

## Max Pechstein, der »Führer« der »Brücke« Anmerkungen zur zeitgenössischen Rezeption<sup>1</sup>

Aya Soika

Die Wahrnehmung der »Brücke« als Kollektiv, als Arbeitsgemeinschaft Gleichgesinnter, gehört zu den Prämissen der Expressionismus-Forschung. Die Betonung des Gruppen-gedankens und eines Gruppen-Stils hat sicherlich auch dazu beigetragen, der »Brücke« einen festen Platz innerhalb der europäischen Künstlerbewegungen der Klassischen Moderne zuzuweisen. Das gemeinsame Programm und die Ausgestaltung der Ateliers, besonders aber die Tendenz zu einem Gruppenstil um das Jahr 1910 und die Organisation von kollektiven Ausstellungen fügen sich ein in unser heutiges Bild einer avantgardistischen Bewegung, der der Gemeinschaftsgedanke und die Verbindung von Kunst und Leben weitaus wichtiger waren als die Betonung des Individuellen.<sup>2</sup> Dabei standen der gemeinsame Schaffensprozeß und die Erkennbarkeit kollektiver Stilentwicklung sowie die enge Verbindung von Arbeits- und Lebenswelten nicht immer im Vordergrund des öffentlichen Interesses, wie das in der heutigen kunstwissenschaftlichen Forschung der Fall ist. Beim Lesen von zeitgenössischen Kritiken fällt auf, daß selbst in den Jahren der engen Zusammenarbeit in erster Linie die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten mit ihren jeweiligen individuellen Stärken und Schwächen hervorgehoben werden. Sinn und Zweck der »Brücke«-Vereinigung wurde unmittelbar mit ihren öffentlichen Auftritten in Zusammenhang gebracht, vor allem mit ihrer Ausstellungstätigkeit.

Der folgende Beitrag untersucht das Wechselspiel zwischen der Öffentlichkeit und der »Brücke«. Am Beispiel Max Pechsteins soll gezeigt werden, wie sich die Wahrnehmung von außen, durch Presse und Öffentlichkeit, sowohl auf seine Position innerhalb der »Brücke« als auch auf sein individuelles künstlerisches Schaffen auswirkte.<sup>3</sup> Pechstein nimmt nicht nur innerhalb der »Brücke«, sondern gerade auch in der Beziehung zwischen der Gruppe und der Öffentlichkeit eine besondere Stellung ein. In der Öffentlichkeit wurde ihm die weitaus größte Aufmerksamkeit zuteil, während er rückblickend der am wenigsten publizierte »Brücke«-Künstler ist.<sup>4</sup>

Pechstein schloß sich 1906 der Gruppe an, ein Jahr nach dem offiziellen Gründungsdatum. Er war der einzige, der nicht Architektur studiert hatte, sondern als ausgebildeter Maler zu dem Künstlerkreis stieß. Schon während seines Studiums an der Kunstgewerbeschule und dann an der Kunstakademie als Meisterschüler Otto Gussmanns hatte er beachtliche Erfolge erzielt, Auszeichnungen erhalten und verschiedene öffentliche Aufträge im Bereich der Dekorationsmalerei ausgeführt. Kurzum: Mit der Rekrutierung Pechsteins erhielten die »Brücke«-Künstler einen gleichaltrigen Arrivierten als Kollegen, der aus bescheidenen Verhältnissen kam und nicht zuletzt im Bereich der

1 Dieser Artikel ist eine erweiterte Fassung meines Symposiums-Beitrages gleichen Titels. Vgl. dazu Aya Soika, Max Pechstein, »Führer« der »Brücke«, in: *Expresionismo Brücke*, Madrid 2005, S. 73–95.

2 In vielerlei Hinsicht widerspricht die »Brücke« jedoch auch der strengen Definition der Avantgarde. Siehe dazu Peter Bürger: *Die Brücke – eine avantgardistische Bewegung?*, in: *Die Brücke in Dresden 1905–1911*, Ausst.-Kat. Dresden, Köln 2001, S. 46–51.

3 Zur Sonderrolle Pechsteins siehe Aya Soika, *Max Pechstein – Außenseiter oder Wegbereiter?*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2005, S. 79–87.

4 Seit der Veröffentlichung der Monographien von 1916 (Heymann) und 1922 (Osborn), sowie Pechsteins Autobiographie (1946) sind – mit der Ausnahme von mehreren Ausstellungskatalogen – keine ausführlichen Einzelstudien zum Künstler mehr erschienen. Die bisher umfassendste Publikation zum Künstler ist der Ausstellungskatalog: *Max Pechstein. Sein malerisches Werk*, hrsg. Magdalena M. Moeller, München 1996. Ein Werkverzeichnis der Ölgemälde und eine Pechstein-Biographie sind in Vorbereitung.



Abb. 1  
Max Pechstein  
Weiber mit gelbem Tuch (Das gelbe Tuch),  
1909  
Maße und Verbleib unbekannt

5 Vgl. z.B. seine Entwürfe für moderne Bucheinbände: Deutsche Kunst und Dekoration 11, 1903, S. 202–206

6 Für eine Auflistung seiner Beiträge siehe Günter Krüger, Zu Arbeiten Max Pechsteins im Besitz des Altonaer Museums, in: Jahrbuch Altonaer Museum in Hamburg Bd. 9, 1971, S. 9–38, Anm. 8

7 Vgl. Pechstein auf einem Fragebogen an den Kunsthistoriker Christian Töwe, der dem Künstler am 20.1.1947 zugeschickt worden war (Kopie Archiv Krüger, Berlin).

8 Ausstellung der Berliner Secession (Zeichnende Künste), Dezember 1906. Pechstein war mit den zwei Holzschnitten *Am Ende* und *Vor dem Tanz* sowie mit einer Zeichnung *Das Modell* vertreten.

9 Brief Pechsteins an Alexander Gerbig vom 5.12.1909 (Privatbesitz)

10 Max Pechstein, *Erinnerungen*, Stuttgart 1993, S. 34

Auftragsbeschaffung und Öffentlichkeitsarbeit schon wichtige Erfahrungen gesammelt und Kontakte geknüpft hatte. Durch Auftragsarbeiten im Gebiet der Dekorationsmalerei war er schon relativ früh in der Lage, seinen Lebensunterhalt aufzubessern und schließlich bestreiten zu können.

Von Anfang an war sich Pechstein bewußt, daß er mit seinen künstlerischen Arbeit in die Öffentlichkeit treten müsse, um erfolgreich zu sein. So beteiligte er sich bereits seit Ende des Jahres 1902 an Ausstellungen und Wettbewerben in Kunstzeitschriften wie der »Deutschen Kunst und Dekoration«.<sup>5</sup> Wichtige Etappen in seiner frühen künstlerischen Karriere sind seine verschiedenen Wandmalereien und Dekorationen für die »Große Deutsche Kunst und Gewerbeausstellung« 1906 und sein Glasfensterauftrag für das Rathaus in Eibenstock im Erzgebirge.<sup>6</sup> Nicht nur in der Übereinstimmung, daß es einer Erneuerung der Kunst bedürfe, war er für die »Brücke«-Künstler ein willkommener Neuzugang, auch durch seine professionelle Erfahrung, sein technisches Können und seine Vielseitigkeit konnte er zur Entwicklung der Gruppe beitragen.

Pechstein behielt sich eine gewisse Unabhängigkeit von seinen Kollegen vor, auch wenn er das gemeinsame Arbeiten mit Kirchner in Goppeln bei Dresden und später mit den »Brücke«-Künstlern in Moritzburg, Dangast oder Berlin sehr schätzte.<sup>7</sup> Diese Unabhängigkeit entstand gerade auch durch die räumliche Trennung. Im Sommer 1907 machte sich Pechstein als Preisträger des Sächsischen Staatspreises mit dem ihm zuerkannten Reisestipendium für ein Jahr nach Italien und Frankreich auf und zog im Anschluß daran, im Herbst 1908, direkt nach Berlin. Pechstein war somit nicht in unmittelbarer Nähe Kirchners, Heckels und Schmidt-Rottluffs und hatte damit nur während der gegenseitigen kurzen, intensiven Besuche und gemeinsamen Ausflüge Gelegenheit zum kollektiven Schaffen. Was leistete die »Brücke« also für ihn, wenn die gemeinsame Arbeit auf wenige Monate beschränkt war?

