiert und entspricht nicht mehr dem einstigen *Brücke-*

³⁰³ Vgl. Badenberg 2004, S. 444.

³⁰⁴ Vgl. Evmarie Schmitt in: Die ‚Brücke‘. Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Kat. Ausst., Ostfildern 1992, S. 414. Nach Belgin 2001, S. 44.

Ideal der Viertelstundenakte. Auf diesen Umstand hatte bereits Eduard Plietzsch hingewiesen: „Da Pechstein ein Bild nicht aus Einzelbeobachtungen zusammenfügt, sondern mit umfassendem Blick das Wesentliche, die Struktur des Ganzen sieht, so dürfen seine Zeichnungen nicht wie landläufige Einzelstudien betrachtet werden. Wer hier Aufschlüsse über das ‚Leben und Treiben der Südseeinsulaner‘ sucht, der kommt nicht auf seine Rechnung. Jedes seiner gezeichneten Blätter ist bildmäßig gesehen; in allen Zeichnungen Pechsteins steckt das Gerippe eines Gemäldes schon vollkommen drin.“³⁰⁵ Pechstein gestaltete somit viele seiner Zeichnungen vermutlich schon in Gedanken an die später auf deren Grundlage zu schaffenden Gemälde. So spontan, wie es auf einen ersten Blick scheinen mag, stellte er das Palauer Leben somit nicht immer dar. Diese Besonderheit vieler seiner Zeichnungen ist auch sehr gut an dem Beispiel *Ausfahrendes Kanu I* (Abb. 73) ersichtlich. Dieses weist eine „raffinierte[n] Verschränkung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund“ auf, ist also eine durchaus durchdachte, „ausgewogene Komposition, keine flüchtige Skizze“.³⁰⁶ Es ist davon auszugehen, dass Pechstein neue Eindrücke und Ideen für Zeichnungen und Bilder zunächst aufschrieb und erst später ausführte. Er berichtet darüber: „Was ich sehe und erlebe, findet seinen Niederschlag hauptsächlich in meinem Tagebuch. [...] Die Fremdartigkeit der Umwelt, die jeden Nerv schärfer anspannt, befruchtet mir auch die naturhaft blühende Lebendigkeit meiner Notizen [...]. Auftauchende Bildgedanken erhalten in diesen Notizen gelegentlich die erste Fixierung; Verschwimmendes wird zur Ordnung gerufen, Erinnerungszettel werden geschrieben.“³⁰⁷

Pechstein war auch sehr an dem Kunstschaffen der Palauer interessiert und studierte ihre Arbeiten. Hier konnte er nun endlich die Männerhäuser im Original sehen, von deren verzierten Balken er ja bereits im Völkerkundemuseum fasziniert gewesen war: „Holzhäuser mit hohem, spitzen Dachfirst sind ihre Behausungen, und an diesen Häusern sehe ich nun in Wirklichkeit im Gebrauch des Alltags in der Umgebung, für die sie geschaffen sind, die geschnitzten und bemalten Balken, die einst in Dresden meine Einbildungskraft in Schwingung versetzten und den jetzt erfüllten Wunsch aufkommen ließen, sie an Ort und Stelle zu sehen. Ich sehe die primitive Ornamentik, den aus einfachstem menschlichem Bedürfnis nach Schönheit geborenen Schmuck der Hütten. Ich sehe die Kunstgriffe, mit denen dieses Urvolk seinen Körper ziert, sich an

³⁰⁵ Eduard Plietzsch, Max Pechstein und der Expressionismus, in: Licht und Schatten, Max-Pechstein-Nummer, 4, 1915, ohne Seitenangaben. Zit. nach Grubert-Thurow 1995/1996, S. 77.

³⁰⁶ Grubert-Thurow 1995/1996, S. 77.

³⁰⁷ Pechstein 1993, S. 78f.

selbstherrlichen Veränderungen der Natur am eigenen Leib zu erfreuen, an diesen primären Zeugnissen des Schönheitssinnes und der Lust zur Formbildung. Ich sehe die geschnitzten Götzenbilder, in die zitternde Frömmigkeit und Ehrfurcht vor den unbegreiflichen Gewalten der Natur ihre Hoffnung und ihre Schauer, ihre Angst und ihre Unterwürfigkeit unter das unvermeidliche Schicksal eingeprägt haben.“³⁰⁸ Eines der Götzenbilder, von denen Pechstein hier spricht, stellt er auch in einer Zeichnung dar. *Der Bildschnitzer* (Abb. 74) zeigt einen Eingeborenen mit Beil, der an einem Götzen aus Holz arbeitet. Was dieses Beispiel so interessant macht, ist der Einwurf der Forschung, dass es auf Palau gar keine solchen hölzernen Skulpturen gab. Das Schnitzen solcher Götzen ist für Palau nicht belegbar.³⁰⁹ Der Götze, den Pechstein hier darstellt, scheint also seiner Phantasie entsprungen zu sein. Er wirkt in Bezug auf die Kopfgestaltung mit markanten Gesichtszügen und die statische, marterpfahlähnliche Körperhaltung wie eine Mischung aus polynesischen Skulpturen, wie z.B. von Beispielen der Osterinsel (Abb. 75) und Neuseeland (Abb. 76). Karla Bilang vermutet, dass sich Pechstein hier auf eine von Gauguins Tahiti-Bildern bezogen haben könnte und einen von dessen Göttern aus Stein zitierte.³¹⁰ Demnach hätte Pechstein auch in seinen auf Palau entstandenen Zeichnungen – wie bereits in Nidden – einzelne Bildelemente aus Gauguins Bildern übernommen und Dinge dargestellt, die er auf Palau gar nicht gesehen haben kann. Nicht nur Pechsteins Darstellung, sondern auch sein Bericht über die Palauer Götzen sind somit als ethnographisch unrichtig zu werten. Plietzsch hatte auf diesen Umstand bereits hingewiesen, als er meinte, dass von Pechsteins Zeichnungen keine „Aufschlüsse über das ‚Leben und Treiben der Südseeinsulaner‘“³¹¹ zu erwarten seien. Diese spiegeln vielmehr immer auch Pechsteins Wünsche und Idealvorstellungen wieder. Pechstein konstruierte unter Verwendung von besonders eingängigen, exotischen Zitaten sein eigenes Südsee-Idyll.

Pechstein arbeitete auf Palau unter anderem auch mit Holz. Er beschreibt, dass er sich Stämme aus Teakholz besorgte und eine Werkstatt aus Bambus und Palmwedeln baute.³¹² Dort machte er sich ans Schnitzen: „Vorerst schlug ich mit dem schweren Beil die Formen im Groben heraus, dann ging ich mit dem kleinen Gebäkl der Eingeborenen ins Detail über. [...] Hin und wieder, wenn ich in einer Pause ins Haus ging, [...]

³⁰⁸ Pechstein 1993, S. 77f.

³⁰⁹ Vgl. Lloyd 1991, S. 199.

³¹⁰ Vgl. Bilang 1990, S. 94.

³¹¹ Eduard Plietzsch, Max Pechstein und der Expressionismus, in: Licht und Schatten, Max-Pechstein-Nummer, 4, 1915, ohne Seitenangaben. Zit. nach Grubert-Thurow 1995/1996, S. 77.

³¹² Vgl. Pechstein 1993, S. 66f.

schnitzte Arclay [der Sohn des 1. Häuptlings Eibedul, Anm. der Verfasserin] an meinen Figuren weiter. Anfangs erschrak ich darüber, doch konnte ich dann feststellen daß er mir nichts verdarb, also ließ ich ihm diese Freude.“³¹³ Leider ist von den geschnitzten Arbeiten, die Pechstein auf Palau angefertigt hat, keine erhalten. Daher ist unklar, was er konkret geschnitzt hat. Es lässt sich keine Aussage darüber machen, ob er versuchte, die hölzernen Palau-Reliefs nachzuahmen oder auch vielleicht die dort üblichen Giebelfiguren an der Vorderseite der Versammlungshäuser (Abb. 77).

Pechstein berichtet in den *Erinnerungen* über einige Gemälde, die er auf Palau geschaffen hat.³¹⁴ Von diesen ist nur eines erhalten, das uns eine Ahnung davon zu geben vermag, wie Pechstein seine Palauer Eindrücke in Öl verarbeitete: *Monsunstimmung auf Palau* (Abb. 78), ein atmosphärisches Landschaftsbild. Eine Palme links im Vordergrund, prominent ins Bild gesetzt, lenkt den Blick über eine Bucht ins weite, offene Meer. Die schweren Wellen des Meeres brechen sich am Strand. Pechsteins Stil ist sehr realistisch, die Darstellungsweise lebhaft-organisch. Dominierend sind dabei Blau- und Grüntöne mit Gelb und einzelnen rosa-violetten Farbakzenten. Es handelt sich hier um eine der wenigen Darstellungen, in denen Pechstein das Palauer Thema in einer reinen Landschaft darstellte. Meistens zeigte er in den Palauer Bildern nämlich eine Einheit von Mensch und Natur. Pechstein lehnte sich weder in diesem Gemälde, noch in einer der von der Zeit auf Palau erhaltenen Zeichnungen und Aquarelle an den Stil der Palau-Balken oder andere Werke der Palauer an. Die „unmittelbare Anschauung führt[e], weder bei Pechstein noch bei Nolde, zur Durchdringung ihres Stils mit dem Stil ozeanischer Werke. Das emotionale Engagement gewinnt keinen Einfluß auf ihre farbintensive Malerei.“³¹⁵

Auch in anderer Hinsicht blieb Pechstein von den Palauer Gegebenheiten unbeeindruckt. So ließ er in seinen Bildern und den *Erinnerungen* unthematisiert, dass auch hier im „Palauer Paradies“ schon moderne Veränderungen Einzug gehalten hatten, welche auf den Kulturkontakt mit Europa zurückgingen. Es schien ihn beispielsweise nicht zu interessieren, dass er nur deshalb in einem Versammlungshaus wohnen konnte, weil auf Palau die Tradition der Männerhäuser wie schon kurz erwähnt auf Druck der Kolonialverwaltung aufgegeben worden war. Auch einschneidende Veränderungen, wie die Einführung des Christentums sowie das Aufkommen vieler technischer Neuerungen blieben von Pechstein in seinen Zeichnungen und *Erinnerungen* ausgespart –

³¹³ Ebenda, S. 67.

³¹⁴ Pechstein 1993, S. 90: „Nicht nur, daß ich schnitze – ich male, vollende einige Bilder [...]“

³¹⁵ Schneckenburger 1972, S. 459.

Veränderungen, welche die Palauer selbst in ihren Balkenschnitzereien bereits reflektierten. In einer den Palau-Balken ähnlichen Relief-Schnitzerei wurde von Palauern Anfang des 20. Jahrhunderts ihre eigene Sicht der durch die Kolonisierung bedingten Veränderungen in ihrer Heimat thematisiert (Abb. 79). „Auf der linken Seite neben dem Fahnenmast mit seiner Flagge sehen wir das Haus eines Bezirksinspektors in Korrör; daneben kommt der Völkerkundler Paul Hambruch, der damit beschäftigt ist, die Höhe eines Eingeborenen zu messen. Danach kommt ein Wassertank, eine Straßenlaterne, ein Regenschirm und dann eine Gruppe von vier Eingeborenen, unter denen wir Hambruch in Reitkleidung wiedererkennen. Diese Gruppe scheint für eine Kamera zu posieren, die von einem Eingeborenen bedient wird.“³¹⁶ Hier wurden klar koloniale Machtsymbole und europäische technische Geräte dargestellt. Es erstaunt, dass Pechstein dies alles in seinen Bildern und in seinem Bericht über Palau vollständig auszublenden vermochte. Auch seine eigene Rolle als Vertreter der deutschen Kolonialmacht, der in das Leben der Palauer eindrang, blieb von Pechstein unreflektiert. Paradoxer Weise war ihm trotz seines Wunsches wie die ‚Primitiven‘ zu leben daran gelegen, sich von diesen mittels seines weißen Tropenanzuges als europäisch abzuheben und von eigenen *boys* bedienen zu lassen.³¹⁷ Eine Photographie mit seiner Frau Lotte zeigt ihn in diesem Anzug (Abb. 80). Er sah darin offenbar keinen Widerspruch.

War der Aufenthalt in der Südsee zunächst für zwei Jahre geplant, konnte Pechstein es sich schließlich auch vorstellen, für immer dort zu bleiben: „Auch hoffte ich, nicht nach Europa zurückkehren zu müssen, nachdem ich dieses Paradies gefunden hatte.“³¹⁸ So kaufte er sich nicht weit entfernt von Madelai eine Insel. Durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde sein Aufenthalt im Palauer Paradies jedoch vorzeitig beendet. Die Inseln wurden von japanischen Truppen besetzt, im Oktober 1914 gerieten Pechstein und seine Frau in japanische Kriegsgefangenschaft und wurden nach Nagasaki gebracht. In einer wechselvollen Heimreise konnte Pechstein schließlich zunächst allein nach Europa zurückkehren. Von Japan aus ging es über Manila, Honolulu und San Francisco nach New York und mit falschen Papieren an Bord eines

³¹⁶ Julius Lips, *The savage hits back*, London 1937, S. 213. Zit. nach Dieterich 1995/1996, S. 51.

