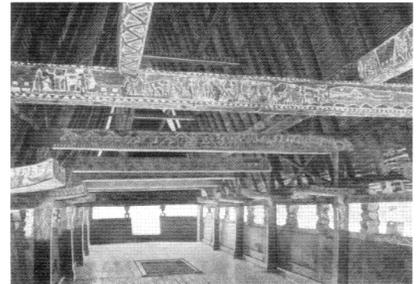


Die künstlerische Umsetzung von »Ursprünglichkeit« war ein grundlegendes Schaffensprinzip aller Brücke-Künstler. Auf Leinwänden voll expressiver Farbkraft verherrlichten sie ein zeitloses Dasein im Einklang mit der Natur. Durch die intensive Auseinandersetzung mit der Kunst Ozeaniens und Afrikas schufen sie sich auch in ihren Ateliers einen alternativen Lebensentwurf zum täglichen Alltag in der Großstadt. Max Pechstein ging in seiner Begeisterung für die außereuropäische Kunst und in seiner Suche nach einem natürlichen Leben noch einen Schritt weiter: Er plante, zwei Jahre lang in der Südsee zu leben und zu arbeiten. Auch wenn der Aufenthalt nach nur vier Monaten durch den plötzlichen Ausbruch des Ersten Weltkrieges abgebrochen werden musste, so war seine Reise ein Schlüsselerlebnis, das er im Laufe der folgenden Jahrzehnte immer wieder in seinen Bildern, Graphiken und umfassenden Raumgestaltungen thematisierte und dem er in seinen »Erinnerungen« mehr Raum einräumte als irgendeiner anderen Phase seines ereignisreichen Lebens.<sup>1</sup>

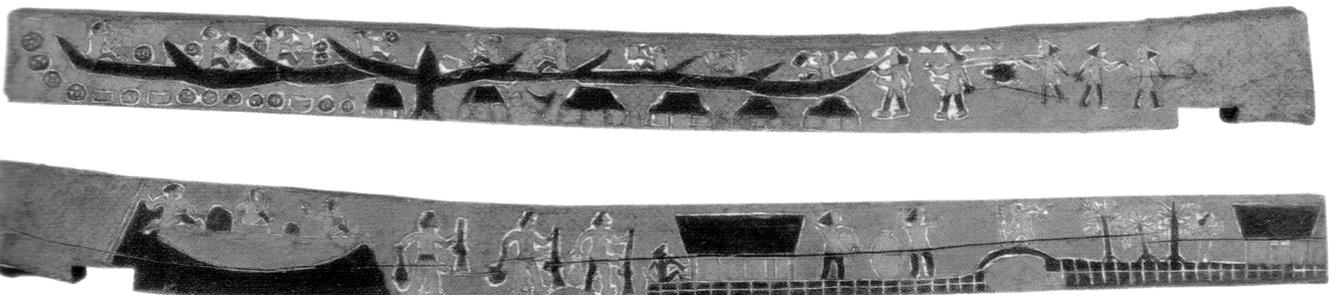
l.

Pechsteins Interesse an der Südsee entwickelte sich bereits während seiner Dresdner Studienzeit, noch bevor er sich im Mai 1906 der Brücke-Gruppe anschloss.<sup>2</sup> Obwohl sich der junge Pechstein zu dieser Zeit am eher konventionellen künstlerischen Stil seines Akademie-Professors Otto Gussmann orientierte, hatten ihn schon damals bei Besuchen im »Museum für Völkerkunde Schnitzereien an Dachbalken und Querbalken von den Palau-Inseln im Stillen Ozean mit Sehnen erfüllt«<sup>3</sup>, wie er später schrieb (Abb. 32, Abb. 33). Auch auf die anderen Brücke-Maler übten die Hausbalken der im Zwinger untergebrachten Südsee-Sammlung eine große Faszination aus. Es dauerte allerdings einige Jahre, bis die auf den Balken dargestellten Figuren ihren Eingang in die Formensprache der Künstlergruppe fanden. Im Juni 1910, einige Monate nach der Wiedereröffnung des Museums, skizzierte Kirchner einen Ausschnitt der Schnitzereien auf einer Postkarte an Erich Heckel und kommentierte umseitig: »Der Balken ist doch immer wieder schön«<sup>4</sup> (Kat. 30). Um diese Zeit herum emanzipierten sich die Brücke-Mitglieder zunehmend von dem Einfluss van Goghs und der Fauves und entwickelten einen kantigen Mal- und Dekorationsstil, der ohne die Inspiration der Kunst Palaus kaum denkbar gewesen wäre.<sup>5</sup>