Schon vor seinem Umzug nach Berlin verschaffte ihm seine Mitgliedschaft in der »Brücke« vor allem die ersehnte Möglichkeit, auch als junger und relativ unbekannter Künstler in die Ausstellungsöffentlichkeit zu treten. Ab 1908 war Pechstein durch seinen Umzug in der Lage, als Repräsentant und Korrespondent die »Brücke« in Berlin zu vertreten. Er hatte bereits 1906 damit begonnen, die schwarz-weiß Ausstellung der Berliner Secession mit Arbeiten auf Papier zu beschicken und war seitdem fortwährend um öffentliche Auftritte in der Hauptstadt bemüht.<sup>8</sup> Mit diesem ehrgeizigen Ziel vor Augen war Pechstein ein idealer Vertreter der Gruppe in Berlin. Bereits ein Jahr nach seiner Ankunft in der Metropole äußerte Pechstein, er könne nun von seiner Kunst leben. Endlich hatte er das Gefühl, daß er sich eine »Stellung im Leben« geschaffen hatte, »ohne an irgendwelchen Rockschoßen zu hängen«.<sup>9</sup>

Für die zunehmende finanzielle Unabhängigkeit im Laufe des Jahres 1909 hatte die 18. Ausstellung der Berliner Secession eine entscheidende Rolle gespielt. Sein Gemälde *Märzenschnee* wurde gleich am ersten Tag der Ausstellung für 300 Mark von Walther Rathenau angekauft.<sup>10</sup> Auch seine beiden anderen Beiträge zu dieser Secessionsausstellung fanden Beachtung. Sein *Grünes Tuch*, ein Tulpenstillleben in einer Delfter Vase, wurde ebenfalls verkauft, während sein großformatiges Akt-Gemälde *Weiber mit gelbem Tuch* (Abb. 1) spektakulär genug war, um im Anschluss an die Ausstel-



Abb. 2  
Das Knusperhäuschen der Secession:  
Karikatur von W. A. Wellner in den Lustigen Blättern,  
1910

lung in den »Lustigen Blättern« aufs Korn genommen zu werden (Abb. 2): Am Knusperhäuschen der Secession locken Lebkuchen-Bilder von Max Liebermann, Lovis Corinth, Käthe Kollwitz, Munch, Hodler, Rodin, van Gogh, Gauguin – und Pechstein. Hinter dem Haus wartet die Hexe, ausgerüstet mit einer Palette und Farbe.<sup>11</sup> Das auflagenstarke Witzblatt präsentierte Pechstein seiner Leserschaft als Teil der »akzeptierten«, wenn auch karikierten europäischen Moderne, als einen Künstler, von dem man schon einmal etwas gehört haben sollte. In der Zeit von 1908 bis 1912 avancierte Pechstein zu einem der bekanntesten Berliner Maler der jüngeren Generation; die Karikaturen mehrten sich und trugen zusammen mit Glossen und Rezensionen zu seiner allgemeinen Bekanntheit bei. In der Berliner Presse wurden Pechsteins Beiträge zu Ausstellungen im Vergleich zu denen seiner »Brücke«-Kollegen nun oft besonders hervorgehoben und zuerst besprochen. Nicht alle Stimmen waren einhellig positiv, es fehlte nicht an Polemik, aber aus der vermehrten Aufmerksamkeit resultierte allmählich auch eine Akzeptanz seiner Kunst als tonangebend innerhalb der neuesten Richtung.

Pechstein hatte spätestens mit der aufsehenerregenden Ausstellung der Neuen Sezession 1910 den künstlerischen Durchbruch erreicht.<sup>12</sup> Sein Name war der Presse ein Begriff und stand für eine ganze Bewegung emporstrebender junger Künstler. Emil Nolde kommentierte diesen Publikums-Erfolg folgendermaßen: »Max Pechstein mit seiner Frische und dem Charme seiner Persönlichkeit war allen voran, Liebling der Presse und triumphierend in Erfolgen.«<sup>13</sup> Tatsächlich wurde Pechstein – wenn er als Teil der »Brücke« wahrgenommen wurde – von Kritikern oft als deren wichtigstes Mitglied angesehen und wiederholt als stärkstes oder begabtestes Talent der Gruppe bezeichnet. Ab 1912 galt er bei unterschiedlichen Kritikern gar als »Führer«, sei es als Führer der »Brücke«, der Neuen Secession, der Berliner Künstlerschaft oder gar »der Expressionisten«.

Der Journalist und Kunstkritiker Paul Fechter, der die Entwicklung der »Brücke« seit ihren ersten Ausstellungen mit Interesse verfolgt hatte, griff die gängige Darstellung Pechsteins als Mittelpunkt der »Brücke«-Gruppe in seinem 1914 erschienenen Buch »Der Expressionismus« auf. Fechter versuchte zu einer Zeit, in der sich der Begriff »Expressionismus« als Kunststil etablierte, die Ursprünge und Erscheinungsformen des künstlerischen Expressionismus in Abgrenzung zum Impressionismus zu beschreiben. In seinem Buch bezeichnete Fechter Pechstein nicht nur als den »reinste(n) Typus und de(n) stärkste(n) Vertreter des extensiven Expressionismus«, sondern auch als »Führer der »Brücke« in Dresden«.<sup>14</sup> Kirchner, der sich selbst als kreatives Oberhaupt der »Brücke« sah, war über Fechters Darstellung der Führerschaft Pechsteins schwer verärgert. Die Heraushebung Pechsteins, vor allem aber die Unterschlagung der eigenen künstlerischen Bedeutung für die »Brücke«, empörte ihn dermaßen, daß er Fechter in einem wütenden Brief dazu aufforderte, die Formulierung rückgängig zu machen, andernfalls erwäge er gerichtliche Schritte.<sup>15</sup>

Dies war der Höhepunkt eines langjährigen Konkurrenzkampfes zwischen Kirchner und Pechstein um die Gunst des Kritikers, der Kirchner zunehmend frustriert hatte. Im September 1907, in einer der ersten »Brücke«-Besprechungen Fechters über deren Ausstellung in der Galerie Richter war Kirchner noch als »vielleicht überhaupt das feinste

11 Karikatur von W.A. Wellner, in: Lustige Blätter, 25. Jg, 1910, Nr. 50

12 Pechstein war mit vier Gemälden vertreten, gestaltete aber zudem das Ausstellungsplakat und den Katalogumschlag. Vgl. Ausst.-Kat. Neue Secession. Ausstellung von Werken Zurückgewiesener der Berliner Secession, Galerie Maximilian Macht, Berlin 1910 (15.5. – Ende September 1910)

13 Emil Nolde, Jahre der Kämpfe. 1902–1914. Köln<sup>7</sup> 2002, S. 223

14 Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1914, S. 26 und 28

15 Brief Kirchners an Fechter, 18.6.1914 (Privatbesitz)



Abb. 3  
Max Pechstein  
Plakat für die Ausstellung der KG Brücke  
bei Emil Richter, Dresden, 1909  
Holzschnitt, 83,8×60 cm (Krüger H 85),  
Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart

16 Paul Fechter, Kunstsalon Richter, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 10.9.1907, S. 1

17 Paul Fechter, Kunstsalon Richter. Dritte Ausstellung der K.G. Brücke, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 26.6.1909, S. 1f.

18 Paul Fechter, Rezension der Brücke-Ausstellung in der Galerie Gurlitt 1912, ohne Datum und Angabe (Pechstein Dokumentation, Zentralarchiv SPKB, Berlin). Pechstein war in dieser Ausstellung mit acht Gemälden und sechs Zeichnungen vertreten.

19 Brief Kirchners an Fechter, 29.6.1914 (Privatbesitz)

20 Brief Kirchners an Fechter, 18.6.1914 (Privatbesitz)

21 Entwurf eines Antwortschreibens Fechters auf dem Brief Kirchners vom 18.6.1914 (Privatbesitz)

22 Vgl. Paul Fechter, *Der Expressionismus*, München<sup>2</sup> 1919, S. 28

23 Brief Kirchners an Schiefler, in: Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler. Briefwechsel 1910–1935/38, bearbeitet von Wolfgang Henze u. a. Stuttgart/Zürich 1990, Brief 193, S. 225

Talent der Gruppe« hervorgehoben worden, während Pechstein lediglich »Hoffnungen für die Zukunft gibt«. <sup>16</sup> Fechters Hoffnungen in das Potential Pechsteins erfüllten sich im Juni 1909 während der vielbeachteten Gruppenausstellung bei Richter in Dresden. Die »stärkste Wirkung üben diesmal E. L. Kirchner und Max Pechstein« aus, kommentierte Fechter nun. <sup>17</sup> Pechstein leistete mit dem Ausstellungsplakat, dem ersten Gruppenportrait der vier Künstler, den wohl öffentlichkeitswirksamsten Beitrag der Ausstellung (Abb. 3). Bei der »Brücke«-Ausstellung in der Berliner Galerie Gurlitt im April 1912 schließlich stand in Fechters Augen Pechsteins Werk im Vordergrund, in dem »die Tendenzen der ganzen Bewegung immer noch ihren stärksten Ausdruck finden.« <sup>18</sup>

Kirchners Eitelkeit war getroffen von dieser allmählichen Verschiebung der Präferenzen zugunsten Pechsteins. Er warf Fechter in seinem Schreiben vor, sein Urteil sei das Resultat unzureichender Kenntnis der übrigen »Brücke«-Werke: »Sie wissen wohl noch, dass ich Sie einlud meine und meiner Freunde Bilder eingehend zu besichtigen ... Sie hatten damals keine Zeit und haben, die 5 Minuten, die Sie bei mir und Heckel waren kaum eine Arbeit gesehen richtig. Und das war ein schwerer Fehler von Ihnen, dadurch haben Sie das Märchen von der Führerschaft Pechsteins, über das heute schon jeder einigermaßen Orientierte lacht, reproduziert.« <sup>19</sup> Kirchner betonte, daß Pechstein weder Gründungsmitglied noch Ideengeber gewesen war: »Sie schreiben Pechstein ist schon in Dresden der Führer von »Brücke« gewesen. Sie selbst wissen, dass Pechstein erst im 5. Jahr des Bestehens von »Brücke« Mitglied wurde und als guter Akademieschüler lange brauchte, ehe er die neuen Ideen begriff, sie selbst heute noch nicht ganz begriffen hat.« <sup>20</sup> Für Kirchner war die entscheidende Frage, wer für die stilistischen Neuerungen der Gruppe verantwortlich gewesen war, und indem er Pechstein als Epigonen darstellte, stritt er ihm jeden Führungsanspruch ab. Für Fechter hingegen galt Kirchners Argument nicht, daß Pechstein »als guter Akademieschüler« erst später dazugestoßen sei. In dem Entwurf seines Antwortschreibens argumentierte Fechter, daß es irrelevant sei, wie lange die »Brücke« »im Verborgenen existiert« habe, interessant würde die Gruppe doch erst mit ihrem Eintritt in die Öffentlichkeit, also mit ihren öffentlichen Ausstellungen. <sup>21</sup>