³¹⁷ Das Tragen von Weiß war auf Palau eigentlich den Häuptlingen vorbehalten. Vgl. dazu Pechstein 1993, 73f. Pechstein beschreibt in den *Erinnerungen*, wie er sich von seinen *boys* bedienen ließ: „Früh um sechs Uhr weckte mich wie gewöhnlich Auchell, indem er meine Füße knetete. Nach wie vor hatte er keine seiner Pflichten außer acht gelassen. Wie an jedem Morgen ölte er nach dem Bad meinen Körper, und auf der Stirnseite des Hauses stand mein erstes Frühstück bereit.“ Pechstein 1993, S. 74.

³¹⁸ Pechstein 1993, S. 77.

Dampfers als Kohlentrimmer über Holland nach Deutschland.³¹⁹ Auf der Reise gingen die meisten Arbeiten von Pechstein verloren.³²⁰ Nach Europa zurückgekehrt, musste er dann zwei Jahre lang Kriegsdienst an der Westfront leisten.³²¹

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Pechstein sowohl in Nidden als auch auf Palau unter den Einheimischen lebte, wobei er sein Leben und seine Kunst zu einer harmonischen Einheit brachte. Er bewunderte das Kunstschaffen der Palauer, setzte sich in seinen Arbeiten jedoch nicht in einem formal-stilistischen Sinne mit den ‚primitiven‘ Künsten auseinander, wie es in Moritzburg der Fall gewesen war. Der primäre Beweggrund für Pechsteins Reise scheint damit nicht der einer Auseinandersetzung mit der Palauer Kunst gewesen zu sein. Vielmehr scheint der Wunsch, selbst unter den ‚edlen Wilden‘ im Südseeparadies zu leben, der entscheidende Motor für die Reise gewesen zu sein. Auf Palau schwelgte Pechstein ganz unbedarft in seinem europäischen Phantasma der Südsee und fand hier auch genau das, was er gesucht hatte: ein Paradies. Das Palau seiner Wahrnehmung entsprach somit der Vorstellung, die sich der Künstler schon zuvor von ihm gemacht hatte. Unabhängig von der kolonialen Wirklichkeit pries er in seinen Bildern und Berichten das idyllische und ‚einfache‘ Leben der glückseligen Palauer in einem unberührten Naturparadies. Dies könnte zumindest in Bezug auf die Zeichnungen mit dem Umstand zu erklären sein, dass Pechstein viele seiner Zeichnungen als Basis für spätere Gemälde konzipierte. Da er anschließend an seine Rückkehr nach Europa seinem Galeristen das Geld für die Reise zurückzahlen musste, war klar, dass er gut verkaufbare Bilder der Südseereise benötigen würde. Bilder einer intakten Palauer Naturidylle kamen dem europäischen Geschmack dabei wohl eher entgegen als Darstellungen über die zunehmende Europäisierung durch das Eindringen der deutschen Kolonialmacht.

³¹⁹ Vgl. Lülff 1996, S. 92.

³²⁰ Vgl. Schneckenburger 1972, S. 473.

³²¹ Vgl. Bilanz 1990, S. 93.

4. Vom Südsee-Idyll zur Stammeskunst-Deko. Primitivistische Werke nach Palau

Aus dem Kriegsdienst an der Westfront entlassen, wandte sich Pechstein wieder, in zunächst zögerlichen Schritten, seiner Kunst zu. Der Schock der Vertreibung aus dem Palauer Paradies und der Eintritt in die europäische Hölle des Krieges hatten ihn gleichsam seiner Kreativität und künstlerischen Fähigkeiten beraubt. In den ersten Bildern, die nach Kriegsende entstanden, ist dementsprechend ein Tasten und Ausprobieren Pechsteins bemerkbar. Er versuchte in diesen an sein Kunstschaffen vor Kriegsausbruch anzuschließen. Der Künstler beschreibt den Prozess der Wiederannäherung in einem Brief an den Kunsthistoriker Georg Biermann: „[...] bis ich als Infanterist im Frühling 1916 an die Front im Westen komme, wo ich die Kämpfe an der Somme mitgemacht, bis ich im Frühling 1917 nach Berlin zurückkehren darf, um mich heißhungrig auf die langentbehrten Farben zu stürzen. Noch scheuchen Träume nachts den Schläfer hoch, die Nerven wollen sich noch nicht wieder an die Ruhe eines bürgerlichen Daseins gewöhnen. Alles ist neu: Wie habe ich doch früher meine Leinwände grundiert, und was nahm ich für Farben? 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 [...]“³²² Nach dem Krieg sollte Pechstein, wie er in dem Brief beschreibt, die Südsee-Thematik wieder aufgreifen, sowohl in zahlreichen Gemälden als auch in Wandmalereien. Im Jahr 1917 begann er außerdem mit der intensiven Arbeit an Druckgraphik und Skulpturen. Im Vergleich zu den vor seiner Reise nach Palau entstandenen Arbeiten orientierte sich Pechstein nun immer stärker an konkreten ‚primitiven‘ Vorbildern. So setzte er sich mit ozeanischer Kunst in einem weiter gefassten – also nicht nur auf Arbeiten von den Palau-Inseln beschränkten – Sinne und mit Kunststilen aus den verschiedensten Regionen Afrikas auseinander. Dabei entwickelte er einen zunehmend eigenständigen Zugang zu ‚primitiver Kunst‘ und entfernte sich zusehends vom Einfluss der anderen *Brücke*-Künstler.³²³ Die

³²² Max Pechstein in einem Brief an Georg Biermann, vom 6. August 1919, abgedruckt in: Biermann 1920, S. 12-16, hier: S. 16.

³²³ Pechstein war seit 1912 kein Mitglied der *Brücke* mehr, da es zum Streit mit den anderen Künstlern gekommen war: Obwohl man dort beschlossen hatte, nur gemeinsam auszustellen, hatte sich Pechstein im Alleingang an der Ausstellung der Berliner Secession beteiligt. Vgl. Krause 2001, S. 15.

Auseinandersetzung mit außereuropäischer Kunst sollte bis zum Jahr 1923 in seinem Schaffen bestimmend sein.

4.1. Erinnertes Palau

1917 wurde für Pechstein ein Jahr umfangreicher Kunstproduktion. Es entstanden ca. 160 Gemälde, davon 45 mit Motiven von Palau. Der Künstler musste seinem Galeristen Wolfgang Gurlitt wie schon erwähnt das für die Reise vorgestreckte Geld zurückzahlen, was diese forcierte Kunstproduktion erklärt. Mit Gurlitt war als Gegenleistung auch die Beteiligung am Verkauf der auf Palau geschaffenen Bilder vereinbart, die leider fast alle bei der Rückreise verloren gegangen waren.³²⁴ Bereits ein Jahr nach der Heimkehr Pechsteins aus dem Krieg wurden die im Jahr 1917 geschaffenen Bilder in einer Sonderausstellung bei Gurlitt gezeigt und in der Presse als „neue Stimulans des Europa müden Kunstverlangens“ gelobt.³²⁵ In starkem Kontrast zur eigenen Kriegserfahrung und dem von den Folgen des Krieges gezeichneten Deutschland schuf Pechstein mit seinen Südsee-Bildern gleichsam „rousseauische[n] Idealbilder eines arkadischen Paradieses“³²⁶, in denen er das für ihn nun verlorene Palauer Idyll wieder inszenierte. Die Gruppe der teils auf Basis der von Palau erhaltenen Zeichnungen, teils aus der Erinnerung gemalten Bilder wirkt insgesamt sehr stilisiert und weist einen verstärkten Einsatz von Konturen auf. Die Palau-Erfahrung wird nun stark ins Ornamental-Dekorative gesteigert. Dadurch wirken die Bilder insgesamt sehr künstlich, die in ihnen dargestellten Szenen entrückt und fern. Die Farbpalette der Palauer Erinnerungsbilder wirkt gedämpft. Zwar weisen sie kräftige, ungebrochene Farben auf, diese sind jedoch nicht mehr so ungestüm, grell und expressiv leuchtend wie in den Bildern der Moritzburger Sommer.

Dieser neue Charakter seiner Bilder ist beispielsweise an der *Palaulandschaft I* (Abb. 81) gut zu erkennen: Die organische Wiedergabe der Landschaft in *Monsunstimmung auf Palau* von 1914³²⁷, ist einer irrealen Darstellung gewichen, der ein neuer Grad an formaler Stilisierung sowie eine unnatürlich anmutende Farbgebung zu eigen sind. Der Gebrauch von Ocker- und Rosatönen überwiegt. Die von einem Fluss durchzogene und

³²⁴ Vgl. Belgin 2004, S. 29 und Soika 2005, S. 73.

³²⁵ Aus der Rezension: Max Pechstein bei Gurlitt (Pechstein Dokumentation und Zeitungsausschnittssammlung, Zentralarchiv SPKB, Berlin), ohne Seitenangabe. Zit. nach Soika 2005, S. 76.

³²⁶ Bilanz 1990, S. 93.

³²⁷ Vgl. dazu das Kapitel *Die Reise in die Südsee* der vorliegenden Arbeit, S. 85.

von Palmen gesäumte Hügellandschaft – im Hintergrund befinden sich die typischen Versammlungshäuser mit spitzen Dachfirsten – wirkt nun unwirklich, ja traumhaft. Die einzelnen Formelemente sind stark vereinfacht und flächig ins Bild gesetzt. Die Konturen sind dabei zart, die Farbe verdünnt aufgetragen. Im Gegensatz zum Bild *Monsunstimmung auf Palau*, in dem Pechstein seine unmittelbare Erfahrung der Südsee-Landschaft ins Bild setzte, wirkt diese Landschaft nun distanziert und unwirklich.³²⁸ Pechstein zeigt Palau nun als weit entfernte Traumlandschaft. Durch die stilisierte Darstellung und die kühle, unwirkliche Farbigkeit wird Palau somit nicht mehr als real erreichbare Alternative dargestellt, sondern als unerreichbare Utopie, als europäischer Traum markiert.

Dieser künstliche, distanzierte Ausdruck ist auch an mehreren Bildern von Palauern zu beobachten, die im Vergleich zu den im Jahr 1914 auf Palau entstandenen Zeichnungen deutlich an Lebendigkeit eingebüßt haben. In *Ausziehender Vogelfänger (Palau)* (Abb. 82) zeigt Pechstein einen Palauer, der sich auf die Taubenjagd macht.³²⁹ Die Szene ist in eine üppige tropische Landschaft eingebettet, in der sich verschiedene Tiere, eine hockende Palauerin und zwei Versammlungshäuser finden. Der prominent in der Bildmitte platzierte Jäger wirkt eigentümlich stilisiert und künstlich. Sowohl seine erstarrte, gleichsam eingefrorene Körperhaltung, als auch seine flächige Gestaltung zeigen Pechsteins Rückbezug auf den Figurenstil der Palau-Reliefs (Abb. 83), der in den Motiven dieser Bildergruppe oftmals zu beobachten ist. Hinsichtlich der dicken schwarzen Konturierung erinnert die Darstellung des Jägers an den gemeinsamen *Brücke*-Stil von Moritzburg. Das Gemälde des *Vogelfängers* zeigt beispielhaft den Charakter der Südsee-Bildergruppe von 1917: Obwohl Pechstein in diesen Werken alltägliche Szenen aus dem Leben der Palauer, wie eben beispielsweise die Jagd, darstellt, scheint es ihm nicht um die Schilderung konkreter Situationen und Menschen zu gehen. Jedes Bild scheint vielmehr exemplarisch für das Palauer Paradies zu stehen. Pechstein schafft gleichsam programmatische Sinnbilder einer exotischen Welt. Es sind dies ungemein repräsentative, vielleicht gut verkaufbare Werbebilder Palaus mit seinen ‚edlen wilden Menschen‘ und ihrer ursprünglichen Lebensweise. Ihren besonderen Wiedererkennungseffekt gewinnen sie durch die äußerst eingängigen, einprägsamen Südseezitate, wie beispielsweise durch die Palauer Versammlungshäuser und die oft wiederholten Palmen. Bisweilen mutet die Weise, in der Pechstein hier den exotischen Zauber der Südsee beschwört, etwas plakativ an.

³²⁸ Vgl. Moeller 1996a, S. 59.

³²⁹ Vertiefend zu diesem Bildbeispiel siehe: Grubert-Thurow 1995/1996, S. 80f.

Ein weiteres, besonders schönes Beispiel der Südsee-Bilder ist der *Frauenkopf (Kremios, Palau)* (Abb. 84). Im Vordergrund ist eine nackte Palauerin dargestellt, die den Hauptteil des von sinnlichem Rot akzentuierten Bildfeldes einnimmt. Diese äußerst anmutige Frau scheint in ihrer idealen Schönheit eher europäischen Männerphantasien als der Realität entsprungen. Dabei bezieht sich Pechstein in diesem Bild auf eine *Lithographie* von 1914 (Abb. 85), die er auf Palau geschaffen hat. Umgeben wird die Palauerin in beiden Bildbeispielen von vier ebenfalls nackten Frauen, die um einen See – stehend, sitzend und hockend – angeordnet sind. In der Umsetzung des Motivs im Gemälde hat Pechstein die zwei badenden Frauen in der unteren Bildhälfte den Gauguinschen Darstellungen der Tahiti-Frauen mit den typischen schwarzen Frisuren angenähert, wie es bereits in den Berliner Wandbehängen und in Nidden zu beobachten war. Zudem erinnert der gesamte Bildentwurf des *Frauenkopfes* an die Dekorativität der Bilder von Gauguin und Matisse.³³⁰ Die vier sehr flächig gehaltenen Frauen vermitteln den Eindruck einer ungezwungenen Badeszene und stehen den Moritzburger Badenden nahe. Sowohl der Bezug auf das Gauguinsche Figurenvorbild, als auch die Wiederaufnahme des Moritzburger Bademotivs zeigen Pechsteins Rückbesinnung auf seine Aktdarstellungen vor dem Krieg.

