

Ein ungeliebtes Vorbild – Max Klingers Einfluss auf Max Pechstein und die „Brücke“

AYA SOIKA

Im Jahre 1921 beschrieb der Kunstkritiker Karl Scheffler (1869–1951) das gesplante Verhältnis vieler Künstler und Kunstfreunde zu Max Klinger: „Die einzelnen Werke werden mehr oder weniger schroff abgelehnt, die gestaltende Persönlichkeit aber, die dahinter steht, wird mit größtem Respekt behandelt.“¹ Diese Mischung aus Ablehnung und Respekt charakterisierte auch die Einstellung des Expressionisten Max Pechstein (1881–1955) gegenüber Klinger. Durch sein Studium an der Kunstgewerbeschule und der Akademie in Dresden war Pechstein mit der Kunst des sächsischen Malerfürsten vertraut, und hatte in diesem Rahmen auch seine Schrift „Malerei und Zeichnung“ sorgfältig studiert.² Für Klingers Verdienste als Initiator der Villa Romana in Florenz dankte er ihm am Ende seines Italienaufenthaltes 1913 sogar in einem persönlichen Schreiben. Pechstein sprach in seinem Brief diplomatisch jene Epoche an, die beiden Künstlern als Vorbild galt: „Außerordentlich wertvoll war mir der dabei jederzeit zur Verfügung stehende Maßstab und Beziehung zu den alten Meistern der Frührenaissance“, und endete sein Schreiben mit den Worten: „Es zeichnet mit dem Ausdrucke größter Dankbarkeit und höflichster Ergebenheit hochachtend H M Pechstein“.³

Die Anerkennung, die aus diesen Zeilen spricht, mag verwundern, hatte Pechstein den von Klinger gestalteten Raum auf der Dresdner Großen Kunstausstellung im Jahr zuvor noch als den Gipfel der Geschmacklosigkeit kritisiert: „Recht schön langweilig ist die Ausstellung mit ihren guten Räumen, den Raum von Klinger muss man sich ansehen, weil man etwas derart Geschmackloses wohl nicht wieder sehen kann.“⁴ Mit dieser extremen Haltung stand der junge Maler bei weitem nicht alleine da. Schon anlässlich der Präsentation von Klingers Brahmsdenkmal in der Berliner Sezession im Jahre 1909 konnte man, so Scheffler, „von Zeit zu Zeit [...] sogar das Wort Kitsch durch den Raum sausen hören.“⁵ So verwundert es auch nicht weiter, dass Pechsteins „Brücke“-Kollegen die Kunst Klingers ebenfalls vehement ablehnten. Erich Heckel kritisierte das Werk Klingers als „unvereinbar“ mit dem eigenen Stil, und empfand „früh eine Fremdheit gegenüber dem Raffinement seiner Technik in sei-

ner Radierung, dem Literarischen in vielen Werken, dem Naturalismus der Darstellung“.⁶ Ihm und seinen Mitstreitern war „sehr bald klar, dass unsere Wege andere sein müssten, die Mittel einfacher, eine aus dem Empfinden resultierende Ordnung.“⁷ Die jungen Künstler setzten der Raffinesse der „Griffelkunst“ Klingers den grob geschnittenen Holzschnitt entgegen. Die naturalistische Darstellung wurde einer starken Farbigkeit und einer vereinfachten Formensprache untergeordnet. Heckel berichtete später: „Wovon wir weg mussten, war uns klar – wohin wir kommen würden, stand allerdings weniger fest.“⁸ Die bewusste Abkehr der „Brücke“ vom Symbolismus und den Ausläufern des Jugendstils war die Grundvoraussetzung für die Ausformung einer eigenen, später als „Expressionismus“ bezeichneten Ästhetik.

Angesichts der fundamentalen Differenzen, die zwischen Klingers Theatralik und dem grob vereinfachten Stil der „Brücke“-Gruppe bestanden, scheint die Frage nach einem Klingersehen Erbe im Expressionismus, oder gar einer gegenseitigen Befruchtung, müßig zu sein. Auch Klinger konnte sich nicht mit der neuen Ausdruckssprache der „Brücke“-Künstler anfreunden, und mokierte sich nach dem überraschenden Erhalt des Briefes von Pechstein über seine Handschrift: „Eine Besenstilschrift wie seine Malerei“.⁹ Dennoch spricht ein wohlwollender Ton aus seinen Zeilen, und besonders erfreut, geradezu hoffnungsvoll, zeigte er sich über Pechsteins Interesse an der Kunst der Renaissance: „Aber er schreibt über die früh-Italiener und die Landschaft, dass man fühlt: es hat gewirkt.“¹⁰ Zu diesem Zeitpunkt konnte Klinger noch nicht ahnen, dass Pechstein bald als „Giotto unserer Zeit“ gefeiert werden sollte!¹¹