Hier spiegeln sich zwei unterschiedliche Definitionen der Gruppe: Kirchners Verständnis einer engen Arbeits- und Lebensgemeinschaft und Fechters konventionelleres Verständnis eines Ausstellungsverbunds. Und obwohl Fechter die Formulierung aus der zweiten Auflage tatsächlich strich, <sup>22</sup> hielt Kirchner es auch in den zwanziger Jahren noch für nötig, den Eindruck von Pechsteins führender Rolle zu entkräften. In einem Brief an seinen Förderer Gustav Schiefler beklagte er sich: »... Durch die Presse gehen wieder einmal die Lügen, die verschiedentlich Pechstein als Gründer und Führer der ehemaligen »Brücke« ausposaunen. Um endlich einmal Wahrheit darüber bekannt zu machen, habe ich beiliegende Geschichte der »Brücke« geschrieben, die in den verschiedensten Zeitungen veröffentlicht werden soll.« <sup>23</sup> Zu Kirchners Versuchen, Pechsteins Prominenz zu mindern, gehörte auch das bewußte Aussparen des Zwickauers aus seinem »Brücke«-Portrait von 1925–27, in dem er sich selbst, Heckel, Schmidt-Rottluff und den erst 1910 zur Gruppe gekommenen Otto Mueller zeigte. In seinem Text »Die Arbeit E. L.

Kirchners« versuchte er schließlich darzulegen, wie es dazu kam, daß Pechstein »von dem Berliner Künstlertum irrtümlicherweise einige Jahre als ›Führer‹ und geistiges Haupt der ›Brücke‹ angesehen« wurde.<sup>24</sup> Dabei bediente er sich der Anschuldigung des Ideenraubs und unterstellte Pechstein die Behauptung, »er habe alles Neue gefunden und mir und den ›Brücke-Leuten gegeben.«<sup>25</sup> Daß es Kirchner aber nicht gelang, das Bild von Pechsteins führender Rolle innerhalb der »Brücke« selbst nach der Auflösung der Gruppe zu entkräften, belegt die ungebremste Rezeption Pechsteins als Oberhaupt der »Brücke« oder gar der Expressionisten bis in die zwanziger Jahre. Max Pechstein wurde in Publikationen auch weiterhin als »Führer der Dresdner« dargestellt und als eines der »stärksten Talente, die die nachimpressionistische Zeit in Deutschland hervorgebracht hat« beschrieben.<sup>26</sup>

Die Wahrnehmung Pechsteins als Gallions-Figur nicht nur der »Brücke«, sondern der Expressionisten insgesamt setzte in den zeitgenössischen Kritiken um das Jahr 1910 ein, erreichte ab 1912 einen Höhepunkt und hielt sich bis weit in die zwanziger Jahre. Einer Anekdote zufolge entstand das Wort »Expressionismus« sogar vor einem Gemälde Pechsteins. Bei einer Jury-Sitzung der Berliner Secession 1910 wurde der Galerist Paul Cassirer vor einem Bild Pechsteins gefragt, ob das denn noch als Impressionismus einzuordnen sei, worauf Cassirer antwortete: »Nein – Expressionismus.«<sup>27</sup> Pechstein wurde als Neuerer und Vertreter einer ganz eigenen Kunstrichtung wahrgenommen, die schließlich unter dem Namen »Expressionismus« Eingang in die Kunstgeschichte fand. In diesem Sinne bezeichnete ein Kritiker ihn 1911 als »den stärksten Vorläufer, den Berliner Johannes«, der »Bahn schafft und einreißt«, auch wenn der Rezensent nachschob, daß Pechstein noch nicht der »Erlöser« sei.<sup>28</sup>

Wie erklärt sich das vermehrte Interesse an der Kunst Pechsteins und die Wahrnehmung des Künstlers als Leitfigur nicht nur der »Brücke«, sondern gar des Expressionismus? Woher resultierte Pechsteins herausragende Rolle, seine zunehmende Popularität, die sich sowohl in der Presse als auch im Kunsthandel bemerkbar machte? Zur Klärung dieser Fragen sollen im folgenden noch einmal diejenigen Stationen in der Karriere Pechsteins Revue passieren, die im Hinblick auf seine öffentliche Rezeption von Bedeutung waren. Darüber hinaus soll der Versuch unternommen werden, seine Popularität aus einer Reihe von verschiedenen Faktoren zu erklären: Seinem künstlerischen Stil und seiner Vielseitigkeit, die in ihrer Bandbreite den unterschiedlichsten Kritikern gefallen konnte, sein stetiges Engagement in der Öffentlichkeit und in öffentlichen Debatten – sei es durch Ausstellungsbeteiligungen und Organisationen, sei es durch eigene Stellungnahmen in Kunstzeitschriften – und schließlich sein Charisma als Persönlichkeit, die Franz Marc dazu verleitete, Pechstein Ende des Jahres 1911 als kleinen »Napoleon der Berliner Künstlerschaft« zu bezeichnen.<sup>29</sup>

Pechsteins frühe Präsenz in Berlin und damit auch in der Berliner Kunstszene war sicherlich ein entscheidender Standortvorteil für den Künstler. In Dresden hätte er innerhalb so kurzer Zeit sicherlich nicht die gleiche Aufmerksamkeit erlangen können. Aber die Tatsache, daß er sich im künstlerischen Wettbewerb der Großstadt relativ schnell durchsetzte und einen Namen machte, ist vor allem auch seinen eigenen beharrlichen Bemühungen zu verdanken. Gleich nach seiner Ankunft in Berlin im Spät-

24 Die Arbeit Ernst Ludwig Kirchners, in: Eberhard W. Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner. Dresden, Berlin, Davos. Nachzeichnung seines Lebens, Bern 1979, S. 335

25 Ebd. Vgl. auch die Briefe Kirchners an Schiefler vom 11.3.1923, 8.6.1925 und 7.12.1927, in: Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler, wie Anm. 23, Brief 194, S. 225; Brief 309, S. 365; Brief 418, S. 508

26 Vgl. Max Osborn, Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart, Springers Kunstgeschichte Bd. 5, Leipzig 1920, S. 488

27 Theodor Däubler, Im Kampf um die moderne Kunst, Berlin 1919

28 Max Deri, Die Kubisten und der Expressionismus, in: Pan, 2. Jg., 1912, Heft 31, S. 872–78

29 Vgl. Postkarte Marcs an Kandinsky vom 30.12.1911, in: Wassily Kandinsky und Franz Marc, Der Blaue Reiter, in: Klaus Lankheit, Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe, München/Zürich, 1984, Nr. 69, S. 94

sommer 1908 machte sich Pechstein auf den Weg, um sich bei Liebermann, Orlik und Cassirer – beim Establishment der Berliner Kunstszene sozusagen – vorzustellen. Bei Liebermann, so schrieb er an einen Freund, wurde er »über alles Erwarten gut empfangen, [Liebermann] erinnerte ... sich einiger früherer Arbeiten von mir, legte überhaupt ein starkes Interesse an den Tag.«<sup>30</sup> Aus dem kurzen Antrittsbesuch wurde ein längeres Treffen, bei dem Liebermann Pechstein seine französischen Schätze vorführte, eine Zigarre spendierte, Cassirer zusammenstauchte, weil er Pechstein nicht persönlich empfangen hatte, und schließlich dem jungen Künstler unaufgefordert zwei Empfehlungsschreiben mitgab.<sup>31</sup> Zwei Jahre später fehlte es Pechstein nicht an Selbstbewußtsein, sich an Liebermann zu wenden, nachdem seine Gemälde-Einsendungen von der Jury der Berliner Secession abgelehnt worden waren. Liebermann verpackte seine Ablehnung auf humorvolle Art und Weise, indem er erklärte, Pechsteins Bilder lieber gar nicht erst ansehen zu wollen, sonst gefiele ihm der »Dreck am Ende noch.«<sup>32</sup> Auch ohne die Fürsprache der Secession entwickelte sich Pechstein innerhalb der folgenden Jahre zu einer führenden Persönlichkeit in der Berliner Kunstszene. Er knüpfte gute Kontakte zu Galeristen und Journalisten und baute sich seinen eigenen Käuferkreis auf.<sup>33</sup> Der Direktor der Nationalgalerie, Ludwig Justi, erinnerte sich später: »Ihm zuerst hatten sich die Sammler zugewandt, ihm fast allein der Kunsthandel.«<sup>34</sup> Bereits 1913 übernahm der Kunsthändler Wolfgang Gurlitt die geschäftliche Vertretung Pechsteins, dessen Angelegenheiten er bis Anfang der zwanziger Jahre regelte.<sup>35</sup> Die große Pechstein-Einzelausstellung bei Gurlitt im Februar 1913 wurde als *das* Ereignis der Saison gewertet, das selbst die parallel stattfindende Delaunay-Ausstellung in Waldens Sturm-Galerie in den Hintergrund drängte. So bemerkte ein Rezensent: »Das ›Ereignis‹ der Kunstausstellungen der letzten Wochen war ohne Zweifel die Vorführung von Max Pechsteins neueren Arbeiten im Kunstsalon Gurlitt. Da nun hierdurch eine andere Ausstellung, nämlich die der neuesten Bilder von Delaunay, die von der Zeitschrift ›Sturm‹ veranstaltet wurde, etwas in den Hintergrund gedrängt war, ohne dass dazu ein guter Grund vorlag, so sei wenigstens hier von Delaunay zuerst die Rede.«<sup>36</sup> Auch Noldes Frau Ada war von der Aufmerksamkeit, die Pechstein anlässlich dieser Sonderschau zukam, beeindruckt: »Hier in Berlin ist große Pechstein Affaire anlässlich seiner Ausstellung bei Gurlitt. Bald steht er als gekrönter Liebling der Berliner.«<sup>37</sup> In den Feuilletons wurde Pechstein als »Berliner Führer der Allerneuesten, die sich grenzenlos erdreusten« im Rahmen der Gurlitt-Ausstellung kontrovers (und nicht immer ohne Spott) diskutiert.<sup>38</sup> Max Osborn – ein Befürworter seiner Kunst – stellte fest, daß Pechstein als wichtiger Vertreter der jungen Generation seinen »Weg unbekümmert vorwärts« ginge, auch »wenn sich die Triple Entente Sezession – Cassirer – Meier-Graefe noch so sehr sträubt.«<sup>39</sup> Pechstein setzte sich durch, nicht nur ohne die Unterstützung des Kunst-Establishments, sondern gerade auch als Gegenpol zu eben diesem Establishment. Schließlich wurde Pechsteins Kunst gar »als die Überwindung und die Modernisierung Max Liebermanns« bezeichnet. In seinen Strandbildern sei Pechstein »mindestens ebenso groß wie Liebermann«, hieß es. Und weiter: »Der Impressionist gab uns nur die Erscheinung, der Expressionist aber gibt Erscheinung und Typus.«<sup>40</sup>