Einen ähnlichen, romantisch-idealisierten Geist wie die Darstellung der Palauerin atmet das *Palau-Triptychon* (Abb. 86), das Hauptwerk aus der Reihe der Palau-Bilder von 1917. In diesem hat Pechstein Szenen aus dem Palauer Alltag auf die Bildform des Triptychons übertragen. Auf einem schmalen Landstreifen und in Kanus sind Eingeborene in mehreren Gruppen dargestellt, die einander zuwinken. Das einst für sakrale Bildinhalte vorbehaltene Dreifachbild wurde in der Moderne, in der traditionelle Wertesysteme wie Religion zunehmend in Frage gestellt wurden, zunehmend für profane Themen vereinnahmt. Klaus Lankheit hat diese Entwicklung, in die sich auch Pechsteins *Palau-Triptychon* einreicht, in *Das Triptychon als Pathosformel* von 1959 nachgezeichnet.³³¹ Er beschreibt Pechsteins Triptychon wie folgt: „Das Gemälde zeigt Menschen in den typischen Formen urtümlichen Daseins, die in glücklicher Eintracht miteinander und in Harmonie mit ihrer Umwelt leben. Die geschwungenen Formen der Kanus binden die Flügel mit dem Mittelbild in wirkungsvoller Arabeske zusammen. Feierlich strahlt, der ‚satte Gleichklang der Farben, die leuchten und glühen.‘ Das Werk preist die Segnungen eines krieglosen paradiesischen Weltzustandes.“³³² Pechstein hat

³³⁰ Vgl. Grubert-Thurow 1995/1996, S. 81.

³³¹ Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959.

³³² Vgl. Lankheit 1959, S. 56f.

hier die christliche Idee des im Jenseits zu erwartenden Paradieses auf das Diesseits, auf einen konkreten Ort – Palau – übertragen, was die Verwendung der sakralen Bildform erklärt. Das ursprüngliche, ‚einfache‘ Leben der Palauer in Einheit mit der Natur wird – vor dem Hintergrund der eigenen Kriegserfahrung – mit viel Pathos in der Gestik der Dargestellten zum irdischen, aber nun für Pechstein selbst unerreichbaren Paradies überhöht.

Auch im *Palau-Triptychon* verarbeitete Pechstein verschiedene seiner auf Palau entstandenen Zeichnungen. Die Tuschezeichnung, welche Pechstein in den linken Flügel des Triptychons übertrug, zeigt ein sich umarmendes Paar (Abb. 87). In der Übernahme dieser Szene ins Gemälde hat Pechstein aus dem Paar eine Familie gemacht, indem er ein Kind ergänzte. Auch der Mittelteil und der rechte Flügel des Triptychons basieren auf einer Zeichnung (Abb. 88). Pechstein gewann den rechten Flügel, indem er das rechte Boot teilte und damit zwei Teile schuf.³³³ Die Szenen der drei Flügel sind somit durchgängig miteinander verbunden. Interessanterweise waren auf Palau weder Umarmungen bzw. Liebkosungen in der Öffentlichkeit üblich, noch kannte man das Prinzip der Kleinfamilie.³³⁴ Pechstein verfremdete in dem Triptychon somit die auf Palau wahrgenommene Wirklichkeit, was bereits in den dort entstandenen Zeichnungen zu beobachten war. Pechstein ging es in seinem Gemälde darum, einen ‚primitiven‘ Idealzustand, und nicht die Palauer Wirklichkeit darzustellen. Darin ist der Pechsteinsche Primitivismus dem Gauguinschen verwandt. Sowohl Pechsteins als auch Gauguins Südsee-Bilder erheben keinen Anspruch auf ethnographische Richtigkeit. Das Bildthema eines friedlichen Lebens in einer paradiesischen Naturidylle muss insbesondere auf Pechstein, der den Ersten Weltkrieg als Soldat selbst durchlebt hatte, einen besonderen Reiz ausgeübt haben.

Im *Palau-Triptychon* ist erneut die Anlehnung Pechsteins an Motive und Stil der Palau-Reliefs zu beobachten. Als von diesen übernommene Motive sind die hockenden Menschen, die Ruderer in den Booten, die Formen der Häuser, sowie Details wie die schwarzen Haarkappen mit der am Hinterkopf zu einem Knoten zusammengebundenen Frisur zu nennen. Pechstein hat sich außerdem in der Körperdarstellung an den Figuren der Holzbalken orientiert: nach deren Vorbild kombiniert er die in Vorderansicht dargestellten Körper mit der Darstellung von Kopf, Armen und Beinen im Profil (Abb. 89, 90). Auch in stilistischer Hinsicht spiegeln die flächig und reliefhaft dargestellten, schematisierten Figuren – dies ist besonders gut an den beiden Ruderpaaren auf den

³³³ Vgl. Lülff 1996, S. 99.

³³⁴ Vgl. Badenberg 2004, S. 447f. und Lülff 1996, S. 99.

Kanus zu erkennen (Abb. 90, 91) – das Vorbild der Palau-Balken wieder. Die Anlehnung an deren Stil findet sich außerdem in der reduzierten Darstellungsweise der einzelnen Bildelemente wie der Palmen.³³⁵ Die Figuren wirken insgesamt durch den Rückgriff auf das Palauer Figurenvorbild unbewegt und hölzern, die Kulisse stilisiert. Die Farbgebung ist hier nicht mehr expressiv leuchtend, es dominieren Braun, Ocker, Grün und ein mit Weiß vermengtes, helles Blau.

In den Südsee-Gemälden von 1917 zeichnete Pechstein sein eigenes, verklärtes Bild von Palau. Er zeigte in ihnen die Utopie eines friedlichen Lebens schöner und ewig glücklicher Menschen in einer paradiesischen Naturidylle. Das einst auf Palau Gesehene wird in den Bildern dabei dermaßen künstlich überhöht und durch neuerliche Rückgriffe auf den Figurenstil der Palau-Balken stilisiert, dass dem Betrachter dieser Bilder klar wird: Das Palauer Idyll hat sich für Pechstein als ein Paradies auf Zeit erwiesen, welches für ihn, der selbst dort noch von der bitteren Realität des Ersten Weltkrieges eingeholt wurde, nun endgültig verloren war.

4.2. Primitivistische Wanddekorationen

Angesichts der schwierigen Verhältnisse im Nachkriegsdeutschland war die Südsee für Pechstein als zumindest gedankliche Alternative zur eigenen Lebenswirklichkeit von ungebrochener Attraktivität. In einem Brief aus dem September 1920 bezeichnete er Europa als „das Widersinnigste und Gräßlichste für einen Menschen. Ein Sklavendasein“ und räumte ein, dass sein Herz „immer noch, über allen Geschehnissen der letzten unglücklichen Jahre hinweg in den Tropen“ weile, aus welchen er „gleich Adam aus dem Paradies vertrieben“³³⁶ worden war. Ab dem Jahr 1917 bezog sich Pechstein nicht nur in seinen Gemälden auf die Südsee-Thematik und den Figurenstil der Palau-Balken, sondern vor allem auch in der Gestaltung seiner Wohnungen und Ateliers.

Im Jahr 1917 bemalte er die Wände seines Dachateliers in der Offenbacher Straße 8 in Berlin mit zwei je von einem breiten Schmuckband umrahmten Friesen (Abb. 92). In diesen lehnte er sich noch stärker als in seinen Palau-Bildern des gleichen Jahres an die vereinfachte Zeichensprache der Palau-Balken an (Abb. 91). Nach dem Vorbild letzterer

³³⁵ Vgl. Bilanz 1990, S. 94.

³³⁶ Brief Pechsteins vom 11.9.1920 an Irma Stern, eine in Südafrika lebende Künstlerin. Zitiert in Irene Below, Irma Stern und Max Pechstein, in: Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, hrsg. von Renate Berger, Köln 2000, S. 37-64, hier: S. 55. Zit. nach Soika 2005, S. 78.

stellte Pechstein eckige und flächige Figuren in mehreren mit floralen Motiven geschmückten Szenen dar. Mit Hilfe zahlreicher Zitate aus der Palauer Lebenswelt – verschiedene Werkzeuge, Versammlungshäuser, Kanus – verlieh er den Darstellungen ihren Vorbildern gemäß einen narrativen Charakter: Die Friese zeigen so verschiedene Begebenheiten aus dem Palauer Alltag, wie beispielsweise die Fahrt der Eingeborenen mit dem Kanu. Direkt von den Motiven der Palau-Reliefs übernahm Pechstein die schwarzen Haarkappen, sowie die typische Darstellung der stehenden oder auf dem Boden hockenden Figuren im Profil, deren Oberkörper jeweils in Frontalansicht wiedergegeben sind. Bereits vom Palau-Triptychon bekannt ist das Motiv der flächig dargestellten Kanus mit den zwei Ruderern (Abb. 93), das Pechstein hier eins zu eins übernimmt. In der Darstellung der Versammlungshäuser orientierte er sich wiederum eng am Vorbild der Palau-Balken.³³⁷ Das die Szenen rahmende Zickzackband übernahm Pechstein erstmals von einem mikronesischen Vorbild (Abb. 94).

In ihrer extremen Vereinfachung unterscheidet sich diese einzige von Pechstein erhaltene Wandmalerei maßgeblich von seinen Auftragsarbeiten.³³⁸ So schuf er im Jahr 1917 beispielsweise Glasfenster und Mosaik für die Villa und die Galerie seines Kunsthändlers Gurlitt. In diesen kombinierte er Südsee-Motive mit floralen, dekorativen Elementen und religiösen Themen. Ein Ausschnitt aus den Mosaiken zeigt – bezeichnend für Pechsteins eigene Südsee-Erfahrung – eine *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 95).³³⁹ Die Darstellung wirkt sehr dekorativ, in der Figurendarstellung zeigt Pechstein plastisch stark ausmodellerte Körper. Im Gegensatz zu dieser Auftragsarbeit wirkt die Wanddekoration für Pechsteins Atelier von 1917 stark primitivisierend. Außerdem weist sie in der Figurendarstellung keinerlei Bezugnahmen mehr auf Gauguin oder Matisse auf, wie viele der früheren Arbeiten Pechsteins sowie die Südsee-Bilder von 1917. Die dick schwarz konturierten Figuren in Pechsteins Wandbild wirken dermaßen erstarrt und stilisiert, dass die Palauer Originale im Vergleich gar noch beweglicher, ja lebendiger erscheinen (Abb. 96, 97).³⁴⁰ Eine derart enge Orientierung an den Palauer Vorbildern und die zusätzliche Übersteigerung ihrer Charakteristika war in Pechsteins Werk bis dato nicht auszumachen. An Stelle der ungezwungenen Moritzburger Badeidylle in seiner ersten Ateliergestaltung, dem

³³⁷ Vgl. Soika 2005, S. 76f.

³³⁸ Von diesen wurden bereits die Wandbehänge für die Villa Perls von 1912 vorgestellt. Vgl. dazu das Kapitel *Die Badenden auf textilen Wandbehängen* der vorliegenden Arbeit, S. 66f.

³³⁹ Vgl. Soika 2005, S. 76.

³⁴⁰ Ebenda, S. 76.

Wandbehang von 1911³⁴¹, umgibt sich Pechstein nun mit einem von jeglichem Naturvorbild weit entfernten, höchst primitivisierenden Raumdekor in matten, kühlen Ocker- und Rosatönen.