Bei genauerer Betrachtung lassen sich über die gemeinsame Liebe zu Italien und der Frührenaissance hinaus noch eine Reihe von weiteren Berührungspunkten aufzeigen:

Scheffler glaubte, zwischen Pechstein und Klinger eine Art sächsische Seelenverwandtschaft erkennen zu können, die – aller Verschiedenartigkeit zum Trotz – auf einem stark ausgeprägten „Kunstwollen“, dem „Denken im Grundsätzlichen“ und einer „Prinzipienstrenge“ beruhte.¹²



1 Max Pechstein, Die Quelle, 1906, Öl auf Leinwand, Privatsammlung



2 Max Pechstein, Kultur, 1905, Deckfarbe auf Karton, Städtisches Museum Zwickau, Dauerleihgabe der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Freistaat Sachsen und der Sparkasse Zwickau

Schaut man zurück auf den Beginn von Pechsteins künstlerischer Laufbahn, so erinnern die psychologisierenden Bildinhalte zahlreicher früher Graphiken nicht nur an Ferdinand Hodler (1853–1918) und Edvard Munch (1863–1944), sondern auch an Klinger.¹³ Titel wie „Sinnender“, „Am Abseits“, „Am Ende“ oder „Bedrückt“ setzen der frohen Leichtigkeit der späteren Arbeiten Pechsteins eine Gedankenschwere entgegen, die dem Symbolismus der Jahrhundertwende verpflichtet ist.¹⁴ In seinem Ölgemälde „Die Quelle“ von 1906 griff Pechstein ein Sujet auf, das zuvor mehrmals von Klinger und Hodler verarbeitet worden war. (ABB. 1, VGL. KAT.-NR. 154) Die Komposition der sitzenden Quellnymphe weckt außerdem Assoziationen an das erste Blatt des graphischen Zyklus „Eva und die Zukunft“ von 1880. Pechstein variierte in seiner Darstellung einen verschollenen Karton, den er für die Große Dresdner Kunst-Gewerbe-Ausstellung im Frühjahr des Jahres 1906 ausgeführt hatte, und der als Vorlage für ein Fliesenbild als Teil einer Brunnennische diente. Die Arbeit reflektierte somit auch Pechsteins Interesse an einer architekturbezogenen Malerei, das von Klingers Überlegungen zu einer umfassenden Raumkunst geprägt war. Ein weiterer Karton Pechsteins, offenbar für das Stirnfeld eines Gewölbes konzipiert, knüpfte ebenfalls an Klingers Raumkunstideen an. (ABB. 2) In der linken Bildhälfte der Szene, die den Untertitel „Kultur“ trägt, werden die alten Bäume gefällt und auf der rechten durch Birken ersetzt, auch dies, wie die Quellnymphe, ein Symbol der neuen Zeit. Die Aufgabenstellung ging vermutlich auf den Akademieprofessor Otto Gussmann (1869–1926) zurück, der für den Großen Sitzungssaal der sächsischen Staatskanzlei in Dresden acht allegorische Zwickelgemälde ausgeführt hatte, die ebenfalls durch umlaufende Ornamentbänder eingefasst waren.¹⁵ In Gussmanns „Meisteratelier für Monumentalmalerei“ setzte Pechstein in seinen Entwürfen die Prinzipien einer dekorativen Wand- und Deckengestaltung um. Dabei vermittelte Klingers Essay „Malerei und Zeichnung“ von 1891, das in zahlreichen Auflagen erhältlich war, entscheidende Denkanstöße.¹⁶