30 Brief Pechsteins an Gerbig vom 14.10.1908 (Privatbesitz)

31 Ebd.

32 Vgl. Max Pechstein, Erinnerungen, wie Anm. 10, S. 40

33 Vgl. die Rezension von Fr. v. Rheinach, Neue Preussische Zeitung, 13.2.1913 (Archiv Krüger, Berlin)

34 Ludwig Justi, Werden, Wirken, Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten. Bd. 1, hrsg. von Thomas W. Gaethgens und Kurt Winkler, Berlin 2000, S. 444

35 Vgl. eine Anzeige der Galerie Gurlitt im 26. Katalog der Berliner Secession, 1913. Anfang des Jahres 1923 kam es zum endgültigen Bruch mit Gurlitt und zur Auflösung der Geschäftsbeziehung.

36 L. Burchard, Berliner Kunstausstellungen, ohne Angabe von Datum und Zeitung (3.1913) (Archiv Krüger, Berlin). Die Ausstellung zeigte 42 Gemälde Pechsteins sowie zwei große Glasfenster und mehrere Kartons für Fenster und Mosaiken.

37 Brief Ada Noldes an Johanna Schiefeler, 21.2.1913 (Dank an Indina Westhoff für dieses Zitat!)

38 Zitat nach einer Rezension von P.L. in der Freisinnigen Zeitung, 6.3.1913 (Archiv Krüger, Berlin)

39 Max Osborn, Kleines Feuilleton. Max Pechstein Ausstellung bei Gurlitt, ohne Angabe zur Zeitung, 20.2.1913 (Pechstein Dokumentation, Zentralarchiv SPKB, Berlin)

40 Ernst Collin, Pechstein – Kokoschka – Beckmann. Zum Stil von Heute, ohne Datum und Angabe zur Zeitung. Rezension zur Ausstellung Pechsteins in der Galerie Ferdinand Möller im Dezember 1921 (Pechstein Dokumentation, Zentralarchiv SPKB, Berlin)

Abb. 4  
 Max Pechstein  
 Plakat »Kunstaussstellung Zurückgewiesener der Seccession Berlin«, 1910  
 Farblithographie, 69,5×93 cm (Krüger L 110),  
 Brücke-Museum Berlin



Zu einem der geschicktesten Schachzüge der jungen Künstler, die ihnen weitere Unabhängigkeit und Aufmerksamkeit garantierte und ihre Sonderstellung betonte, gehörte die Gründung der »Neuen Seccession« 1910. Selbst wenn Pechsteins Rolle an der Gründung des Berliner Salon de Refusés etwas relativiert werden kann, so hat er doch das öffentliche Gesicht der Seccession entscheidend mitgeprägt.<sup>41</sup> Schon in einem Brief vom Dezember 1909 erwähnte Pechstein sein Vorhaben, »über die Seccession hinweg zu kommen«, und »die juryfreie Ausstellung ins Leben zu rufen.«<sup>42</sup> So war Pechstein Feuer und Flamme, als es nach der Ausjurierung seiner Einsendungen zur Gründung einer neuen, jungen Künstlervereinigung kam. Schon in einer der ersten Sitzungen fiel Pechstein durch sein unerschütterliches Selbstbewußtsein auf. Die Berliner Künstlerin Käthe Kollwitz notierte in ihr Tagebuch: »Gestern war ich zu einer Sitzung mit Leuten geladen, die die juryfreie Ausstellung wieder von neuem in Angriff nehmen wollen. Interessant war mir dabei, Pechstein kennenzulernen, Kober und noch zwei andere von der Seccession refüsierte Jünglinge. P. sagt: Meinetwegen ist mir die juryfreie Ausstellung Schnuppe, ich setze mich doch durch usw.«<sup>43</sup> Durch Pechsteins Wahl zum Präsidenten und sicher auch durch sein aufsehenerregendes Plakat für die erste Ausstellung wurde er in der Öffentlichkeit als Leiter der Neuen Seccession wahrgenommen: »Max steht im Vordergrund der ganzen Sache«, hieß es in einem Brief Kirchners an Heckel vom Mai 1910.<sup>44</sup>

Wie schon bei der »Brücke«-Ausstellung bei Richter in Dresden im Vorjahr, so durfte Pechstein auch in diesem Falle mit seinem Plakatentwurf den öffentlichkeitswirksamsten Teil der Ausstellung liefern (Abb. 4). Pechsteins Amazone prangte auch auf den Umschlägen der ersten vier Ausstellungskataloge der Neuen Seccession und wurde somit bald zum Markenzeichen der Vereinigung. Zwar spielte innerhalb der Neuen Seccession auch die »Brücke« eine wichtige Rolle, insbesondere als Pechsteins institutioneller Rückhalt, in der Außenwahrnehmung aber fand Pechstein gegenüber seinen Kollegen die größere Resonanz. Fechter beurteilte Pechstein in seiner Rezension zur

41 Vgl. Anke Daemgen, The »Neue Seccession« in Berlin, 1910–1914. An artists' association in the rise of Expressionism, PhD Courtauld Institute of Art, London 2001

42 Vgl. Brief Pechsteins an Gerbig, 5.12.1909 (Privatbesitz)

43 In: Käthe Kollwitz, Bekenntnisse, Leipzig 1981, S. 18

44 Brief Kirchners an Heckel vom 22.5.1910. Zitiert in Andreas Hüneke, Verzeichnis der Brücke-Korrespondenz, in: Die Brücke in Dresden, wie Anm. 2, S. 333

dritten Ausstellung der Neuen Secession in Berlin als das »stärkste Talent der ›Brücke«<sup>45</sup> und wiederholte seine Einschätzung auch bei der vierten Ausstellung: »Die kräftigste Erscheinung und zugleich der Mittelpunkt des ganzen Kreises ist wieder Pechstein.«<sup>46</sup> Als es Ende 1911 in der Neuen Secession zum Eklat kam und Pechstein nicht als Präsident wiedergewählt wurde, trat er gemeinsam mit Kirchner, Heckel und Schmidt-Rotluff aus. Dies war nicht nur eine Demonstration von Pechsteins Führungsanspruch innerhalb der alternativen Künstlervereinigung, die den vollen Rückhalt seiner »Brücke«-Kollegen fand; die »Brücke«-Künstler bekundeten damit auch öffentlich und als Kollektiv, daß sie mittlerweile etabliert genug waren, um auf den institutionellen Rückhalt der Neuen Secession verzichten zu können.<sup>47</sup> Pechstein profitierte so nicht nur von der Presseaufmerksamkeit, die Gründung und Ausstellungen der Neuen Secession auf sich zogen, sondern auch von der Berichterstattung über Machtkampf, Austritt und anschließende Auflösung der Künstlervereinigung. In der Presse wurde Pechstein selbst nach seinem Austritt 1911 noch als treibende Kraft der Neuen Secession wahrgenommen und als deren Führer bezeichnet.

Die Popularität Pechsteins vor der der anderen »Brücke«-Mitglieder allein mit seinem organisatorischen Engagement in der Berliner Kunstszene zu erklären, würde andere wichtige Faktoren vernachlässigen. Aus heutiger Sicht läßt sich nur spekulieren, woran genau es lag, daß Kritiker Pechsteins Kunst sehr viel positiver beurteilten als die der anderen »Brücke«-Künstler. Anlässlich der Einzelausstellung bei Gurlitt 1913 stellte der Kunstkritiker Adolf Behne fest, daß eine »entgegenkommende Beurteilung« der Arbeiten Pechsteins selbst bei »solchen Kritikern« zu beobachten sei, »die der Richtung seines Schaffens feindlich gegenüberstanden«: »Man nahm es bei ihm, der sich, so scheint es, leicht die Herzen erobert, mit den Prinzipien nicht sehr scharf, und so ist Pechstein nie in eine energische Oppositionsstellung gedrängt worden.«<sup>48</sup> Selbst der konservative Kritiker Karl Scheffler gestand Pechstein eine wichtige Stellung ein »zwischen den Arrivierten und den Neueren«.<sup>49</sup> Pechstein, so Scheffler, biete der Kritik mehr Anknüpfungspunkte »als gewisse andere Künstler.«<sup>50</sup> Doch was können diese Anknüpfungspunkte gewesen sein, was genau machte Pechsteins besonderes »Talent« aus, von dem immer wieder die Rede ist?