Im August 1918 zog Pechstein in die Kurfürstenstraße 126 um, wo er sein Atelier mit weiteren Wandmalereien ausschmückte. Ein Photo gibt ungefähren Aufschluss von der primitivistischen Gestaltung und Einrichtung des Innenraumes (Abb. 98). Pechstein steht in elegantem Anzug zwischen ‚primitiven‘ Objekten aus seiner Sammlung und eigenen Skulpturen. Im Hintergrund ist eine Wandmalerei mit einer Figur im flächigen, eckigen Palau-Stil zu sehen. Pechstein nahm hier das Prinzip des Gesamtkunstwerkes aus den einstigen *Brücke*-Ateliers wieder auf. Das Atelier schmückte weiters ein umlaufender Figurenfries, der auch im kantigen, dabei aber nun noch mehr vereinfachten und schematisierten Stil der Palau-Balken gehalten war (Abb. 99a, 99b).³⁴² In den, das horizontale Bildfeld nun fast gänzlich einnehmenden, stark abstrahierten und formalisierten Figuren hat Pechstein das Prinzip von Verhärtung und der scharfen Zeichnung der Konturen gegenüber der Wanddekoration in der Offenbacher Straße noch gesteigert. Das Erzählerische ist aus den Szenen nun fast verschwunden, die Figuren halten höchstens noch einzelne Gegenstände in den Händen. Auch die Darstellung von Versammlungshäusern und Kanus wird nur mehr angedeutet. Der Fries ist nun auf die stark vereinfachten, dunkel gehaltenen Figuren reduziert. Diese sind kontrastreich vom hellen Hintergrund abgesetzt und wirken dadurch wie Schattenpuppen. Über deren einstige Farbigkeit ist mir leider nichts bekannt, da die Wandmalerei nicht erhalten und nur aus Schwarz-Weiß-Photographien bekannt ist. Die sich bei diesem Beispiel innerhalb des Bildfeldes wiederholenden, stark dynamisierten Zickzacklinien hat Pechstein wiederum von einem Palauer Holzrelief übernommen (Abb. 100). Meiner Ansicht nach hat sich der Künstler in diesem Fries nicht mehr wie bisher allein an den Balken aus dem Inneren der Palauer Männerhäuser orientiert: Vielmehr scheint mir außerdem eine Anlehnung an die noch stärker schematisierten, zur Zweidimensionalität reduzierten Reliefs an den Planken der Vorderseite dieser Häuser wahrscheinlich, die die jeweiligen Giebelfiguren hinterfangen (Abb. 101). Die Wandmalereien aus Pechsteins Ateliers sind wohl die stilisiertesten Beispiele für seine Verarbeitung der Palauer Vorbilder. Nie zuvor hatte er sich so eng an diese angelehnt. Von der Forschung wurden diese späten Bezugnahmen auf die Palau-Balken großteils negativ bewertet. Es wurde Pechstein zum Vorwurf gemacht, dass er sich zu nahe an die

³⁴¹ Vgl. dazu das Kapitel *Die Badenden auf textilen Wandbehängen* der vorliegenden Arbeit, S. 64f.

³⁴² Vgl. Soika 2005, S. 77.

Vorbilder hielt. So bezeichnete beispielsweise Leopold Ettlinger diesen Fries als „little more than a free copy of these beams“.³⁴³

In den nach der Südsee-Reise entstandenen Ateliergestaltungen Pechsteins ist somit im Unterschied zu seinen Auftragsarbeiten durch den engen Bezug auf die Palauer Vorbilder ein künstlicher, zum schematisierten Dekor erstarrter Primitivismus zu beobachten. Die Wahl des Südsee-Themas zeugt dabei zwar vom ungebrochenen Reiz des Exotischen für Pechstein, wird aber nicht mehr von der romantischen Hoffnung nach der Realisierung eines ‚primitiven‘ *Ur*-Zustandes im eigenen Leben getragen.

4.3. Kulturelle Mischungen in Skulpturen und druckgraphischen Arbeiten

Pechsteins Primitivismus in der Zeit nach seiner Rückkehr aus dem Krieg bestand in einer intensiven Rezeption außereuropäischer Kunst, bei der sich der Künstler mehr als je zuvor an konkreten ‚primitiven‘ Vorbildern orientierte. Bis um das Jahr 1923 schuf er neben der Ausgestaltung seiner Ateliers und privaten Räumlichkeiten zudem zahlreiche graphische Arbeiten und Skulpturen, zu welchen auch Gebrauchsgegenstände zählten.³⁴⁴ Hier orientierte er sich nicht mehr in erster Linie an den Palau-Balken, sondern an ozeanischer Kunst in einem weiter gefassten Sinne sowie an den verschiedensten afrikanischen Kunststilen.

Die ozeanischen und afrikanischen Objekte, auf welche Pechstein nun Bezug nahm, kannte er aus verschiedenen Quellen. Zum Einen bot sich in Berlin wiederum das Völkerkundemuseum zum Studium der Originale an, zum Anderen muss die Publikation der *Negerplastik* von Carl Einstein aus dem Jahr 1915 mit den zahlreichen photographischen Abbildungen ‚primitiver‘ Objekte einen großen Eindruck auf ihn gemacht haben.³⁴⁵ Dieses Werk könnte auch sein Interesse für afrikanische Künste verstärkt haben: In einzelnen Arbeiten bezog sich Pechstein nämlich auf in der *Negerplastik* gezeigte afrikanische Beispiele.³⁴⁶ Von Bedeutung waren außerdem die von Pechstein selbst mit Leidenschaft gesammelten ‚primitiven‘ Objekte, welche er zum Teil bereits in den Stilleben vor seiner Südsee-Reise rezipiert hatte. Insbesondere

³⁴³ Ettlinger 1968, S. 196.

³⁴⁴ So schuf Pechstein unter anderem eine Truhe. Für eine Abbildung der *Truhe mit Reliefschnitzerei und Bemalung* (1919) siehe: Bilang 1990, Abb. 49, ohne Seitenangabe.

³⁴⁵ Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915.

³⁴⁶ Pechstein orientierte sich z. B. im Holzschnitt *Kopf von Eibedul* aus der Mappe *Die Köpfe* von 1917 an Teke-, bzw. Songe-Bildwerken. Carl Einstein hatte solch einen Kopf 1915 in seinem Buch *Negerplastik* veröffentlicht, der vermutlich Pechstein als Vorbild diente. Vgl. Lülff 1996, S. 102.

nach dem Krieg legte Pechstein dann eine große Sammlung ‚primitiver‘ Kunst an, mit welcher er seine Wohnung und sein Atelier ausschmückte. Da er sich vielfach inmitten von Objekten seiner Sammlung und seinen eigenen, primitivistischen Skulpturen photographieren ließ (Abb. 102) und seine Sammlungsstücke auch in Holzschnitten zum Thema machte (Abb. 103), wissen wir um den besonderen Stellenwert, den Pechstein diesen beimaß. Diese verschiedenen Darstellungen helfen, neben den exotischen Stillleben, einige der zum Großteil verlorenen Objekte aus seiner Sammlung zu rekonstruieren. Diese war ja, wie bereits erwähnt, im Zweiten Weltkrieg durch den Brand seines Ateliers zerstört worden. Erhalten geblieben sind ein bemaltes Paddel der Salomonen und eine Gesichtsmaske aus der Sepik-Region von Papua-Neuguinea.³⁴⁷ Es ist davon auszugehen, dass Pechstein Objekte aus vielen verschiedenen Gebieten im ozeanischen Raum gesammelt hat, obwohl er selbst lediglich auf den Philippinen und auf Palau gewesen war, wie auf der Karte mit der Route seiner Reise zu sehen ist (Abb. 104). Möglicherweise hatte Pechstein einige dieser Stücke von seiner Südsee-Reise selbst mitgebracht, unter der Voraussetzung, dass entweder auf Palau oder den Philippinen Objekte aus dem ganzen ozeanischen Raum zu erwerben waren. Er kann sie natürlich auch bei einem Kunsthändler in Berlin erstanden haben. Fest steht jedenfalls, dass die Südsee-Reise als entscheidender Auslöser für das nun intensiviertere Interesse des Künstlers an ‚primitiver‘ Skulptur und der eigenen Arbeit in Holz zu werten ist. Karla Bilang sieht im Aufenthalt Pechsteins auf Palau, bei dem er laut seinen *Erinnerungen* sowohl die Eingeborenen beim Schnitzen beobachtet als auch selbst in Holz gearbeitet hat³⁴⁸, gar „eine künstlerische Zäsur, die das Eigenständige seines Primitivismus überhaupt erst ausgelöst“ habe, „seine Affinität zur ‚primitiven‘ Kunst beträchtlich“ erweitert habe.³⁴⁹

Wie bereits erwähnt, ist von den Arbeiten in Holz, die Pechstein seinen eigenen Angaben nach auf Palau geschnitzt hat, keine erhalten. Diese wären für uns von besonderem Interesse, um zu beurteilen, ob er sich in ihnen an Palauer Vorbilder angelehnt hat. Zur Einschätzung dieses Verhältnisses bleiben die Arbeiten, welche Pechstein nach seiner Rückkehr schuf. Auffallend ist in dieser Zeit seine verstärkte Hinwendung zu den Materialien Stein und Holz. Gerade das direkte Arbeiten in diesen Werkstoffen wurde damals von vielen Primitivisten – auch von Picasso und Brancusi – mit einer besonderen Authentizität und Ursprünglichkeit in Verbindung gebracht. Dies

³⁴⁷ Vgl. Bilang 1990, S. 93.

³⁴⁸ Vgl. das Kapitel *Die Reise in die Südsee* der vorliegenden Arbeit, S. 81, 84.

³⁴⁹ Bilang 1990, S. 93.

waren Eigenschaften, welche von den Künstlern bei den als Massenware produzierten Gegenständen einer industriell geprägten, städtischen Gesellschaft vermisst wurden.³⁵⁰

Die Skulpturen, welche Pechstein nun aus Holz und Stein schuf, weisen eine dermaßen enge stilistische und motivische Anlehnung an Vorbilder der Stammeskunst auf, wie sie vorher in seinem Werk nicht zu beobachten war.³⁵¹

In der Skulptur *Mond* von 1919 (Abb. 105) verarbeitete Pechstein beispielsweise Quellen aus den unterschiedlichsten Regionen Afrikas und Ozeaniens. Dabei kam es laut Bilanz zu einem „Verschmelzen charakteristischer Gestaltungselemente aus verschiedenen Regionen der Stammeskunst zu einem allgemeingültigen Prototyp primitivistischer Plastik“.³⁵² Pechstein schnitzte die oben erwähnte Skulptur aus einem Baumstamm, dessen zylindrische Form er als Grundgerüst beibehielt. Gegen die Vertikale des Stammes kontrastieren die schräg gestellten Unterarme, Oberschenkel und die Gesäßpartie der Figur. Bilanz sieht in der „Spannung zwischen den dynamisch und kraftvoll angelegten Körperteilen und den eingeschränkten Entfaltungsmöglichkeiten jener Kräfte durch die Bindung der Figur an die straffe Zylinderform [...] das künstlerische Thema, das Max Pechstein aus der Stammesplastik herausgelöst hat und zur Darstellung bringt.“³⁵³ Weiters versuchte sie, die verschiedenen Vorbilder zu rekonstruieren, auf die sich Pechstein in dieser Skulptur bezog. So führt sie unter anderem das Kerbschnittmuster, welches das Gesicht der Figur rahmt und zum offenen Mund führt, auf afrikanische Vorbilder zurück. Eine ähnliche Gestaltung ist bei den Ahnenfiguren des Bembe-Stammes der Luba aus dem Kongo-Gebiet (Abb. 106) zu finden. Auch das Motiv des hervorstehenden Nabels ist bei Skulpturen verschiedener Stämme des Kongo verbreitet. Der eckige Kinnbart der Figur kann wiederum auf Vorbilder der Teke (Abb. 107) zurückgeführt werden. Außerdem sind laut Bilanz die verschiedensten ozeanischen Vorbilder der Skulptur vor allem in den Verzierungen an Armen, Beinen und Bauch der Figur greifbar. So seien beispielsweise die Zickzackform und der Schwarz-Weiß-Kontrast im Bereich der Körperverzierung in Werken der Admiralitätsinseln, der Salomonen und der Palau-Inseln gängig gewesen. Auf das rahmende Zickzackmuster der Palau-Balken (Abb. 108) hatte sich Pechstein ja auch in seinen Atelierdekorationen von 1917 bezogen. Das flache, runde und mondartige Gesicht sei wiederum von Figuren der Bobi auf den Karolinen inspiriert.³⁵⁴

³⁵⁰ Vgl. Lloyd 2002, S. 96.

³⁵¹ Vgl. Bilanz 1990, S. 96.

³⁵² Ebenda, S. 96.

³⁵³ Bilanz 1990, S. 96.

³⁵⁴ Ebenda, S. 96f.

Die genaue Rückführung der zahlreichen Vorbilder der *Mond*-Skulptur erweist sich als sehr schwierig. Im Kontext meiner Fragestellung ist daher auch die allgemeine Feststellung wichtiger, dass Pechstein sich nach seiner Südsee-Reise intensiv mit den verschiedensten Beispielen afrikanischer und ozeanischer Stammeskunst auseinandersetzte und dabei verschiedene kulturelle Vorlagen in einer neuen Skulptur vereinte. Er schuf somit ein eigenständiges Werk aus den ‚primitiven‘ Vorbildern und *kopierte* diese nicht nur, wie es ihm in Bezug auf seine nach Palau entstandenen Atelierdekorationen vorgeworfen worden war.

Nach der Südsee-Reise widmete sich Pechstein des Weiteren neuerlich in intensiver Weise der Herstellung von Druckgraphik, insbesondere von Holzschnitten.³⁵⁵ Ab 1917 kam es hier ebenfalls zu einer intensiven Anlehnung an Vorbilder aus den verschiedensten Regionen Afrikas. Die Wahl des Mediums Holzschnitt brachte dabei eine auffallende Verhärtung und Erstarrung in der Darstellung mit sich. Dadurch stehen diese Beispiele in auffallendem Gegensatz zu den gleichzeitig entstandenen Südsee-Bildern. Bilanz unterscheidet aus diesem Grund zwischen dem „dramatische[n] ‚afrikanische[n] Stil‘“³⁵⁶ der Holzschnitte und dem „lyrischen ‚Palau-Stil‘“³⁵⁷ der Südsee-Bilder von 1917.