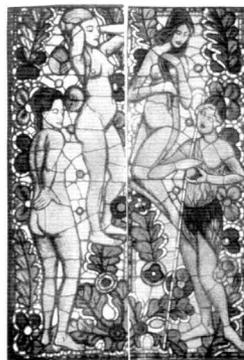
Der wohl wichtigste Vermittler von Klingers Raumkunstlehre in Dresden, und das direkte Bindeglied zwischen ihm und den „Brücke“-Malern, war der Architekturprofessor Fritz Schumacher (1869–1947), der 1901 an die Technische Hochschule berufen worden war. Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Erich Heckel (1883–1970), Fritz Bleyl (1880–1966) und Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) gehörten zu seinen ersten Studenten, und auch Pechstein, der als Meisterschüler Gussmanns an der Akademie der Künste arbeitete, besuchte seinen Unterricht. Schumacher hatte Klinger während seiner Dienstjahre am Leipziger Hochbauamt persönlich schätzen gelernt, und sich schon 1898 in einem Beitrag „Das Dekorative in Klingers Werken“ eingehend mit der Ästhetik des



3 Ernst Ludwig Kirchner, „Brücke“-Atelier in der Berliner Str. 80, um 1910, Fotografie, Kirchner Museum Davos



4 Max Pechstein, Entwurf für eine Wandbespannung in der Villa Perls in Berlin, 1912, Feder, farbige Ölkreiden, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



5 Das Urteil des Paris, Glasfenster für die Villa des Kunsthändlers Wolfgang Gurlitt, nach einem Entwurf Max Pechsteins, 1917, zerstört

Monumentalkünstlers befasst.¹⁷ Als „Wortführer einer extrem gerichteten Moderne“¹⁸ propagierte der junge Professor Klingers Konzept einer Malerei „im Dienst der Innenwirkung eines Architekturgebildes“.¹⁹ Eine Reihe von Entwurfszeichnungen Kirchners aus seiner Studienzeit dokumentieren die Umsetzung der Raumkunstbestrebungen im Stil der Dresdner Reformbewegung.²⁰

Pechstein und seine „Brücke“-Kollegen entwickelten durch ihre praktische und theoretische Beschäftigung mit der Raumkunstlehre eine Kunstauffassung, die den Weg freimachte für das avantgardistische Ideal einer alle Aspekte des Lebens umfassenden Kunst. Dabei blieb die Schaffung einer Synthese von Kunst und Raum ein zentraler Gedanke. Wie

Kirchner 1913 in der „Chronik der Brücke“ formulierte, war ein Hauptanliegen der Gruppe, „die neue Malerei mit dem Raum in Einklang zu bringen.“²¹ In gewissem Sinne können die Ateliers und Wohnräume der „Brücke“-Künstler als eigenwillige Verwirklichung der Raumkunstprinzipien gelten, wie sie Klinger in dem Text „Malerei und Zeichnung“ dargelegt hatte. Mit der primitivistischen Gestaltung ihrer Ateliers, in denen

Textilien, Skulpturen und Möbel von eigener Hand entworfen und gefertigt waren, variierten die Expressionisten das Klingersche Ideal einer „Gesamtkunst“.²² Auch in späterer Zeit, viele Jahre nach Auflösung der Künstlergemeinschaft 1913, blieben die einzelnen Maler dem Prinzip solch einer umfassenden Ästhetik treu. Pechstein gestaltete nach Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg seine Berliner Ateliers mit umlaufenden Wandfriesen in einem kantigen Figurenstil, der an die Kunst Ozeaniens erinnerte. Ergänzt wurde das Ambiente durch selbst geschnitzte und außereuropäische Skulpturen. Schmidt-Rottluff fertigte als Teil eines Wohnraums für die Hamburger Kunsthistorikerin Rosa Schapire (1874–1954) farbig gestaltete Möbel und Textilien mit einem abstrakten Zickzackmuster an, die er mit der Farbgebung der Wände abgestimmt hatte.²³ Die Interieurs entsprachen in ihrer Geschlossenheit einem Hauptanliegen Klingers: der Einheitlichkeit des dekorativen Gefüges, und der Synthese von Malerei und Plastik zum „Gesamtkunstwerk“.

In Kirchners Davoser Berghütte war der ganze Raum, vom Bett über die Türen bis hin zur Kaffeemühle, von der Hand des Künstlers gestaltet. Dabei erfüllte die polychrome Fassung seiner Skulpturen die Klingersche Forderung nach Farbigkeit: „Die Farbe muss hier zu ihrem Recht kommen, muss gliedern, stimmen, sprechen“.²³ Die dadurch erzielte Vereinfachung hatte Schumacher in seinem Text „Das Dekorative in Klingers Werken“ erläutert: „Er führt die Farbe in die Plastik ein, weil sich dadurch neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten ergeben, aber er führt sie auch ein, weil sie ihm die Möglichkeit gibt, die Formen zu vereinfachen und zu stilisieren.“²⁴

Die Interieurs entsprachen in ihrer Geschlossenheit einem Hauptanliegen Klingers: der Einheitlichkeit des dekorativen Gefüges, und der Synthese von Malerei und Plastik zum „Gesamtkunstwerk“.