Sollte das öffentliche Wohlwollen darauf zurückzuführen sein, daß der Künstler eine professionelle Ausbildung an der Kunstakademie absolviert hatte und sich durch sein technisches Können von seinen »Brücke«-Kollegen unterschied? Ein Rezensent der Pechstein Ausstellung bei Gurlitt stellte vor einem Stilleben des Malers bewundernd fest: »Ich wüßte kaum einen lebenden Deutschen, der mit so ein paar Farben Früchte rund und ganz hinsetzen könnte, so wie das Pechstein kann.«<sup>51</sup> Während Pechsteins »malerische Fertigkeit« von Journalisten gelobt wurde, lastete Kirchner ihm genau diese an und stellte ihn als »guten Akademieschüler« dar.<sup>52</sup> Überhaupt nahmen dem Künstler in der Zeit seiner größten Popularität einige Kollegen seine akademische Grundausbildung übel, wie Scheffler bemerkte: »Im Kreise dieser neuen Generation aber will man nicht viel von ihm wissen. Dort geht es wunderbar zu; es gibt verschiedene Gruppen, und jede Gruppe schwört auf bestimmte Persönlichkeiten. Pechstein aber wird dort wohl ein Akademiker genannt.«<sup>53</sup>

45 Paul Fechter, Rezension der dritten Ausstellung der Neuen Secession vom Februar 1911 (Pechstein Dokumentation, Zentralarchiv SPKB, Berlin)

46 Paul Fechter, Ausstellung der Neuen Secession, in: Vossische Zeitung, 18.11.1911, Abendausgabe

47 Vgl. Brief Noldes an Osthaus vom 5.12.1911, zitiert in Herta Hesse-Frielinghaus, Emil und Ada Nolde – Karl Ernst Osthaus. Briefwechsel, Bonn 1985, Brief 70, S. 73

48 Adolf Behne, Die Hilfe, 27.2.1913, Nr. 9, S. 139

49 Karl Scheffler, Talente, Berlin<sup>3</sup> 1921, S. 163

50 Ebd., S. 164

51 L. Burchard, Berliner Kunstaussstellungen, Rezension vom März 1913, ohne Datum und Angabe zur Zeitung (Archiv Krüger, Berlin)

52 Brief Kirchners an Fechter, 18.6.1914 (Privatbesitz)

53 Karl Scheffler, wie Anm. 49, S. 163





Abb. 5  
 Max Pechstein  
 Wanddekoration für die Villa Perls in Berlin,  
 1912  
 Verbleib der Leinwände unbekannt.  
 Mehrere Fotos wurden 1913 in der Zeitschrift  
 Kunst und Künstler veröffentlicht.

54 NN., Rezension der Ausstellung im Salon Gurlitt, in: Berliner Tageblatt, 21.2.1913 (Archiv Krüger, Berlin)

55 Karl Scheffler, Die Jüngsten, in: Kunst und Künstler, 11. Jg., 1912/13, S. 391ff.

56 Vgl. Hans Friedeberger, Zeichnungen von Max Pechstein, in: Der Cicerone V, 1913, H. 8, S. 289–91.

57 Max Osborn, Wandbilder von Max Pechstein. Ein Probestück der neuen Malerei, ohne Angabe zu Erscheinungsort und Datum (Pechstein Dokumentation, Zentralarchiv SPKB, Berlin)

58 MR (Max Raphael) Schönlanck, Max Pechstein, in: Pan III, 21, 21.2.1913, S. 492–95. Vgl. auch die ausführlich illustrierte Rezension von Karl Scheffler, Wandbilder von Max Pechstein, in: Kunst und Künstler, hrsg. von Karl Scheffler, Jg. 11, Heft 7, Berlin 1913, S. 365–368

59 Pechstein war mit drei Ölgemälden vertreten. Vgl. Ausst.-Kat. Berliner Secessiion, 24. Ausstellung, 1912, Kat.Nr. 194–196

60 Curt Glaser, Rezension der Ausstellung der Berliner Secessiion, in: Die Kunst für Alle 27, 1911/12, Heft 16, S. 386

61 Brief Marcs an Macke, 12.3.1913, in: August Macke – Franz Marc. Briefwechsel, hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 152

62 Wilhelm Hausenstein, Die bildende Kunst der Gegenwart, Stuttgart und Berlin 1914, S. 304

63 Walther Heymann, Max Pechstein, München 1916, S. 71

Pechsteins solide handwerkliche Grundlage, sein technisches Können, überzeugten selbst diejenigen, die in der neuen Kunst nur inkompetente Stümperei erkennen wollten. So stellte beispielsweise ein Rezensent des Berliner Tageblattes fest: »Ich habe sehr starke Meinung für Pechsteins Talent, aber mit seinen Malereien kann ich mich nur selten und stückweise befreunden.«<sup>54</sup> Bei der positiven Gesamtbewertung des künstlerischen Werkes Pechsteins spielte sein zweites Standbein als Kunstgewerbler eine große Rolle. Gerade in konservativen Kritikerkreisen, wie bei Scheffler, sind es letztendlich seine Glasfenster und Wandmalereien, die dem jungen Maler Respekt verschafften: »Am glücklichsten ist er als Glasmaler oder Wanddekorateur, also dort, wo seine Arbeit kunstgewerblich wird.«<sup>55</sup> Pechstein wurde allmählich als Pionier der modernen Glasmalerei bekannt und Fensterentwürfe von ihm waren auf Wanderausstellungen in ganz Deutschland ausgestellt. Sein Talent für rahmenübergreifende Kompositionen im Sinne einer »neuen und hohen Monumentalität« wurde gerade zu einer Zeit geschätzt, in der der Begriff des Dekorativen vermehrte Debatten auslöste und noch nicht abwertend, sondern meist positiv belegt war.<sup>56</sup> Als künstlerischer Durchbruch wurde seine Ausmalung des Speisezimmers in einer Berliner Villa im Frühjahr 1912 gewertet, die Osborn liebevoll als »Casa Bartoldy der Berliner Expressionisten oder Neu Sezessionisten« beschrieb.<sup>57</sup> (Abb. 5) In seiner exotischen Wandgestaltung konnte Pechstein seine Fähigkeiten im Dekorativ-Monumentalen unter Beweis stellen. »Wände her für Max Pechstein!« war daraufhin die Forderung eines Rezensenten.<sup>58</sup>

Mit diesem als gemäßigt wahrgenommenen, dekorativen Expressionismus ist es auch zu erklären, daß Pechstein zu Beginn des Jahres 1912 als einziger der »Brücke« zur Ausstellung der Berliner Secessiion geladen wurde.<sup>59</sup> Genau die Secessiion, die ihn noch zwei Jahre zuvor ausjuriert hatte, lud ihn nun ausdrücklich dazu ein, seine Bilder einzuschicken. Die Konsequenzen der Teilnahme Pechsteins für seine Mitgliedschaft in der »Brücke« sind bekannt: seine Kollegen empfanden sein alleiniges Ausstellen mit der Berliner Secessiion als Vertrauensbruch. Pechstein schied kurz darauf aus der »Brücke«-Gemeinschaft aus. Doch die Trennung tat Pechsteins Bekanntheit und seinem künstlerischen Ruf in keiner Weise Abbruch. Im Gegenteil, seine Einladung zur Berliner Secessiion als einziger »Brücke«-Künstler wurde in der Öffentlichkeit als ein weiteres Qualitätssiegel wahrgenommen. In einer Rezension hieß es: »Von den Künstlern der »Brücke« ist Max Pechstein der einzige, den die Sezession zu ihrer Ausstellung aufforderte, und auch innerhalb des Kreises seiner Gesinnungsgenossen ist er ohne Frage der reifste und bedeutendste.«<sup>60</sup> Ab dem Jahr 1912 war Pechstein berühmter denn je. Im März 1913, ein knappes Jahr nach seinem Austritt aus der »Brücke«, schrieb Marc an Macke: »Mir ist höllisch Angst vor einer Popularität wie der seinen.«<sup>61</sup> Im gleichen Jahr bezeichnete ihn Wilhelm Hausenstein in seiner »Bildenden Kunst der Gegenwart«, die 1914 erschien, als den »Begabtesten« unter den Expressionisten.<sup>62</sup> Walther Heymann feierte ihn in seiner 1916 erschienenen Monographie als »Giotto unserer Zeit.«<sup>63</sup> (Abb. 6)

Im Jahre 1914 erlangte Pechsteins öffentliche Popularität mit seiner Reise in die deutsche Südsee-Kolonie Palau eine neue Dimension: er war vom Skandalträger zum Abenteuerer geworden. In den Tageszeitungen wurden Pechsteins Gefangennahme durch die

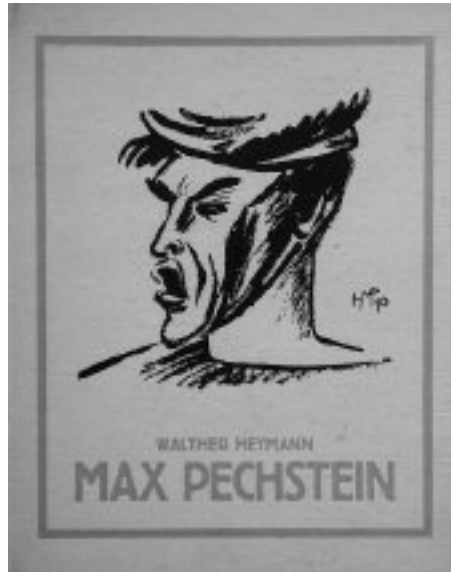


Abb. 6  
Walther Heymanns Pechstein Monographie erschien 1916 im Verlag R. Piper & Co. Heymann war bereits zu Beginn des Ersten Weltkrieges gefallen; sein Bruder Hans baute in den Folgejahren eine der größten Gemäldesammlungen Pechsteins auf, die er im Andenken an seinen Bruder »Walther-Heymann-Gedächtnissammlung« benannte.