Der nun von den Südsee-Bildern gänzlich verschiedene Ausdruck der Darstellung des ‚Primitiven‘ im Medium des Holzschnitts ist am Beispiel *Weib, vom Manne begehrt* aus dem Jahr 1919 (Abb. 109) gut ersichtlich. In diesem Werk sitzen zwei Männer einer Frau gegenüber. Der Ausdruck der Frau ist dabei künstlich und erstarrt, ihr Blick ist ins Leere gerichtet. Eins zu eins scheint hier eine afrikanische Skulptur ins Bild gesetzt. In einem harten Schwarz-Weiß-Rhythmus werden dabei die stark monumentalisierten Formen miteinander verzahnt. Die einzelnen Körperteile, wie z. B. die Brüste, werden dabei sehr plastisch dargestellt. Pechstein orientierte sich hier sehr eng am Vorbild afrikanischer Skulpturen, deren Merkmale er übernahm und zusätzlich übersteigerte. Die Impulse zu dieser Darstellung verortet Bilanz wiederum bei verschiedenen westafrikanischen Kunststilen, welche in ihren Skulpturen „einen scharf akzentuierten plastischen Rhythmus aufweisen“³⁵⁸, wie beispielsweise die Arbeiten der Fang aus dem Gabun oder die Figuren des Bembe-Stammes der Luba aus dem Kongo-Gebiet (Abb.

³⁵⁵ Vertiefend zur Druckgraphik von Pechstein siehe: Günter Krüger, *Das druckgraphische Werk von Max Pechstein*, Tökendorf 1988 und Petra Buschhoff-Leineweber, *Studien zum graphischen Werk von Max Pechstein (1905-1921)*, phil. Diss., Bonn 2004.

³⁵⁶ Bilanz 1990, S. 93.

³⁵⁷ Ebenda, S. 93.

³⁵⁸ Ebenda, S. 97f.

110).³⁵⁹ Die Skulpturen dieser Gebiete zeichnen sich durch eine additive Aneinanderreihung verschiedener Körperteile wie z.B. Kopf, Brüste, Arme und Beine aus, die klar voneinander abgesetzt sind und betont plastisch dargestellt werden. Pechstein übernahm von genannten Vorbildern also das Prinzip der „räumlich-tektonische[n] Körper- und Gesichtsbildung“³⁶⁰ und wandte es in seinen Holzschnitten an. Dabei übersteigerte bzw. dynamisierte er die Formen zusätzlich und setzte spitze Winkel und Kanten ein. Das besondere Formprinzip der afrikanischen Vorbilder wurde dabei auf die gesamte Bildfläche des Holzschnittes übertragen. Auch die trapezförmige Form des Gesichtes der Frau und das Hervorstehen des Nabels, sowie der weit geöffnete Mund und die spitzen Brüste basieren unter anderem auf dem Vorbild von Figuren der Luba aus dem Kongo-Gebiet (Abb. 110).³⁶¹

Pechstein übernahm diese Motive in seinen Holzschnitten des Öfteren. So beispielsweise auch in dem Blatt *Kremios* von 1917 aus der Mappe der *Köpfe*, in der Pechstein Bildnisse außereuropäischer Völker darstellte (Abb. 111). Außer den spitz geformten Brüsten und dem weit geöffneten Mund hat Pechstein bei der Darstellung der Palauerin auch das Motiv der hinter dem Kopf nach oben gehobenen Arme, welches ebenfalls beim Vorbild der Figuren der Luba zu finden ist (Abb. 110), übernommen.³⁶² Das Gesicht der *Kremios* wirkt jedoch lebendiger und nicht mehr skulpturengleich wie jenes der Frau aus *Weib, vom Manne begehrt*. Pechstein übernahm in diesem Beispiel somit einzelne Motive von afrikanischen Skulpturen, übertrug dabei deren Formprinzipien aber nicht mehr auf die gesamte Bildfläche. Es sei daran erinnert, dass Pechstein die Palauerin namens *Kremios* auch in einem Gemälde von 1917 darstellte, welches bereits im Zusammenhang mit der Gruppe der Südsee-Bilder vorgestellt wurde.³⁶³ Die exotische, liebliche und zarte Schönheit des Gemäldes ist im Holzschnitt in eine nahezu Furcht einflößenden Frau umgewandelt. Sie besitzt nun einen expressiven Gesichtsausdruck und einen von eckigen Linien und Kanten geformten Körper. Bemerkenswert an der in Holz geschnittenen *Kremios* ist, dass Pechstein auf afrikanische Vorlagen zurückgriff, um eine Palauer Frau darzustellen.

Die kurios anmutende Darstellung ozeanischer Motive mit Hilfe afrikanischer Vorbilder ist in seinen Werken aus dieser Zeit des Öfteren zu beobachten. So wird auch bei der

³⁵⁹ Vgl. Bilanz 1990, S. 97f.

³⁶⁰ Ebenda, S. 93.

³⁶¹ Vertiefend zu den verschiedenen möglichen Vorbildern gemäß Karla Bilanz siehe: Bilanz 1990, S. 97f.

³⁶² Vgl. Bilanz 1990, S. 98.

³⁶³ Vgl. das Kapitel *Erinnertes Palau* der vorliegenden Arbeit, siehe S. 91.

Radierung des *Palaumädchens* (Abb. 112) das ozeanische Gesicht durch die Bezugnahme auf einen weiblichen Bronzekopf aus dem Benin (Abb. 113) verfremdet.³⁶⁴ Kaum abgewandelt, wirkt die Darstellung beinahe wie eine Studienzeichnung dieses afrikanischen Kopfes, nur die Augen des *Palaumädchens* scheinen lebendiger. Das Prinzip der Vermischung ozeanischer Motive mit afrikanischen Einflüssen ist teilweise sogar in den Gemälden von 1917 zu beobachten: *Im Frauenhaus, Palau* (Abb. 114) zeigt wiederum eine Szene aus der Südseewelt. Dargestellt sind zwei Palauer Paare, wobei eine der Palauerinnen auf einem Kameruner Hocker – dieser war bereits in Pechsteins *Stilleben in Grau* zu sehen³⁶⁵ – sitzt. Wie in seinen anderen Südsee-Bildern stellte Pechstein hier nicht etwas dar, das in einem wissenschaftlichen Sinne den Palauer Tatsachen entspricht, sondern vielmehr eine eigene Wunschvorstellung von einer ‚primitiven‘, zügellosen Sexualität. Das afrikanische Zitat ist hier deshalb kein „kulturelles Missverständnis“³⁶⁶, sondern verweist auf ein „alternative[s] Lebensgefühl[s]“³⁶⁷, das Pechstein allgemein mit den ‚Primitiven‘ verband.

Die Mischung afrikanischer und ozeanischer Motive und Vorbilder lässt sich nicht nur in den Arbeiten Pechsteins, sondern auch bei Werken der anderen *Brücke*-Künstler beobachten, insbesondere bei Emil Nolde. Überhaupt war die Kombination von Objekten und Einflüssen verschiedener Kulturkreise – wie sie auch in Pechsteins *Stilleben zu sehen* war – zur damaligen Zeit unter den primitivistisch arbeitenden Künstlern wie beispielsweise Gauguin sehr aktuell. Auch im *Almanach des Blauen Reiters*, der im Jahr 1912 erschien, wurden Objekte aus den verschiedensten Kontinenten, Gattungen und Stilen nebeneinander gezeigt.³⁶⁸ Auch bei den französischen Primitivisten, die als Vorbilder für den Pechsteinschen Primitivismus genannt wurden, ist die Kombination verschiedener kultureller Vorbilder zu beobachten. Bärbel Küster hat in ihrem 2003 erschienenen Buch *Matisse und Picasso als Kulturreisende*³⁶⁹ herausgearbeitet, dass die gleichzeitige Rezeption verschiedener kultureller Vorlagen um 1900 in Frankreich eine besondere Qualität des Primitivismus

³⁶⁴ Vgl. Lülff 1996, S. 102.

³⁶⁵ Vgl. das Kapitel *Exotische Stilleben* der vorliegenden Arbeit, S. 69.

³⁶⁶ Soika 2005, S. 76.

³⁶⁷ Ebenda, S. 76.

³⁶⁸ Wassily Kandinsky/Franz Marc (Hg.), *Der Blaue Reiter*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965 (1912).

³⁶⁹ Bärbel Küster, *Matisse und Picasso als Kulturreisende*. Primitivismus und Anthropologie um 1900, Berlin 2003.

darstellte.³⁷⁰ Dieser Vorgangsweise lag ein besonderes Verständnis von Primitivismus zugrunde, das durch den Versuch gekennzeichnet war, „die Vielfalt menschlicher Kunstwerke durch alle Zeiten hindurch unter ihren Gemeinsamkeiten zu begreifen.“³⁷¹ Das interkulturelle Vergleichen und die Suche nach Gemeinsamkeiten durch die primitivistischen Künstler sei laut Küster durch die wissenschaftlichen Methoden von Anthropologie und Ethnologie inspiriert worden.³⁷² Für diese bot der Vergleich von Photographien und Objekten von Völkern aus den verschiedensten Kulturen die Möglichkeit, mit der Vielfalt der menschlichen Kulturen in der Geschichte und in den verschiedenen Teilen der Welt umzugehen. Es ging dabei darum, Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Völkern zu erkennen und daraus sowohl menschliche Typen, als auch grundlegende Charakteristika des Menschen überhaupt, also eine Art universales Menschenbild, herauszuarbeiten.³⁷³

Auch die frühe deutsche Anthropologie arbeitete mit der Methode des interkulturellen Vergleichs. Es sei an dieser Stelle an die Präsentation der außereuropäischen Objekte in den deutschen Völkerkundemuseen in Glas-Eisen-Schränken erinnert. Diese Schränke waren mit dem Ziel entwickelt worden, eine gleichzeitige Sicht auf Objekte aus vielen verschiedenen Kulturen zu ermöglichen. Dadurch sollte der Vergleich zwischen diesen erleichtert werden, um auf universale Gemeinsamkeiten schließen zu können.³⁷⁴ Mit der kombinierten Darstellung verschiedenkultureller Objekte in den exotischen Stillleben, der eklektischen Vorgangsweise, in seinen Skulpturen aus verschiedenen Vorlagen etwas Eigenständiges zu schaffen, sowie der Mischung ozeanischer Motive mit afrikanischen Vorbildern in den druckgraphischen Arbeiten, reagierte meiner Einschätzung nach auch Pechstein auf zeitgleiche Methoden des interkulturellen Vergleichens von Anthropologie und Ethnologie. Einen weiteren Anhaltspunkt für meine Hypothese, dass Pechstein von diesen Wissenschaften beeinflusst war, stellt die Holzschnittfolge *Exotische Köpfe* von 1917 dar. In dieser schuf er sechs sehr dekorative Blätter, in denen er Menschen ozeanischer und präkolumbianischer Herkunft darstellte (Abb. 115, 116). Auch an diesen Beispielen zeigt sich Pechsteins Interesse an der Vielfalt der verschiedenen Erscheinungsweisen exotischer Völker. Er zeigt dabei keine Portraits konkreter Personen, sondern menschliche Typen, die er einander

³⁷⁰ Vgl. Küster 2003, S. 38.

³⁷¹ Ebenda, S. 39.

³⁷² Küster versteht die Ethnologie in Anlehnung an den angelsächsischen und den französischen Sprachgebrauch als Teilbereich der Anthropologie. Vgl. Küster 2003, S. 40, Anm. 98.

³⁷³ Vgl. Küster 2003, S. 40f.

³⁷⁴ Vgl. dazu Kapitel ‚Primitive‘ Objekte im Völkerkundemuseum der vorliegenden Arbeit, S. 33f.

gegenüberstellt, wie es vor allem in der Anthropologie üblich war. Im Unterschied zu den an afrikanischer Plastik orientierten Holzschnitten sind bei den Beispielen dieser Folge die groben Parallelschraffuren weich geschwungenen Konturen gewichen.³⁷⁵ Pechstein variierte somit bei der Darstellung des Fremden verschiedene Ausdrucksweisen.

Das verstärkte Interesse Pechsteins an der Anfertigung von Skulpturen und druckgraphischen Arbeiten, insbesondere von Holzschnitten, ab dem Jahr 1917 wurde auf seine Erfahrung ‚primitiven‘ Kunstschaffens auf Palau zurückgeführt. In diesen Arbeiten setzte sich Pechstein nun in einer bis dato in seinem Werk nicht auszumachenden Intensität mit konkreten ‚primitiven‘ Vorbildern auseinander. Von diesen übernahm er dabei entweder einzelne Motive oder auch Formprinzipien, die er in seinen Arbeiten zu etwas Neuem umgestaltete. In seinen druckgraphischen Werken mischte er bevorzugt ozeanische Motive mit afrikanischen Vorbildern. In seinen Skulpturen wiederum kombinierte er die verschiedensten Aspekte aus afrikanischen und ozeanischen Vorlagen. Der Rückgriff auf verschiedenkulturelle Vorbilder und deren Kombination in einzelnen Kunstwerken wurden auf zeitgleiche Methoden der Anthropologie zurückgeführt, die durch den interkulturellen Vergleich versuchte, eine Art universales Menschenbild herauszuarbeiten. Eine anthropologisch-ethnologische Sichtweise der außereuropäischen Völker und ihrer Objekte hat sich somit als grundlegend für Pechsteins Primitivismus herausgestellt.

³⁷⁵ Vgl. Grubert-Thurow 1995/1996, S. 84.