In den Zusammenhang der Bemühung um eine geschlossene Dekoration fällt neben dem

Gebiet der Plastik und Innenraumgestaltung auch der Bereich der Wandmalerei, von Klinger als „Erneuerung des Bildes aus dem Geiste der Monumentalmalerei und des Gesamtkunstwerkes“ definiert.²⁵ 1912 gestaltete Pechstein einen Wandbilderzyklus für eine Zehlendorfer Villa, der die expressionistische Antwort auf die von Klinger in den Jahren 1884/85 geschaffene Vestibülausstattung der Villa Albers im benachbarten Berliner Stadtteil Steglitz war.

(Abb. 4) In der Presse wurde Pechsteins Werk als „Casa Bartholdy der Berliner Expressionisten“²⁶ gepriesen: „Pechstein hat die zur Verfügung stehende Fläche als Ganzes aufgefasst; er gibt keine Architekturgliederung, kein Zerlegen der Wand in gesonderte und besonders gerahmte Bildfelder, sondern eine einheitliche Erledigung des Ganzen.“²⁷ Pechsteins Talent für rahmenübergreifende Kompositionen im Sinne einer „neuen und hohen Monumentalität“ wurde 1917 mit einem umfangreichen Auftrag für eine Reihe von Mosaiken und Glasfenstern für die

Villa und Galerie seines Galeristen Wolfgang Gurlitt (1888–1965), als „Neuschwanstein des Expressionismus“ verspottet, erneut auf die Probe gestellt.²⁸ Pechstein griff in seinem Auftrag auf allegorische, mythologische und biblische Szenen zurück. Auf einem Badezimmerfenster stellte er zum Beispiel „Das Urteil des Paris“ (Abb. 5) dar, ein Thema, das drei Jahrzehnte zuvor von Klinger in einer monumentalen Komposition verarbeitet worden war. Auch die anderen Mitglieder der „Brücke“ wandten sich mit dem Ende des Ersten Weltkrieges einer symbolistischen und narrativen Bildsprache zu. In diesem Zusammenhang stehen Heckels Wandbilder für das Anger-Museum in Erfurt, in denen er 1922 eine Reihe von unterschiedlichen literarischen und philosophischen Bezügen miteinander verband.²⁹ Im Zentrum stand das Porträt des Dichters Stefan George (1868–1933), eingebettet in eine Berg- und Talwelt, die an Friedrich Nietzsches (1844–1900) „Zarathustra“ erinnerte. (Abb. 6) Der Stilwandel und die neuen Bildinhalte der ehemaligen „Brücke“-Maler entfachten eine Diskussion über den „Tod des Expressionismus“, und den Beginn eines „vergeistigten Naturalismus“, der einherging mit einer neuen Monumentalität der Figuren und Bildformate.³⁰ Im Zuge der umfangreichen Arbeit an seinem Wandbilderzyklus schrieb Heckel seinem ehemaligen Lehrer Schumacher, dass „er gerade bei seinem augenblicklichen Werk oft denken müsse an seine Dresdner Entwurfsarbeiten und die Überlegungen über die Gesetze des Raumes, die sich daran knüpften.“³¹ Kirchner hielt sein Wandbildprojekt für das Essener Folkwang-Museum gar für die „Krone und Vollen- dung“ seines Werkes und verstand die Wandmalerei als höchstes Ziel des künstlerischen Schaffens.³²

(Abb. 7) Umso enttäuscht war er, als der Auftrag nach langen Verhandlungen zurückgezogen wurde. Wie schon für den Monumentalmaler Klinger, dessen Projekte für Wandmalereien immer wieder neu verhandelt wurden und sich oft über viele Jahre hinstreckten, so war es auch für die Expressionisten schwierig, ihre Fähigkeiten im Dekorativ-Monumenta-



6 Erich Heckel, Lebensstufen, Wandgemälde-zyklus im Anger-Museum, Erfurt, 1922–1924



7 Ernst Ludwig Kirchner, Entwurf II zu einem nicht ausgeführten Wandbild für den Festsaal des Museum Folkwang in Essen, 1928 (Reproduktion aus „Das Kunstblatt“, Februar 1929)

len unter Beweis zu stellen. Die Forderung eines Journalisten, „Wände her für Max Pechstein!“,³³ fand nicht die gewünschte Resonanz, oft konnten die Entwürfe für Wandmalereien nur eingeschränkt oder gar nicht ausgeführt werden.