Abb. 7  
Max Pechstein in seiner Berliner Wohnung in der Offenbacher Straße 8, ca. 1913/14. Im Hintergrund das Gemälde *Akt mit Schirm und Fächer* von 1912. Das Foto wurde mit der Bildunterschrift »Der Berliner Künstler Max Pechstein, der bei Kriegsausbruch in Japan weilte und in Gefangenschaft geriet« in der Zeitschrift *Die Dame* veröffentlicht. (Nr. 23, 1915) (Foto: Waldemar Titzenthaler)

japanische Besatzung und seine umständliche Rückreise mit sensationslüsterner Anteilnahme verfolgt: »Aus japanischer Kriegsgefangenschaft entkommen« lautete beispielsweise die Überschrift im »Berliner Börsen-Courier«. <sup>64</sup> In der Modezeitschrift »Die Dame« erschien gegen Ende des Jahres 1915 ein Foto Pechsteins, das ihn vor dem Kriegsausbruch in seiner Berliner Wohnung in der Offenbacher Strasse 8 zeigte (Abb. 7). Doch die Bildunterschrift befaßte sich nicht etwa mit dem üblichen Thema, dem Künstler im eigenen Heim, sondern lautete: »Der Berliner Maler Max Pechstein, der bei Kriegsausbruch in Japan weilte und in Gefangenschaft geriet.« <sup>65</sup> Nach seiner Rückkehr nach Deutschland und vom Militärdienst verarbeitete Pechstein seine Südsee Reise in über 45 Gemälden und zahlreichen Graphiken, darunter das Palau-Triptychon, das vom Erfurter Sammler Alfred Hess erworben wurde (Abb. 8). Die Südsee-Thematik entwickelte sich schnell zu Pechsteins Spezialität, die ihn von den anderen »Brücke«-Künstlern unterschied und die er bis in die frühen zwanziger Jahre variierte. Eine Auswahl seiner neuesten Arbeiten wurde im Sommer 1917 in zwei umfassenden Einzelausstellungen in der Galerie Gurlitt präsentiert, die sich im kriegsmüden Berlin großer Aufmerksamkeit erfreute. <sup>66</sup>

Mit Ende des Krieges, der Abdankung des Kaisers und der Revolution sah sich auch Pechstein vor neue Herausforderungen gestellt. 1919 wandte er mit seinem bekannten Text »An alle Künstler«, der die kunst- und kulturpolitischen Ziele und den Utopismus der »Novembergruppe« widerspiegelte, an die Öffentlichkeit. (Abb. 9) Wie sehr Pech-

64 Berliner Börsen-Courier, 8.6.1915 (Pechstein Dokumentation, Zentralarchiv SPKB, Berlin)

65 Die Dame, 42. Jg., 1914/15, Nr. 23, S. 6

66 Anlässlich der beiden Sonder-Ausstellungen in der Galerie Fritz Gurlitt wurde ein kleiner Katalog herausgegeben, der insgesamt 77 Ölgemälde auflistet. Demnach fand die erste Ausstellung mit dem Titel »Bildnisse, Landschaften, Stilleben« vom 1. bis 15. Juni statt. Die zweite Ausstellung folgte vom 16. Juli bis zum 1. September und zeigte ausschließlich »Bilder aus Palau«. (Pechstein Dokumentation, Zentralarchiv SPKB, Berlin)



Abb. 8  
 Max Pechstein  
 Palau-Triptychon, 1917  
 Öl auf Leinwand; Mittelteil: 120×180 cm,  
 Seitenteile: 122×94 cm  
 Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

stein bei seinen gesellschaftsreformerischen Bemühungen auf Öffentlichkeitswirksamkeit bedacht war, belegt eine Karte an den Architekten Walter Gropius vom Januar 1919: »Donnerstag 4 Uhr kommt Westheim und Einstein zu mir, um etwas über Presse und Öffentlichkeit zu hören und eventuell etwas zu unternehmen. Könnten Sie bitte, wenn es Ihre Zeit gestattet, einmal bei mir vorbeikommen.«<sup>67</sup> Pechstein entwarf Flugblätter und engagierte sich mit verschiedenen Plakaten für demokratische Wahlen. Sein Plakat-Entwurf »Erwürgt nicht die Junge Freiheit« wurde zur Ikone der Revolutionszeit (Abb. 10). Selbst Heinrich Zille bildete das Plakat mit dem kleinen Jungen im Stile des

Abb. 9  
 Max Pechstein  
 An alle Künstler  
 Umschlag zum Programm des Arbeitsrates für Kunst,  
 hrsg. vom Werbedienst, 1919

Abb. 10  
 Max Pechstein  
 Wahlplakat *Erwürgt nicht die Junge Freiheit*, 1919  
 Farblithographie, 99,5×67,7 cm (Krüger L 360).



67 Postkarte Pechsteins an Walter Gropius, 29.1.1919 (Bauhaus-Archiv Berlin, Gropius-Nachlass GN 10/372 u 372x)





Abb. 11  
Heinrich Zille, *Plakatwand in Berlin*, darunter Max Pechsteins Entwurf, 1919

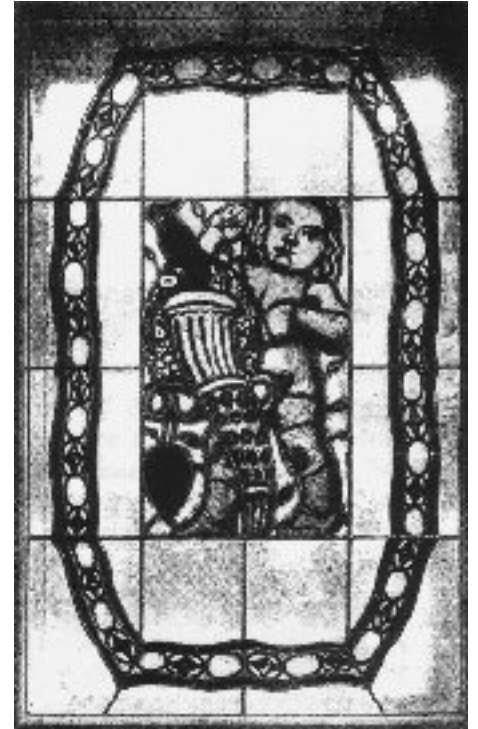


Abb. 12  
Max Pechstein  
Glasfenster »Schmücke-Dein-Heim«, 1909  
Maße und Verbleib unbekannt

römischen Entenwürgers auf seiner Karikatur einer Berliner Plakatwand mit ab.<sup>68</sup> (Abb. 11) Doch erreichten die Künstlerorganisationen der Revolutionszeit, »Novembergruppe«, »Arbeitsrat« und schließlich auch der sozialdemokratische »Werbedienst« trotz ihrer weitreichenden gesellschaftlichen Ziele nur bedingt die Masse der Bevölkerung. Pechsteins Knabe war möglicherweise gerade deshalb eines der beliebtesten Motive, weil er am wenigsten der revolutionären Ikonographie entsprach und eher an seine frühen dekorativen Fensterscheiben erinnerte, die unter dem Titel »Schmücke Dein Heim« im KadeWe, dem vornehmen Berliner Kaufhaus, verkauft wurden.<sup>69</sup> (Abb. 12)

Mit der Etablierung der neuen sozialdemokratischen Regierung fand die expressionistische Kunst allmählich ihren Einzug in die Museen, der ihr in der Kaiserzeit verwehrt geblieben war. Für die Einrichtung der modernen Abteilung der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais konnte der damalige Direktor nur mit Mühe ein Blumenstück Pechsteins auftreiben, denn Pechstein sei damals »ausverkauft« gewesen.<sup>70</sup> Anfang der zwanziger Jahre erschienen auch Fechtens Werkverzeichnis »Das graphische Werk Max Pechsteins«, Georg Biermanns Pechstein Ausgabe in der Reihe »Neue Kunst« und Osborns Pechstein-Monographie. 1923 wurde Pechstein als erster der ehemaligen »Brücke«-Künstler zum Mitglied der Akademie der Künste ernannt. Einige Jahre später gehörte er nicht nur dem Vorstand der Berliner Secession an, sondern auch der Ausstellungskommission von Secession und Akademie. Selbst ein Max Beckmann bleibt angesichts dieses Erfolges nicht ganz ohne Neid und schreibt im September 1926 an einen befreundeten Künstler: »Sie wissen, dass sämtliche Pechsteins etc seit Jahren mit Riesencollectionen in der Akademie vertreten waren.«<sup>71</sup> Trotz dieser Konkurrenz, meinte

68 Vgl. Matthias Flügge und Hans Joachim Neyer, Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt, Amsterdam und Dresden 1998, S. 63 und Kat. 361

69 Vgl. Berliner Architekturwelt 12, 1909, S. 319

70 Vgl. Justi, wie Anm. 34, S. 444

71 Brief Beckmanns and Günther Franke vom 11.9.1926, in: Max Beckmann, Briefe, hrsg. von Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese, Bd. 2 (1925–1937), München und Zürich 1994, Brief 407, S. 71



Abb. 13  
Ludwig Justi, der Direktor der Nationalgalerie, gratuliert Max Pechstein zum 50. Geburtstag auf der zu Ehren des Künstlers veranstalteten Sonder-Ausstellung der Berliner Secessiion. Januar 1932.