Schlussbemerkung

Die vorliegende Arbeit nahm sich den Forschungsdiskurs zum Primitivismus der *Brücke* zum Ausgangspunkt, um ein differenzierteres Verständnis dieser künstlerischen Phase im Schaffen Max Pechsteins zu entwickeln. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung war lange von einer Polarisierung zwischen dem formal-analytischen und als intellektuell charakterisierten Zugang der Kubisten zu ‚primitiven‘ Objekten und der im Gegensatz dazu als emotional bezeichneten Herangehensweise der *Brücke* geprägt. An dieser Stelle soll von einer Wertung, die die beiden Formen von Primitivismus gegeneinander ausspielt, Abstand genommen werden; gerade deren Verschränkung macht eine besondere Qualität Pechsteins primitivistischen Oeuvres aus. In diesem Sinn fragt die vorliegende Untersuchung nach den verschiedenen Facetten von Primitivismus in Pechsteins Leben und Schaffen.

Ausgegangen wurde dabei von der Frage nach den verschiedenen Impulsen zu einem primitivistischen Kunstschaffen Max Pechsteins. Als von zentraler Bedeutung stellte sich sein Beitritt zur Künstlergruppe *Brücke* dar. Auf der Suche nach einer neuen Kunstauffassung eröffnete sich ihnen in den ‚primitiven‘ Künsten eine Alternative zur herkömmlichen europäischen Kunsttradition. Die Entwicklung einer neuen Formensprache war dabei auch mit dem Anspruch verbunden, jene Ursprünglichkeit und Authentizität, die man den sogenannten ‚Naturvölkern‘ zuschrieb, selbst zu erreichen. Die Motivation dazu lässt sich in der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft und einem Unbehagen angesichts moderner Entwicklungen wie der voranschreitenden Industrialisierung fassen.

Anregungen des Fremden waren sowohl ozeanische und afrikanische Objekte in den Völkerkundemuseen als auch die ‚Primitiven‘ selbst, die im großstädtischen Freizeitangebot von Völkerschau, Zirkus und Kabarett erlebt werden konnten. Wie gezeigt werden konnte, prägten diese Inszenierungen Pechsteins Vorstellung von den ‚Primitiven‘ als naturnah, einfach und sinnlich-körperlich. Davon inspiriert, versuchte er während der gemeinsamen Aufenthalte an den Moritzburger Seen mit Kirchner und Heckel 1909/1910 eine Art gelebten Primitivismus selbst umzusetzen. So bewegten sie sich dort in ursprünglicher, in ihren Augen gleichsam ‚primitiver‘ Nacktheit und ahmten Spiele der Protagonisten aus der Völkerschau nach. Das dortige, von bürgerlichen Moralvorstellungen befreite Leben fern der Zivilisation sollte auch in dem neuen Bildthema der Badenden zum Ausdruck kommen. Die ‚Unmittelbarkeit‘ und ‚Unverfälschtheit‘, die die *Brücke*-Mitglieder in ihrem Programm als Leitsatz ihrer

Kunst formuliert hatten, äußerten sich auch im Malprozess: wie bereits in den ‚Viertelstundenakten‘ in den Ateliers, war es ihr Anspruch, die Modelle möglichst schnell und intuitiv zu erfassen. Genau in diesen Bildern, die eine ursprüngliche Lebensweise thematisieren, kam es von Seiten Pechsteins zur ersten Übernahme von formal-stilistischen Merkmalen ‚primitiver‘ Objekte, welche er bereits im Völkerkundemuseum studiert hatte. Die wichtigsten Vorbilder waren reliefierte Holzbalken von den Palau-Inseln in der Südsee, afrikanische Plastik, aber auch die Technik des mittelalterlichen Holzschnittes. In Moritzburg entwickelten die Künstler dabei den gemeinsamen *Brücke*-Stil und realisierten auf Zeit die für sie bedeutsame Vorstellung einer idealen Einheit von Kunst und Leben.

Nach Moritzburg lässt sich Pechsteins Faszination an dem Fremden weiterhin ikonographisch in seinen Arbeiten fassen, wobei die direkte Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Vorbildern eine Zeit lang in den Hintergrund trat. Vorgestellt wurden die Pechsteinschen Darstellungen von Indern und die Badenden auf textilen Wandbehängen, welche als eine Art primitivistische Interpretation herkömmlicher Arkadiendarstellungen zu verstehen sind. Mit den Bildern von Akten in einer paradiesischen Idylle versetzte Pechstein das Ideal eines vermeintlich ‚primitiven‘ Lebens in die eigenen vier Wände. Die von ihm ebenfalls gepflegte Gattung des exotischen Stilllebens verweist außerdem auf den Umstand, dass das Sammeln ‚primitiver Objekte für den Künstler nun wichtig wurde und zunehmend für ein alternatives Lebensgefühl der *Brücke* stand.

Pechsteins Interesse am ‚Primitiven‘ beschränkte sich jedoch nicht auf außereuropäische Kulturen, auch im eigenen Land versuchte Pechstein sich einer naturnahen und ursprünglichen Lebensweise anzunähern, welche er zum Beispiel bei den von ihm als ‚einfache‘ Menschen bezeichneten Fischern in Nidden zu finden glaubte. Pechstein lebte unter diesen und machte sie zum Sujet seiner Bilder. Eine These der Arbeit ist, dass dieser deutsche Fischerort für ihn paradiesischen Charakter hatte, worauf die Frauenakte mit exotischen Gesichtszügen hinweisen.

Erst 1914 kam es zum unmittelbaren Kontakt mit den exotischen ‚Primitiven‘, als Pechstein selbst in die Südsee reiste. Die Sehnsucht danach hatte ihn seit dem Studium der Palau-Balken im Völkerkundemuseum in Dresden begleitet. Interessanterweise modifizierte er sein Verständnis vom ‚Primitiven‘ hier nicht, sondern verformte in seinen Zeichnungen und *Erinnerungen* sogar die Palauer Wirklichkeit entsprechend seiner Vorstellung der Südsee als irdisches Paradies. Das schnelle, unmittelbare

Zeichnen wurde nun aufgegeben zugunsten einer durchdachten Kompositionsweise, die den später aus finanziellen Gründen daraus zu entstehenden Gemälden Rechnung trägt. Aufgrund des Ausbruches des Ersten Weltkrieges nahm sein Aufenthalt in Palau ein jähes Ende, obwohl er letztendlich beschlossen hatte, sich dort niederzulassen. In der Gruppe der Südseebilder, in der er 1917 die Erinnerungen an den Aufenthalt wiederaufleben ließ, wird das ideale Bild der Südsee wiederholt, wobei sich Pechstein stilistisch nun wieder verstärkt am Stil der Palau-Balken orientierte. In den Wanddekorationen seiner Ateliers aus dieser Zeit wird die Anlehnung an diese noch weitergetrieben, wobei den Arbeiten ein schematisierter Charakter eignet.

Als prägend für sein späteres, primitivistisches Schaffen hat sich der Kontakt mit den Arbeit der Palauer in Holz herausgestellt. Nach dem Krieg schuf Pechstein Skulpturen in demselben Material und konzentrierte sich auf Holzschnitt und andere Druckgraphiken. Charakteristisch für diese Werke ist die intensive Bezugnahme auf ein nun breiter gefasstes ‚Primitives‘. Er verarbeitete hier nicht nur die Palau-Balken, sondern orientierte sich auch an anderen ozeanischen Vorbildern und an afrikanischen Objekten aus verschiedenen Regionen. Das Verschmelzen von verschiedenen kulturellen Anregungen in einem Kunstwerk wurde in der vorliegenden Arbeit mit zeitgleichen Methoden der Anthropologie in Verbindung gebracht.

Die angeführten Beispiele sollten zeigen, wie sich bei Pechstein die künstlerische Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Objekten und das Streben nach einer ursprünglichen, naturverbundenen Lebensweise verschränken und wie er die früh ausgebildete Vorstellung des ‚Primitiven‘ selbst bei dessen unmittelbarer Erfahrung nicht veränderte. Eng verbunden mit seinem Primitivismus war meines Erachtens die Sehnsucht nach einem paradiesischen, utopischen Ort, den Pechstein bei den Fischern in Nidden genauso finden konnte wie bei den Südsee-Insulanern von Palau.

Literaturverzeichnis

Albers/Presler 2002

Klaus Albers/Gerd Presler, Neues von Fränzi III, in: *Weltkunst*, 12, 2002, S. 1872-1874.

Badenberg 1999

Nana Badenberg, Art nègre. Picasso, Einstein und der Primitivismus, in: Alexander Honold/ Klaus R. Scherpe (Hg.), *Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*, Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Beiheft 2, 1999, S. 219-247.

Badenberg 2004

Nana Badenberg, Südsee-Insulaner als Kunsttrophäen. Mai 1914: Nolde in Neuguinea, Pechstein in Palau, in: Alexander Honold/ Klaus R. Scherpe (Hg.), *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 438-448.

Bakker 2003

Nienke Bakker, On rustics and labourers: Van Gogh and 'the people', in: Chris Stolwijk u. a. (Hg.), *Vincent's Choice. Van Gogh's Musée Imaginaire* (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam), Amsterdam 2003, S. 87-98.

Belgin 2001

Tayfun Belgin, „Unmittelbar und unverfälscht“- Zeichnungen und Aquarelle, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), *Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin* (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), München 2001, S. 35-45.

Belgin 2004

Tayfun Belgin, Von Nidden nach Palau. Max Pechsteins Sehnsucht nach der Südsee, in: *Sehnsucht nach dem Paradies. Von Gauguin bis Nolde* (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems), Wien 2004, S. 27-30.

Bierbaum 1900

Otto Julius Bierbaum, *Deutsche Chansons (Brettl-Lieder)*, Berlin/Leipzig 1900.

Bierbaum 1963

Otto Julius Bierbaum, *Stilpe. Ein Roman aus der Froschperspektive*, München 1963 (1897).

Biermann 1920

Georg Biermann, Max Pechstein, *Junge Kunst*, 1, Leipzig 1920.

Bilang 1990

Karla Bilang, *Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart/Berlin/Köln 1990.

Billig 1995

Volkmar Billig, Et in Arcadia ego. Zum historischen Kontext von Heckels, Kirchners und Pechsteins Schaffen an den Moritzburger Teichen, in: *Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl* (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, S. 11-24.

Birrhälmer 2001

Antje Birrhälmer, Auf der Suche nach dem Ursprünglichen, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), München 2001, S. 29-34.

Boas/Lovejoy 1997

George Boas/Arthur O. Lovejoy, Primitivism and Related Ideas in Antiquity, Baltimore/London 1997 (1935).

Bois 1985

Yve-Alain Bois, La Pensée Sauvage, in: Art in America, 4, 1985, S. 178-189.

Broer 1997a

Werner Broer u. a. (Hg.), Kammerlohr. Epochen der Kunst. Vom Klassizismus zu den Wegbereitern der Moderne, 4, München/Wien 1997.

Broer 1997b

Werner Broer u.a. (Hg.), Kammerlohr. Epochen der Kunst. Vom Expressionismus zur Postmoderne, 5, München/Wien 1997.

Brugger 1995

Ingrid Brugger, Die „Brücke“ – Stil und Entwicklung, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), 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.

Buschhoff-Leineweber 2004

Petra Buschhoff-Leineweber, Studien zum graphischen Werk von Max Pechstein (1905-1921), phil. Diss., Bonn 2004.

Clifford 1985

James Clifford, Histories of the Tribal and the Modern, in: Art in America, 4, 1985, S. 164-215.

Connelly 1995

Frances S. Connelly, The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907, Pennsylvania 1995.

Daemgen 2006

Anke Daemgen, Ein Schlüssel zum individuellen Erfolg. Die Künstler der Brücke in Berliner Ausstellungen von 1906 bis 1913, in: Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 325-330.

Dahlmanns 2004

Janina Dahlmanns, Aktdarstellungen im Freien – Ein Exkurs zur Kunst in Deutschland um 1900, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), Brücke-Archiv, 21, München 2004, S. 27-40.

Dahlmanns 2006

Janina Dahlmanns, Vitalität, Rausch und Sinnlichkeit im Tanz, in: Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 190f.

Dalbajewa/Billig 2003

Birgit Dalbajewa/Volkmar Billig, Von Fränzi nichts Neues oder Vom Nutzen und Nachteil biographischer Anekdoten für die Kunstgeschichtsschreibung, in: Weltkunst, 2, 2003, S. 202.

Dieterich 1995/1996

Gerd Dieterich, Aufbruch zu den glückseligen Inseln. Anmerkungen zur „Palau-Sehnsucht“, in: Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 46-52.

Eichler 2006

Anja-Franziska Eichler, Schnellkurs Druckgrafik, Köln 2006.

Einstein 1926

Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926.

Ettliger 1968

Leopold David Ettliger, German Expressionism and Primitive Art, in: The Burlington Magazine, 781, 1968, S. 191-201.

Farese-Sperken 1969

Christine Farese-Sperken, Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts (Stilkunst, Expressionismus, Fauvismus, Futurismus), phil. Diss., Hagen 1969.

Goldwater 1986

Robert John Goldwater, Primitivism in Modern Art. Enlarged Edition, Cambridge (Massachusetts)/London 1986 (1938).

Gordon 1968

Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner (Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde), München 1968.