Das Interesse am „Monumental-Dekorativen“, auch wenn es nur bedingt verwirklicht werden konnte, blieb ein wichtiger Aspekt im Schaffen Max Pechsteins und seiner „Brücke“-Kollegen. Klingers rahmenübergreifende Kunsttheorie, die er durch seine Schrift „Malerei und Zeichnung“ der jüngeren Generation zugänglich gemacht hatte, vermittelte hierbei entscheidende Grundlagen. Zwar hätten die „Brücke“-Maler wohl kaum den von Giorgio de Chirico (1888–1978) angestimmten Lobgesang auf Klinger als den „modernen Künstler schlechthin“ mit angestimmt,³⁴ dennoch war er in gewisser Weise ein Wegbereiter des allumfassenden Gestaltungswillens der „Brücke“. Doch während Klingers monumentale Werke von manch einem als „fragwürdige Sackgasse auf

der Suche nach dem Gesamtkunstwerk“ beurteilt wurden,³⁵ ist das expressionistische Streben nach der Vereinigung von Kunst und Raum zum Inbegriff des avantgardistischen Kunstschaffens geworden.

der Suche nach dem Gesamtkunstwerk“ beurteilt wurden,³⁵ ist das expressionistische Streben nach der Vereinigung von Kunst und Raum zum Inbegriff des avantgardistischen Kunstschaffens geworden.

1 Karl Scheffler, Talente, Berlin 1921, S. 48.

2 Günter Krüger, Glasmalereien der „Brücke“-Künstler, in: Brücke-Archiv, H. 1, Berlin 1967, S. 19.

3 Brief Max Pechsteins an Max Klinger vom 30. 8. 1913 (Stadtarchiv Naumburg, Nr. 239).

4 Brief Max Pechsteins an Alexander Gerbig vom 15. 5. 1912 (Privatbesitz).

5 Scheffler 1921, s. Anm. 1, S. 48.

6 Undatiertes Brief Erich Heckels an den Kunsthistoriker Christian Töwe, ca. 1945, Kopie (Archiv Krüger, Berlin).

7 Ebda.

8 Vgl. Georg Reinhardt, Die frühe Brücke, in: Brücke-Archiv, H. 11, Berlin 1977/78, S. 22.

9 Brief Max Klingers an Graf Leopold von Kalckreuth, Großjena, vermutlich vom 6. 9. 1913 (und fälschlich datiert auf den 6. 8. 1913), in: Kalckreuthiana II, Mappe 1908–1913 (Bayerische Staats-Bibliothek, München, Handschriftenabteilung). An dieser Stelle sei Conny Dietrich recht herzlich für diesen Hinweis und die Übermittlung des Briefinhaltes gedankt.

10 Ebda.

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

12 Scheffler 1921, s. Anm. 1, S. 168.

13 Dies trifft auch auf andere „Brücke“-Mitglieder zu. Georg Reinhardt wies auf die Parallelen zwischen Kirchners Holzschnitt „Vor den Menschen“ von 1905 (vgl. KAT.-Nr. 153), und Klingers „Integer vitae“ von 1898 (vgl. KAT.-Nr. 46)

hin; Reinhardt 1977/78, s. Anm. 8, S. 32. Der Kunsthistoriker Günter Krüger bezeichnete Klinger sogar als „Eckstein [...] für die Entwicklung der nordischen Kunst und des deutschen Expressionismus“, vgl. Günter Krüger, Die Brücke und die Schweiz, undatiertes Manuskript (Archiv Krüger, Berlin). An dieser Stelle sei der Familie Krüger herzlich für die großzügige Einsicht in das von Günter Krüger angelegte „Brücke“-Archiv gedankt.