72 Die Secessiion präsentierte 49 Ölgemälde, 51 Aquarelle und 60 Zeichnungen der letzten Jahre. Vgl. Ausst.-Kat. Max Pechstein, 67. Ausstellung der Berliner Secessiion, 31. Dezember 1931 – Januar 1932

73 Vgl. Carl Einstein, Das Kunstblatt, 4. Jg., 1920, Heft 4, S. 108; ders., Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926

74 Max Osborn, Neues von Pechstein. Kronprinzenpalais – Galerie Möller, in: Vossische Zeitung, Abend-Ausgabe, 8.12.1921

Beckmann, könne man eine Präsentation seiner eigenen Arbeiten wohl wagen. Pechstein gehörte in den zwanziger Jahre zur Berliner Kunst-Prominenz, er besuchte den jährlichen High-Society-Höhepunkt, den Presseball, erhielt im Ausland Auszeichnungen, z.B. den Carnegie Preis in Pittsburgh, und seine Arbeiten wurden auf der Biennale in Venedig ausgestellt. Anlässlich seines 50. Geburtstages veranstaltete die Berliner Secessiion eine umfassende und vielbeachtete Sonderausstellung.<sup>72</sup> (Abb. 13) Finanziell wirkte sich dieser Ruhm allerdings nur bedingt aus, denn finanzkräftige Sammler hielten sich in der Zeit nach der Inflation beim Bilderkauf zurück.

Stilistisch ließen Pechsteins Südsee-Gemälde des Jahres 1917 bereits eine Weiterentwicklung oder Wegentwicklung vom Expressionismus der Frühzeit erkennen. Der Schriftsteller Carl Einstein, des Expressionismus überdrüssig, lobte 1920 die Künstler der Neuen Sachlichkeit, die endgültig dem »antiquierten Expressionismus« der »Palauakademie« entronnen seien und warf Pechstein vor, »flink im handwerklich Billigen« zu arbeiten.<sup>73</sup> Doch auch Pechstein machte in diesen Jahren einen Wandel durch. Der stilistische Unterschied zu den Werken vor 1914 ist sehr auffällig. Für den heutigen Kunstmarkt beginnt in den 1920er Jahren Pechsteins post-expressionistisches Spätwerk; Bilder dieser Periode werden von Sammlern weniger geschätzt und daher niedriger gehandelt als Werke aus der »Brücke«-Zeit. In den Augen von Pechsteins Zeitgenossen stellte der Stilwandel jedoch keinen Abfall in der künstlerischen Qualität dar, ganz im Gegenteil. Die neuen Bilder wurden von der Mehrzahl der Kritiker als Zeichen von künstlerischer Weiterentwicklung und Reife begrüßt. So lobte Osborn in einer Ausstellungsrezension des Jahres 1921 Pechsteins »bedeutende neue Entwicklung«, insbesondere »die außerordentliche Vertiefung, die reifere Kunst der Instrumentierung« und »das verfeinerte Empfinden für die Spaltungen der Valeurs«. Pechsteins Farbausdruck sei »innerlich reicher, bewegter, gegliederter geworden.«<sup>74</sup>

Zwischen der heutigen und der zeitgenössischer Rezeption von Pechsteins Kunst besteht eine erhebliche Differenz. Heutzutage wird Pechsteins Œuvre in erster Linie im Zusammenhang mit seiner »Brücke«-Mitgliedschaft kanonisiert; und Kunsthistoriker betonen die historische Bedeutung dieser avantgardistischen Außenseitergemeinschaft vor der der einzelnen Mitglieder. Es ist darum wichtig, sich klar zu machen, daß das Bewußtsein für die Bedeutung der »Brücke« langsam und über Jahrzehnte gewachsen ist. Diese »Bedeutung« ist auch das Produkt von unzähligen Ausstellungen, Katalogen und Monographien, Museumsankäufen und Auktionsergebnissen, es ist sozusagen das Ergebnis des historischen Prozesses der Entwicklung eines Kanons der Klassischen Moderne. Selbstverständlich steht die heutige Verständigung mit dem Werk Pechsteins unter gänzlich anderen Bedingungen als die Aufnahme durch seine Zeitgenossen in den 1920er Jahren. Tatsächlich ist sehr auffällig, daß sich die Rezeption Pechsteins in dieser Zeit fast ausschließlich auf seine jüngsten Arbeiten konzentriert, meist Landschaften und Stilleben. In den zahlreichen Kunstkritiken spielte Pechsteins Frühwerk und seine Verbindung zur »Brücke«-Gruppe fast kaum noch eine Rolle. Interessanterweise bereitete Pechsteins Stilwandel und die Unschärfe seiner künstlerischen Identität – individueller Künstler oder ehemaliges Kollektivmitglied – den Nationalsozialisten nach 1933 große Probleme. Während »Pechstein, der »Brücke«-Künstler«



Abb. 14  
Nationalsozialistische Collage mit Pechsteins  
*Sitzender weiblicher Akt* von 1910

75 Vgl. die drei Ausstellungskataloge: Max Pechstein. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Galerie von der Heyde 1934, (8.4. – 30.4.1934); Max Pechstein. Aquarell-Ausstellung, Galerie von der Heyde (Berlin), 1936 (29.3. – 22.4.1936); Max Pechstein. Neue Landschaften, Galerie von der Heyde (Berlin), 1939 (14.5. – 10.6.1939). Vgl. auch die Rezension von Fritz Hellwag, Max Pechsteins Neue Landschaften, Ausstellung in der Galerie von der Heyde (Berlin), in: *Die Kunst*, 79. Jg., 1939, Heft 11, S. 345–349

76 *Das Schwarze Korps* 40, 1.10.1936, S. 6: »Die Gegenseite hatte das Wort – und wir antworten!«

77 Das Triptychon befand sich dagegen noch Anfang des Jahres 1937 als Eigentum des Sammlers Alfred Hess in Zürich und wurde vermutlich im März des Jahres nach Köln an den Kunstverein geschickt. Dort überstand es den Zweiten Weltkrieg im Keller, wurde 1951 der Familie Hess restituiert, und im Anschluß durch Max Pechstein restauriert. Durch einen detaillierten Vergleich der beiden Gemälde auf historischen Fotos läßt sich feststellen, daß diese nicht miteinander identisch sind. Die Breslauer Version fiel der Aktion »Entartete Kunst« zum Opfer und ist seit der Wanderausstellung verschollen. Das Palau-Triptychon wurde 1963 vom Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen erworben.

scharf abgelehnt wurde, ließen viele Kritiker und Journalisten seinen post-expressionistischen Werken im Sinne der Zeit gelten. Pechsteins Arbeiten der späten zwanziger und der dreißiger Jahre wiesen fast nichts mehr von der künstlerischen »Wildheit« seiner frühen Jahre auf, und Kritiker priesen die künstlerische Reife seiner neuesten Werke. Anders als oft in der Literatur dargestellt, wurde gegen Pechstein nie ein Malverbot ausgesprochen; er war von 1933 bis 1945 ein Mitglied der Reichskulturkammer und konnte weiterhin in Berlin arbeiten und ausstellen. Das heißt nicht, daß Pechstein nicht diverse Anfeindungen über sich ergehen lassen mußte. Im April 1934 setzte sich Fechter in einem Artikel »Für Max Pechstein« in der Zeitschrift »Deutsche Zukunft« zur Ehrenrettung des Malers ein und entkräftete unter anderem den von Nolde in Umlauf gebrachten Vorwurf, Pechstein sei Jude. Pechsteins eigentliches Problem war es, daß er viele seiner Sammler und Förderer, Museumsdirektoren und Privatpersonen, durch Emigration verloren und dadurch zunehmend Schwierigkeiten hatte, Käufer für seine Kunst zu finden. Als zeitgenössischer Künstler aber verschwand er nie ganz aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit. Seine drei großen Einzelausstellungen in der Berliner Galerie Von der Heyde in den Jahren 1934, 1936 und 1939 wurden in vielen Zeitungen besprochen und Pechstein als »Maler des Ostens« oder »der deutschen Landschaft« gepriesen.<sup>75</sup>

Den Gegenpol zu diesen vorsichtigen Versuchen, Pechstein als zeitgenössischen Künstler auch im Dritten Reich zu etablieren, bildeten diverse nationalsozialistische Kampfschriften, die sich bezeichnenderweise ausschließlich auf Pechsteins Produktion in den Jahren von der »Brücke« bis zur »Novembergruppe« beziehen. Eine SS-Zeitschrift beschuldigte ihn, »Anstifter der roten Kunstrevolte« zu sein, »der Gründer jener Novembergruppe, die mit ihrem Unrat die Ausstellungen verschmutzte.«<sup>76</sup> Anfang des Jahres 1937 wurde Wolfgang Willrichs Buch »Die Säuberung des Kunsttempels« veröffentlicht, eine Attacke gegen die moderne Kunst, mit Pechsteins *Akt auf rotem Tuch* im Mittelpunkt einer Collage expressionistischer Werke (Abb. 14). Willrich wurde dann beauftragt, eine Kunstaussstellung gegen die Moderne zu organisieren, aus der dann die berühmte »Entartete Kunst«-Ausstellung wurde. Pechstein war mit insgesamt 15 Werken vertreten, alle aus der Periode vor 1922, so zum Beispiel dem Gemälde *Ehepaar auf Palau* von 1917, das aus dem Museum in Breslau beschlagnahmt worden war (Abb. 15). Bei dem Gemälde handelt es sich um eine Replik des linken Teils des Palau-Triptychons, das *nicht* (entgegen der bisherigen Meinung) in der Ausstellung ausgestellt war.<sup>77</sup> Aus deutschen Museen wurden insgesamt über 320 von Pechsteins Arbeiten entfernt; nach der Eröffnung der Ausstellung »Entartete Kunst« wurde Pechstein dann schließlich auch – wohlgernekt erst jetzt – aus der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen. Er blieb jedoch weiterhin Mitglied der Reichskulturkammer der Bildenden Künste und somit offiziell zugelassener Maler im »Dritten Reich«.