Gordon 1996

Donald E. Gordon, Deutscher Expressionismus, in: William Rubin (Hg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York), München 1996, S. 378-415.

Grubert-Thurow 1995/1996

Beate Grubert-Thurow, Das ferne Paradies. Pechstein und Palau, in: Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 72-86.

Hackenschmidt 2003

Sebastian Hackenschmidt, Primitivismus, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003, S. 287-291.

Hanke-el-Ghomri 1991

Gudrun Hanke-el-Ghomri, Tahiti in der Reiseberichterstattung und in den literarischen Utopien Frankreichs gegen Ende des 18. Jahrhunderts, München 1991.

Hansmann 2003

Doris Hansmann, „Das Modell, daran krankt alles...“ Der Wandel des Aktverständnisses um 1900, in: Sabine Schulze (Hg.), Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne (Kat. Ausst., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 2003, S. 29-47.

Helferich 1992

Christoph Helferich, Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken, Stuttgart 1992.

Heuser 1995

Judith Heuser, Faszination des Exotischen. Die Begegnung der Brücke-Künstler mit der ethnographischen Kultur, in: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, S. 49-56.

Hoffmann 2005

Meike Hoffmann, Leben und Schaffen der Künstlergruppe „Brücke“. 1905 bis 1913, Berlin 2005.

Hofmann 1960

Werner Hofmann, Das Irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert, München 1960.

Hüneke 1995

Andreas Hüneke, „Es ist unglaublich, wie stark ich die Farben hier finde“. Die Sommeraufenthalte der „Brücke“-Maler bis 1914, in: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, S. 25-34.

Hüneke 1996

Andreas Hüneke, Um die Freiheit in der Kunst und um die Menschlichkeit. Max Pechstein in seiner Zeit, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 109-122.

Hüneke 2006a

Andreas Hüneke, Sympathie für die „einfachen Menschen“, in: Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 94f.

Hüneke 2006b

Andreas Hüneke, Nahe und ferne Paradiese: Erotik und Exotik – Die Einheit von Mensch und Natur, in: Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 100f.

Jähner 1991

Horst Jähner, Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten, Berlin 1991.

Kat. Ausst., Boijmans van Beuningen Museum Rotterdam 1996

The Van Dongen Nobody Knows. Early and Fauvist Drawings 1895-1912 (Kat. Ausst., Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam; Musée des Beaux-Arts, Lyons; Institut Néerlandais, Paris), Rotterdam/Lyon/Paris 1996.

Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin 1995

Magdalena M. Moeller (Hg.), 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 (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), München 1995.

Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin u. a. 1996

Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996.

Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin 2001

Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), München 2001.

Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin 2002

Magdalena M. Moeller (Hg.), Emil Nolde in der Südsee (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), Passau 2002.

Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin 2004

Magdalena M. Moeller (Hg.), Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), Brücke-Archiv, 21, München 2004.

Kat. Ausst., Haus der Kunst München 1972

Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München), München 1972.

Kat. Ausst., Kunstforum Bank Austria Wien u. a. 2001

Ingried Brugger/Johann Georg Prinz von Hohenzollern/Manfred Reuther, Emil Nolde und die Südsee (Kat. Ausst., Kunstforum Bank Austria, Wien; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München; Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Neukirchen), München 2001.

Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 2006

Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006.

Kat. Ausst., Kunsthalle Krems 2004

Sehnsucht nach dem Paradies. Von Gauguin bis Nolde (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems), Wien 2004.

Kat. Ausst., Kunstverein Wolfsburg e.V. u. a. 1987

Jürgen Schilling (Hg.), Max Pechstein. Zeichnungen und Aquarelle (Kat. Ausst., Kunstverein Wolfsburg e.V.; Gerhard Marcks-Haus, Bremen; Rupertinum, Salzburg; Hochschule für angewandte Kunst, Wien; Schwedenspeicher-Museum, Stade), Hamburg-Altona 1987.

Kat. Ausst., Museum Folkwang Essen u. a. 1998

Georg-W. Költzsch, Paul Gauguin. Das verlorene Paradies (Kat. Ausst., Museum Folkwang Essen; Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie), Köln 1998.

Kat. Ausst., Museum Ludwig Köln 1996

Gerhard Kolberg (Hg.), Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln), Köln 1996.

Kat. Ausst., Museum of Modern Art New York 1996

William Rubin (Hg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York), München 1996 (1984).

Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg 1995

Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995.

Kat. Ausst., Neue Galerie New York 2004

Roland März (Hg.), Arcadia and Metropolis: Masterworks of German Expressionism from the Nationalgalerie Berlin (Kat. Ausst., Neue Galerie, New York), New York u. a. 2004.

Kat. Ausst., Saarländmuseum Saarbrücken 2005

Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarländmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005.

Kat. Ausst., Schloß Cappenberg 1989

Jürgen Schilling (Hg.), Max Pechstein (Kat. Ausst., Schloß Cappenberg), Bönen 1989.

Kat. Ausst., Städtisches Kunstinstitut Frankfurt/Main 2003

Sabine Schulze (Hg.), Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne (Kat. Ausst., Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 2003.

Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen u. a. 1995/1996

Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996.

Kat. Ausst., Van Gogh Museum Amsterdam 2003

Chris Stolwijk u. a. (Hg.), Vincent's Choice. Van Gogh's Musée Imaginaire (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam), Amsterdam 2003.

Kat. Ausst., Schloß Cappenberg 1989

Jürgen Schilling (Hg.), Max Pechstein (Kat. Ausst., Schloß Cappenberg), Bönen 1989.

Kölln 2004

Andreas Kölln, Massaker in der Omaheke, in: Geo Epoche: Deutschland um 1900, 12, Hamburg 2004, S. 134-145.

Krause 2001

Markus Krause, Max Pechstein, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), München 2001, S. 9-20.

Krüger 1988

Günter Krüger, Das druckgraphische Werk von Max Pechstein, Tökendorf 1988.

Krüger 1995/1996

Günter Krüger, Max Pechstein in Kunstwissenschaft und Kritik, in: Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 98-104.

Küster 2003

Bärbel Küster, Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900, Berlin 2003.

Lankheit 1959

Klaus Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959.

Lewey 1995/1996

Petra Lewey, Mensch und Natur im Werk von Max Pechstein, in: Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 8-21.

Lloyd 1991

Jill Lloyd, German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven (Connecticut)/London 1991.

Lloyd 2002

Jill Lloyd, Zur Rezeption außereuropäischer Kunst vor 1914, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), Emil Nolde. Expedition in die Südsee, Brücke-Archiv, 20, München 2002, S. 91-102.

Lülf 1996

Barbara Lülf, Die Suche nach dem Ursprünglichen. Max Pechstein und Palau, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst.,

Brücke-Museum, Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 79-107.

Luzi/Carrà 1971

Mario Luzi/Massimo Carrà, L'opera di Henri Matisse. Dalla rivolta ‚fauve‘ all'intimismo. 1904-1928, *Classici dell'Arte*, 49, Milano 1971.

Melcher 2005

Ralph Melcher, „Die Brücke“ in der Südsee - Exotik der Farbe, in: Ralph Melcher (Hg.), *Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe* (Kat. Ausst., Saarlandmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 11-25.

Moeller 1996a

Magdalena M. Moeller, Zu Pechsteins Stil und Stilentwicklung, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), *Max Pechstein. Sein malerisches Werk* (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 41-63.

Moeller 1996b

Magdalena M. Moeller, Die „Brücke“ in Dresden und Berlin, in: Gerhard Kolberg (Hg.), *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung* (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln), Köln 1996, S. 49-82.

Moeller 2000

Magdalena M. Moeller (Hg.), *Die großen Expressionisten. Meisterwerke und Künstlerleben*, Köln 2000.

Moeller 2002

Magdalena M. Moeller (Hg.), Emil Nolde. Expedition in die Südsee, *Brücke-Archiv*, 20, München 2002.

Moeller 2005

Magdalena M. Moeller (Hg.), *Expressionismus. Die grosse Künstlerbewegung der Moderne*, Köln 2005.

Moser 2004

Ulrike Moser, *Gesichter der Großstadt*, in: *Geo Epoche: Deutschland um 1900*, 12, Hamburg 2004, S. 154-167.

Nierhoff 2003

Barbara Nierhoff, „Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem“ – Anmerkungen zum expressionistischen Körperbegriff der *Brücke*, in: Sabine Schulze (Hg.), *Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne* (Kat. Ausst., Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 2003, S. 48-78.

Nietzsche 1964

Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, VI, Stuttgart 1964 (1883-1885).

o. A. 1984

Henri Matisse. *Gemälde und Plastiken in den Museen der Sowjetunion*, Leningrad 1984.

Osborn 1922

Max Osborn, Max Pechstein, Berlin 1922.

Paz 1990

Octavio Paz, In mir der Baum. Gedichte, Frankfurt am Main 1990.

Pechstein 1993

Max Pechstein, Erinnerungen, hrsg. von Leopold Rademeister, Stuttgart 1993 (1960).

Peterlein 2004

Nicole Peterlein, Mensch und Natur im Werk der „Brücke“, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), Brücke-Archiv, 21, München 2004, S. 41-50.

Pfisterer 2003

Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003.

Plietzsch 1915

Eduard Plietzsch, Max Pechstein und der Expressionismus, in: Licht und Schatten: Max-Pechstein-Nummer, 4, Berlin 1915.

Ritter/Gründer/Gabriel 1989

Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band VII, Basel 1989.

Ritter/Gründer/Gabriel 2001

Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band XI, Basel 2001.

Rubin 1996

William Rubin, Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung, in: William Rubin (Hg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York), München 1996 (1984), S. 9-91.

Schaschke 2006

Bettina Schaschke, Die Idee vom Gesamtkunstwerk, in: Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung), München 2006, S. 218f.

Schmitt 1995

Evmarie Schmitt, Von Kulturmenschen und Naturkindern. Stilentwicklungen bei Heckel, Kirchner und Pechstein zwischen 1909 und 1911 und Einflüsse der Arbeit in Moritzburg, in: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, S. 35-48.

Schneckenburger 1972

Manfred Schneckenburger, Bemerkungen zur „Brücke“ und zur primitiven Kunst, in: Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München), München 1972, S. 456-474.

Scholz 2006

Dieter Scholz, Die Brücke und die Völkerkunde in Berlin, in: Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 301-306.

Soika 2005

Aya Soika, Max Pechstein: Ein Südsee-Insulaner in Berlin, in: Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarlandmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 71-83.

Stoike 2006

Cathy Stoike, Vom „Viertelstundenakt“ zur freien Sinnlichkeit der Geschlechter, in: Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 78f.

Thode-Arora 1989

Hilke Thode-Arora, Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen, Frankfurt am Main/New York 1989.

Thomson 1997

Belinda Thomson, Gauguin, München 1997.

Vogt 1965

Paul Vogt, Das Museum Folkwang Essen. Die Geschichte einer Sammlung junger Kunst im Ruhrgebiet, Köln 1965.

von Ruxleben 1996

Leonie von Ruxleben, Lebensdaten 1881-1955, in: Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 11-40.

Zimmerman 2006

Andrew Zimmerman, From Natural Science to Primitive Art: German New Guinea in Emil Nolde, in: Cordula Grewe (Hg.), Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Transatlantische Historische Studien, 26, Stuttgart 2006, S. 279-300.

Internetadressen:

<http://www.buchheimmuseum.de/cms/aktuell/2008/afrika-suedsee.php>
www.pechstein.de

Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 1.

Abb. 2: Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 239, Abb. 272.

Abb. 3: Andreas Kölln, Massaker in der Omaheke, in: Geo Epoche: Deutschland um 1900, 12, Hamburg 2004, S. 134-145, hier: S. 145.

Abb. 4: Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 302.

Abb. 5: Cordula Grewe (Hg.), Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Transatlantische Historische Studien, 26, Stuttgart 2006, S. 290, Abb. 3.

Abb. 6: Paul Vogt, Das Museum Folkwang Essen. Die Geschichte einer Sammlung junger Kunst im Ruhrgebiet, Köln 1965, Abb. 13.

Abb. 7a, 7b: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, S. 222f., Kat. 118.

Abb. 8: Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 303.

Abb. 9: Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarländisches Museum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 49 Kat. 30.

Abb. 10: Hilke Thode-Arora, Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen, Frankfurt am Main/New York 1989, S. 112, Abb. 13.

Abb. 11: Magdalena M. Moeller (Hg.), 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, Kat. 110.

Abb. 12: In: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, S. 45, Abb. 34.

Abb. 13: The Van Dongen Nobody Knows. Early and Fauvist Drawings 1895-1912 (Kat. Ausst., Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam; Musée des Beaux-Arts, Lyons; Institut Néerlandais, Paris), Rotterdam/Lyon/Paris 1996, S. 249, Kat. 133.

Abb. 14: Sabine Schulze (Hg.), Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne (Kat. Ausst., Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 2003, S. 51, Abb. 2.

Abb. 15: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, Kat. 109.

Abb. 16: Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, Kat. 104.