14 Sein überdimensionaler, schattenhafter Kopf auf der Tuschzeichnung aus dem „Brücke“-Tagebuch „Odi Profanum“ von 1906 kann mit Klingers

- Zeichnung „Alptraum“ (1883, Museum der bildenden Künste Leipzig) verglichen werden. Vgl. Beat Stutzer, Das Stammbuch „Odi Profanum“ der Künstlergruppe Brücke, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 36, Berlin 1982, S. 92.
- 15 In Gussmanns Stirnfeldern waren Ackerbau, Handel, Forschung, Handwerk, Kunst, Industrie, Landverkehr und Verkehr zu Wasser dargestellt.
- 16 Krüger 1967, s. Anm. 2, S. 19.
- 17 Fritz Schumacher, Das Dekorative in Klingers Werken, in: Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architektonischen Zeitfragen, 2. Auflage, Straßburg 1902, S. 102–115.
- 18 Ein Jahrhundert Sächsische Technische Hochschule 1828–1928, in: Festschrift zur Jahrhundertfeier, Dresden 1928, S. 45. Zitn. Meike Hoffmann, Der Architekt Ernst Ludwig Kirchner. Diplomarbeit und Studienentwürfe 1901–1905, München 1999, S. 3.
- 19 Schumacher 1902, s. Anm. 17, S. 108.
- 20 Eine Auswahl der Studienarbeiten und die Diplomarbeit Kirchners sind veröffentlicht in Hoffmann 1999, s. Anm. 18.
- 21 Ernst Ludwig Kirchner, Chronik KG Brücke, 1913.
- 22 Vgl. Aya Soika, The Brücke's Public Face, Dissertation, Cambridge 2001.
- 23 Zitat Max Klingers, in: Max Klinger, Wege zum Gesamtkunstwerk, bearb. von Manfred Boetzker, Ausst.-Kat. Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim, Mainz 1984, S. 43–44.
- 24 Schumacher 1902, s. Anm. 17, S. 109–110.
- 25 Zitat Max Klingers in: Kat. Hildesheim 1984, S. 44.
- 26 Max Osborn, Wandbilder von Max Pechstein. Ein Probestück der neuen Malerei. Undatierter Zeitungsartikel ohne Angabe zum Erscheinungsort, in: Pechstein Dokumentation und Zeitungsausschnittssammlung (Zentralarchiv SPKB, Berlin).
- 27 Paul Fechter, Artikel in der Vossischen Zeitung vom 4. 2. 1913.
- 28 Vgl. Hans Friedeberger, Zeichnungen von Max Pechstein, in: Der Cicerone, H. 8, 5. Jg. (1913), S. 289–291.
- 29 Andreas Hüneke hat in seiner umfassenden Analyse die Funktion des Sockelfrieses mit der Randzone in Klingers Folge „Vom Tode. Erster Teil“ verglichen, welche das Geschehen ebenfalls durch zusätzliche Darstellungen interpretiert. Vgl. Mechthild Lucke/Andreas Hüneke, Erich Heckel. Lebensstufen. Die Wandbilder im Angermuseum zu Erfurt, Dresden/Amsterdam 1992, S. 87.
- 30 Ernst von Niebelschütz, Vergeistigter Naturalismus, in: Deutsche Kunst und Dekoration, H. 49 (Oktober 1921-März 1922), S. 125–133. Vgl. auch: Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts, in: Das Kunstblatt, 6. Jg. (1922), S. 369–414.
- 31 Fritz Schumacher, Aus der Vorgeschichte der Brücke, in: Der Kreis, H. 9, 9. Jg. (Hamburg 1932), S. 8.
- 32 Vgl. Hubertus Froning, Krone und Vollendung. Zu Kirchners Wandmalereien, in: „Farben sind die Freuden des Lebens“. Ernst Ludwig Kirchner – Das innere Bild, hrsg. von Roland Scotti/Mario Andreas von Lüttichau, Ausst.-Kat. Kirchner-Museum Davos/Museum Folkwang, Essen, Köln 1999, S. 85, 102.
- 33 M.R. [Max Raphael] Schönlink, Max Pechstein, in: Pan III, H. 21 (21. 2. 1913), S. 495.
- 34 Die Ablehnung Klingers war nicht selbstverständlich, immerhin wurde ihm noch wenige Jahre vor der Gründung der „Brücke“ ein „bevorzugte(r) Platz im Lexikon der Kunstsprache unserer Jüngsten“ eingeräumt (Zitat in: Schumacher 1902, s. Anm. 17, S. 103), bevor Klinger später für die Surrealisten zum Vorbild wurde.
- 35 Peter Paret, Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Frankfurt/Main 1983, S. 63. Vgl. Scheffler, 1921, s. Anm. 1, S. 48.