Die Doppelsexistenz Pechsteins – als tolerierter zeitgenössischer Maler einerseits, als verfeimtes Mitglied einer politisch als degeneriert definierten künstlerischen Avantgarde andererseits – oder in anderen Worten: die Doppelsexistenz als Urheber eines mißliebigen Frühwerkes und eines geduldeten Spätwerkes, hatte ihre absurden Seiten. 1939 zum Beispiel war Pechsteins Frühwerk in der Wanderausstellung »Entartete



Abb. 15  
Der Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste, Adolf Ziegler, bei der Eröffnungsrede in den Arkaden des Münchener Hofgartens am 19. 7. 1937. Im Hintergrund hängt Max Pechsteins Gemälde »Palau-Ehepaar« von 1917.

78 Zum Gebrauch dieses Oxymorons siehe Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin 1926, S. 11

79 Unter den Ausstellungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit war die Retrospektive in der Berliner Staatsoper (Februar/März 1946) mit 121 Werken die umfassendste. Vgl. Ausst.-Kat. Max Pechstein, *Magistrat der Stadt Berlin, Abteilung für Volksbildung, Staatsoper/Admiralspalast (Berlin)*, 1946

80 Stellungnahme Max Pechsteins in *Der Spiegel*, 3.1.1948, abgedruckt in Jürgen Schilling, *Max Pechstein*, Unna 1989, S. 171

81 Vgl. Brief Pechsteins an Otto Dix, 23.5.1953 (Archiv für Bildende Kunst, Nürnberg, Nachlass Otto Dix IC-535)

82 Zitiert bei Markus Krause, *Max Pechstein und die Rezeption des deutschen Expressionismus nach 1945*, in: *Max Pechstein. Sein malerisches Werk*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, München 1996, S. 132

Kunst« in vielen Städten Deutschlands zu sehen, als Zielscheibe der nationalsozialistischen Propaganda gegen die Kunst der Moderne. Zum gleichen Zeitpunkt durfte Pechstein allerdings schon wieder über siebzig seiner in den letzten Jahren geschaffenen Werke in einer großen Einzel-Ausstellung in Berlin der Öffentlichkeit vorführen und erntete von vielen Kunstkritikern viel Lob. Es ist nicht zu unterschätzen, was für gesellschaftliche Spannungen durch die »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« in dieser Epoche entstanden.<sup>78</sup> Das Beispiel Max Pechsteins zeigt, daß es verkehrt wäre, eine eindimensionale Definition Pechsteins als Künstler der Moderne zu haben: Bei verschiedenen Zeitgenossen im Jahr 1939 konnte Pechstein vollkommen unterschiedliche Assoziationen wecken und dementsprechend völlig unterschiedlich wahrgenommen werden.

Diese Doppelsexistenz Pechsteins, als Schöpfer eines expressionistischen Frühwerkes und eines post-expressionistischen Spätwerkes setzte sich auch nach 1945 fort. Früher als viele anderer seiner Kollegen erschien Pechstein schnell wieder in der Öffentlichkeit, mit offiziellen Ausstellungen in Ost- und West-Berlin,<sup>79</sup> aber auch mit öffentlichen Stellungnahmen wie seinem »Ruf an die Jugend«, und einem Artikel im neugegründeten Politik-Magazin »Der Spiegel«.<sup>80</sup> Der Schwerpunkt lag nun auf Umerziehung und Pechstein engagierte sich als neuberufener Professor der Berliner Hochschule, die moderne Kunst nach Jahren der Verfemung zu rehabilitieren. Pechsteins vielgefeierte Rückkehr war eng mit dem unfreiwilligen Gütesiegel des »entarteten Künstlers« verbunden, der als Mitglied der Avantgarde verfolgt worden war. Die spezifische Qualität seiner in den 1940er Jahren entstandenen Kunstwerke spielte in der Öffentlichkeit kaum eine Rolle. Zwar wurde er in Tageszeitungen und Bildjournalen mit Fotoserien und Artikeln bei seiner Arbeit begleitet, doch war dies seiner Bekanntheit als Künstlerprominenz geschuldet und kann nicht wirklich als Ausdruck der Wertschätzung als zeitgenössischer Künstler und Repräsentant der deutschen Nachkriegskunst gewertet werden (Abb. 16).

Im Westen Deutschlands gewann zunehmend die abstrakte Malerei die Oberhand, und so kam es 1953 zu einem Eklat, als Pechstein zusammen mit Otto Dix aufgrund seiner angeblich »rückständigen« Gegenständlichkeit aus der Westdeutschen Kunstausstellung ausjuriert wurde.<sup>81</sup> Die Empörung war groß und löste längere Debatten um die sogenannte »Diktatur der Abstrakten« aus. Auch in der jungen DDR war Pechstein zunächst ein hochwillkommener Repräsentant der politisch unbelasteten künstlerischen Avantgarde, mit dem besonderen Vorzug einer Herkunft aus einfachsten Arbeiterverhältnissen. Dann jedoch, und besonders mit der Etablierung des »Sozialistischen Realismus«, wandelte sich die Erwartungshaltung dessen, was moderne Kunst leisten sollte; bald galt Pechstein als »Formalist« und sogar sein expressionistisches Frühwerk nur als kleinbürgerlicher »Revolutionsersatz«.<sup>82</sup> In den letzten Jahren vor seinem Tod 1955 mußte Pechstein miterleben, daß sich die zeitgenössische Malerei in ganz andere Richtungen entwickelte und sein Spätwerk kaum Beachtung fand, während zeitgleich sein Frühwerk in den musealen Kanon der Klassischen Moderne aufgenommen wurde.



Abb. 16  
»Professor Max Pechstein in seiner Malklasse an der Hochschule für bildende Künste«.

Die Zeit nach 1945, die hier nur flüchtig angerissen werden kann, gibt Einblicke, wie und warum sich die Kanonisierung Max Pechsteins als Vertreter des deutschen Expressionismus vollzogen hat. Die Geschichte der Rezeption Pechsteins endete nicht etwa mit seinem Tod im Jahr 1955, im Gegenteil: während zu Pechsteins Lebzeiten das Ausstellungs-Augenmerk fast ausschließlich auf seinen aktuellen Arbeiten lag, so fand 1959, vier Jahre nach Pechsteins Tod, mit der von Leopold Reidemeister und Günter Krüger organisierten Ausstellung »Der junge Pechstein« eine Retrospektive statt, die sich auf sein Frühwerk (der Periode bis 1914) konzentrierte.<sup>83</sup> Dieser kuratorische kunsthistorische Schwerpunkt auf Pechsteins Frühwerk hat sich seitdem etabliert: Mit ihm trat die gemeinsame »Brücke«-Zeit in den Vordergrund und verstärkte das Interesse an der Ausbildung eines sogenannten »Kollektivstiles«.

In dieser retrospektiven »Kollektiv-Wahrnehmung« verlor sich der Beitrag Pechsteins zu den Innovationen der »Brücke«, während sich das kunsthistorische Interesse vornehmlich auf Kirchner konzentrierte. 1914 hingegen hatte noch Paul Fechter in seinem Buch »Der Expressionismus« Max Pechstein als den »Führer der »Brücke«« bezeichnet. Dies war damals eine weitverbreitete Meinung – der einzige, der dagegen protestierte, war Ernst Ludwig Kirchner. Kirchner wandte sich entschieden gegen die Darstellung der »Brücke« als eine in erster Linie als Ausstellungsgemeinschaft existierende Gruppierung; für ihn war es eine enge Arbeits- und Lebensgemeinschaft, in der er selber – und nicht der Akademieschüler Pechstein – die entscheidenden künstlerischen Impulse gab. In den letzten fünfzig Jahren hat sich eine kunsthistorische Rezeption der ehemaligen »Brücke«-Künstler als »Brücke«-Kollektiv durchgesetzt, die Kirchners Selbstverständnis und Selbstbewußtsein deutlich mehr schuldet als Fechters Interpretation der »Brücke« als Ausstellungsgemeinschaft. Die dadurch erfolgte Akzentverschiebung von Pechstein zu Kirchner gibt einen Einblick in unsere heutige Vorstellung vom Expressionismus, von Genie und modernem Künstlertum, vor allem aber von *unserer* Erwartungshaltung, was einen avantgardistischen Künstler in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auszuzeichnen hat. Unterschiedliche Erwartungshaltungen von Zeitgenossen und der jeweilige historische Kontext haben schon immer das Verständnis von Pechsteins Werk geprägt. Es sollte uns deshalb nicht überraschen, daß der historische Prozeß der Kanonisierung der »Brücke«-Künstler wiederum zu einer Um-Interpretation der jeweiligen künstlerischen Werke geführt hat. So ist auch die Auseinandersetzung mit der Kunst der Künstlergruppe »Brücke« Bestandteil einer sich in ihren Aspekten ständig wandelnden Auseinandersetzung mit der Kunst der Modernen.

83 Die Ausstellung umfaßte 49 Gemälde und 134 Aquarelle und Zeichnungen. Vgl. Der junge Pechstein. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, Staatliche Museen zu Berlin/Nationalgalerie und Hochschule für bildende Künste (Berlin), 1959 (1.2.–15.3.1959)