- Abb. 17:** Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, Kat. 50.
- Abb. 18:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), München 2001, Kat. 118.
- Abb. 19:** Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 118, Abb. 125.
- Abb. 20:** Klaus Lankheit, das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959, Tafel 28.
- Abb. 21:** Sabine Schulze (Hg.), Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne (Kat. Ausst., Städtisches Kunstinstitut Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 2003, S. 42, Abb. 13.
- Abb. 22:** Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, S. 222, Kat. 118.
- Abb. 23:** Jill Lloyd, German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven (Connecticut)/London 1991, S. 29 Abb. 32.
- Abb. 24:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 26.
- Abb. 25:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 48, Abb. 7.
- Abb. 26:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 48, Abb. 8.
- Abb. 27:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 25.
- Abb. 28:** Jill Lloyd, German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven (Connecticut)/London 1991, S. 28, Abb. 31.
- Abb. 29:** Jill Lloyd, German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven (Connecticut)/London 1991, S. 28, Abb. 30.
- Abb. 30:** Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner (Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde), München 1968, Abb. 25.
- Abb. 31:** Jill Lloyd, German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven (Connecticut)/London 1991, S. 41 Abb. 52.
- Abb. 32:** Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, S. 222, Kat. 118.
- Abb. 33:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 26.
- Abb. 34:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 45.
- Abb. 35:** Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, S. 122, Abb. 87.

- Abb. 36:** Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, Kat. 35.
- Abb. 37:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke, Brücke-Archiv, 21, Kat. Ausst., Berlin 2004, S. 126, Kat. 67.
- Abb. 38:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 27.
- Abb. 39:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 48.
- Abb. 40:** Mario Luzi/Massimo Carrà, L'opera di Henri Matisse. Dalla rivolta ,fauve' all'intimismo. 1904-1928, *Classici dell'Arte*, 49, Milano 1971, Kat. 97.
- Abb. 41:** Jürgen Schilling (Hg.), Max Pechstein (Kat. Ausst., Schloß Cappenberg), Bönen 1989, S. 53.
- Abb. 42:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), Brücke-Archiv, 21, München 2004, S. 126, Kat. 67.
- Abb. 43:** Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, Tafel 112.
- Abb. 44:** Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung), München 2006, S. 229, Abb. 250.
- Abb. 45:** Georg-W. Koltzsch, Paul Gauguin. Das verlorene Paradies, (Kat. Ausst., Museum Folkwang Essen; Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie), Köln 1998, Kat. 26.
- Abb. 46:** Werner Broer u.a. (Hg.), Kammerlohr. Epochen der Kunst. Vom Expressionismus zur Postmoderne, 5, München/Wien 1997, S. 11.
- Abb. 47:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 77.
- Abb. 48:** Henri Matisse. Gemälde und Plastiken in den Museen der Sowjetunion, Leningrad 1984, Kat. 42.
- Abb. 49:** Karla Bilang, Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 1990, Abb. 10.
- Abb. 50:** Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 226, Abb. 247.
- Abb. 51:** Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarländmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 73, Abb. 36.
- Abb. 52:** Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarländmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 73, Abb. 37.
- Abb. 53:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 77.
- Abb. 54:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 88, Abb. 10.

- Abb. 55:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 89, Abb. 11.
- Abb. 56:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 79.
- Abb. 57:** Jürgen Schilling (Hg.), Max Pechstein (Kat. Ausst., Schloß Cappenberg), Bönen 1989, S. 181.
- Abb. 58:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 47, Abb. 6.
- Abb. 59:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 47, Abb. 5.
- Abb. 60:** Jill Lloyd, German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven (Connecticut)/London 1991, S. 198, Abb. 242.
- Abb. 61:** Georg-W. Költzsch, Paul Gauguin. Das verlorene Paradies (Kat. Ausst., Museum Folkwang Essen; Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie), Köln 1998, Kat. 26.
- Abb. 62:** Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 23, Tafel 2.
- Abb. 63:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 64.
- Abb. 64:** Magdalena M. Moeller (Hg.), 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 (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), München 1995, S. 23, Abb. 29.
- Abb. 65a:** Jürgen Schilling (Hg.), Max Pechstein (Kat. Ausst., Schloß Cappenberg), Bönen 1989, Abb. S. 83 oben rechts.
- Abb. 65b:** Jürgen Schilling (Hg.), Max Pechstein (Kat. Ausst., Schloß Cappenberg), Bönen 1989, Abb. S. 83 unten rechts.
- Abb. 66:** Werner Broer u. a. (Hg.), Kammerlohr. Epochen der Kunst. Vom Klassizismus zu den Wegbereitern der Moderne, 4, München/Wien 1997, S. 239.
- Abb. 67:** Werner Broer u. a. (Hg.), Kammerlohr. Epochen der Kunst. Vom Klassizismus zu den Wegbereitern der Moderne, 4, München/Wien 1997, S. 230.
- Abb. 68:** Jill Lloyd, German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven (Connecticut)/London 1991, S. 202, Abb. 247.
- Abb. 69:** Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 77, Abb. 40.
- Abb. 70:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Emil Nolde in der Südsee (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), Passau 2002, S. 62, Abb. 16.
- Abb. 71:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), München 2001, Kat. 59.
- Abb. 72:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein im Brücke-Museum Berlin (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin), München 2001, Kat. 60.
- Abb. 73:** Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 76 Abb. 39.

- Abb. 74:** Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 80, Abb. 43.
- Abb. 75:** Sehnsucht nach dem Paradies. Von Gauguin bis Nolde (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems), Wien 2004, S. 128.
- Abb. 76:** Sehnsucht nach dem Paradies. Von Gauguin bis Nolde (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems), Wien 2004, S. 129.
- Abb. 77:** Manfred Schneckenburger, Bemerkungen zur „Brücke“ und zur primitiven Kunst, in: Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München), München 1972, S. 462, Kat. 1778.
- Abb. 78:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, Kat. 87.
- Abb. 79:** Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, Abb. 34.
- Abb. 80:** Jürgen Schilling (Hg.), Max Pechstein (Kat. Ausst., Schloß Cappenberg), Bönen 1989, S. 20.
- Abb. 81:** Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 70, Tafel 43.
- Abb. 82:** Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 75, Tafel 46.
- Abb. 83:** Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, S. 222, Kat. 118.
- Abb. 84:** Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarlandmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 173, Kat. 90.
- Abb. 85:** Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 81, Abb. 45.
- Abb. 86:** Horst Jähner, Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten, Berlin 1991, S. 321, Abb. 399.
- Abb. 87:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 99, Abb. 27.
- Abb. 88:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 100, Abb. 28.
- Abb. 89:** Karla Bilang, Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 1990, Abb. 37.
- Abb. 90:** Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarlandmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 77, Abb. 50.
- Abb. 91:** Karla Bilang, Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 1990, Abb. 39.
- Abb. 92:** Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarlandmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 76 Abb. 47.
- Abb. 93:** Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarlandmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 77, Abb. 50.

- Abb. 94:** Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München), München 1972, S. 463, Kat. 1777.
- Abb. 95:** Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarländmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 77, Abb. 49.
- Abb. 96:** Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarländmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 76, Abb. 47.
- Abb. 97:** Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl (Kat. Ausst., Museum Schloß Moritzburg), Zwickau 1995, S. 222, Kat. 118.
- Abb. 98:** Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarländmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 78, Abb. 53.
- Abb. 99a und 99b:** Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarländmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 78, Abb. 54 und 55.
- Abb. 100:** Karla Bilang, Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 1990, Abb. 38.
- Abb. 101:** Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München), München 1972, S. 462, Kat. 1778.
- Abb. 102:** Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe (Kat. Ausst., Saarländmuseum Saarbrücken), Ostfildern-Ruit 2005, S. 78, Abb. 53.
- Abb. 103:** Jürgen Schilling (Hg.), Max Pechstein (Kat. Ausst., Schloß Cappenberg), Bönen 1989, S. 20.
- Abb. 104:** Sehnsucht nach dem Paradies. Von Gauguin bis Nolde (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems), Wien 2004.
- Abb. 105:** Magdalena M. Moeller (Hg.), Max Pechstein. Sein malerisches Werk (Kat. Ausst., Brücke-Museum, Berlin; Kunsthalle Tübingen; Kunsthalle zu Kiel), München 1996, S. 106, Abb. 40.
- Abb. 106:** Luba-Figur : <http://www.buchheimmuseum.de/cms/aktuell/2008/afrika-suedsee.php> (abgerufen am 15. August 2009).
- Abb. 107:** Karla Bilang, Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 1990, Abb. 29.
- Abb. 108:** Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München), München 1972, S. 463, Kat. 1777.
- Abb. 109:** Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 60, Tafel 33.
- Abb. 110:** Karla Bilang, Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 1990, Abb. 25.
- Abb. 111:** Karla Bilang, Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 1990, Abb. 24.
- Abb. 112:** Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 283, Abb. 337.
- Abb. 113:** Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.), 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2006, S. 282, Abb. 335.
- Abb. 114:** Max Osborn, Max Pechstein, Berlin 1922, S. 107, Abb. 50.

Abb. 115: Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 64, Tafel 37c.

Abb. 116: Max Pechstein. Das ferne Paradies. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik (Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen; Städtisches Museum Zwickau), Ostfildern-Ruit 1995/1996, S. 65, Tafel 38a.

Anhang

Zusammenfassung

Max Pechstein war von 1906 bis 1912 Mitglied der in Dresden gegründeten Künstlergruppe *Brücke*. Mit seiner Kunst hat er einen entscheidenden Beitrag zum deutschen Expressionismus und damit auch zur Kunst der klassischen Moderne geleistet. Die *Brücke* strebte nach einer neuen Kunst, die sich von den Prinzipien der Akademiekunst abwenden sollte. Dafür war gerade ihre Orientierung an den Künsten der sogenannten ‚primitiven‘ Völker in besonderer Weise maßgeblich. Damit zählen die *Brücke*-Künstler zu den ersten Künstlern in Deutschland, die sich mit afrikanischen und ozeanischen Vorlagen in ihrer Kunst auseinandergesetzt haben. In der Kunstgeschichte wird in diesem Zusammenhang von Primitivismus gesprochen.

Max Pechsteins Primitivismus wurde von Seiten der Forschung lange Zeit ausschließlich in Hinblick auf seine Südseereise und die direkt damit verbundenen Werke besprochen. In der vorliegenden Arbeit soll dagegen den verschiedenen Facetten von Primitivismus in Kunst und Leben von Max Pechstein über einen größeren Zeitraum hinweg nachgespürt werden. Die Analyse beginnt mit der Frage nach den ersten Anregungen zu seinem Primitivismus überhaupt und den ersten primitivistischen Arbeiten in der Zeit seiner *Brücke*-Mitgliedschaft. Der zeitliche Rahmen der Untersuchung erstreckt sich bis zu den Arbeiten, die nach seiner Rückkehr von der Südsee-Reise bis um das Jahr 1920 entstanden sind. Die Auseinandersetzung Pechsteins mit außereuropäischen Vorbildern und Motiven ist in seiner Kunst nämlich bis zu diesem Zeitpunkt fassbar.

War die Forschung zur *Brücke* allgemein lange von der wertenden Auffassung bestimmt, dass ihr Primitivismus vorwiegend emotional bedingt und deshalb im Vergleich zum Kubismus diesem in einem künstlerischen Sinne unterlegen sei, spricht sich diese Arbeit im Gegensatz dazu klar für eine differenziertere Sicht auf den Primitivismus von Max Pechstein und der *Brücke* aus. Mit dem Titel der Arbeit, *Primitivismus in Kunst und Leben von Max Pechstein*, soll der Versuch zum Ausdruck gebracht werden, beide Möglichkeiten eines Zuganges zu ‚primitiver‘ Kunst und den ‚Primitiven‘, nämlich sowohl den formal-analytischen, als auch den emotional motivierten, möglichst wertfrei herauszuarbeiten. Bei Max Pechstein und der *Brücke* stellten gerade eine als emotional zu bezeichnende Bewunderung der ‚Primitiven‘ und ihrer Künste, sowie der Versuch einer Nachahmung eines ‚primitiven‘, *unmittelbaren und unverfälschten*, sozusagen vom Gefühl getragenen Kunstschaffens und Lebens, die

entscheidenden Motoren für bedeutende Innovationen in ihrer Kunst dar. In der vorliegenden Arbeit soll aus diesen Gründen zum einen Pechsteins künstlerische Auseinandersetzung mit ‚primitiven‘ Vorlagen in formal-stilistischer Hinsicht sowie seine motivischen Bezugnahmen auf die Thematik des ‚Primitiven‘ beleuchtet werden. Zum anderen widmet sich die Arbeit aber auch Pechsteins emotionalem Zugang zu ‚primitiver‘ Kunst und den ‚Primitiven‘, der sich in erster Linie im Versuch widerspiegelte, das vermeintlich ursprüngliche und ‚einfache‘ Leben der ‚Primitiven‘ selbst nachzuahmen.

Ulrike Hofer

Persönliche Daten

geboren am 06.11.1981 in Bruneck
(Südtirol/Italien)
italienische Staatsbürgerschaft

Schulbildung

1995-2000 Humanistisches Gymnasium „Nikolaus Cusanus“
in Bruneck, neusprachliche Fachrichtung

Studium

seit 2000 Studium der Philosophie an der Universität Wien

seit 2001 Studium der Kunstgeschichte an der Universität
Wien

2003-2004 Auslandsstudium an der Université de Lausanne,
Schweiz

Forschungsschwerpunkte

Kunstgeschichte: Primitivismus in der modernen Kunst, Deutscher
Expressionismus, aktuelle
wissenschaftstheoretische Debatten

Philosophie: Interkulturelle Philosophie, Wissenschaftstheorie