32. Inneres eines Versammlungshauses auf den Palau-Inseln. Aus Paul Ebert, *Südsee-Erinnerungen*, Leipzig 1924.

33. Palau-Hausbalken, vor 1860. Die Balken waren in Glasvitrinen im Museum für Völkerkunde im Dresdner Zwinger untergebracht. Die Balken gelangten durch den Ethnologen Karl Semper nach Dresden.





34. Kirchners Atelier in der Berliner Str. 80 in Dresden. Aufnahme Ernst Ludwig Kirchner, ca. 1910.



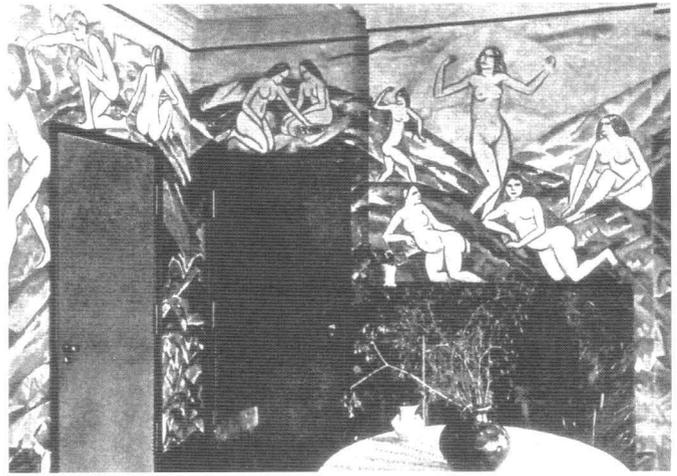
35. Max Pechstein, *Am Seeufer*, 1911. Stofffarben auf Nessel, 256 x 205 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

Nicht nur in ihren Gemälden und Holzschnitten, auch in ihren unkonventionellen Atelierdekorationen in Dresden und Berlin manifestierte sich die Bewunderung für die Kunst Ozeaniens. So war Kirchners Dresdner Atelier, das der Künstler im November 1909 bezogen hatte, durch Bordüren mit »über- und nebeneinander hockende[n] und tanzende[n] Figuren des härtesten Palau-Stils« geschmückt (Abb. 34).<sup>6</sup> Die Wandbehänge und Schnitzereien in den Brücke-Ateliers lehnten sich darüber hinaus auch an indische und afrikanische Formen an. Die von allen Brücke-Künstlern geteilte »Liebe zur Kunst der Primitiven«, die sie mit einer ursprünglichen Lebensweise assoziierten, wurde von Pechstein nachträglich gar als das bindende Element innerhalb der Gruppe bezeichnet.<sup>7</sup>

Mit dem gängigen Künstleratelier hatten die exotisch anmutenden Interieurs kaum noch Gemeinsamkeiten. Gleichzeitig war das Prinzip der umfassenden künstlerischen Ateliergestaltung fest in der zeitgenössischen Kunstanschauung des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts verankert. In gewisser Weise kann die ganzheitliche Gestaltung als eigenwillige Interpretation der Ideen der Dresdner Raumkunstbewegung angesehen werden, mit denen die Künstler während ihres Architekturstudiums bekannt geworden waren. Kirchners Ziel, »die neue Malerei mit dem Raum in Einklang zu bringen«, spiegelte die Prämissen seines Professors Wilhelm Kreis wieder, der eine »einheitliche Gesamtanordnung des Schmuckes von Fläche und Raum« propagierte.<sup>8</sup> Nach dem Einfluss der außereuropäischen Kunst befragt, wies Karl Schmidt-Rottluff auf die Beziehung zwischen angewandter Reformkunst und »primitiver« Kunst hin, die beide von der Suche nach einer unmittelbaren Ornamentik und einem ganzheitlichen Stil geprägt waren: »Um die Jahrhundertwende war die Innenarchitektur en vogue. Im Zusammenhang damit suchten die Brücke Leute nach einer neuen Ornamentik.«<sup>9</sup> Die Brücke-Mitglieder verbanden in ihren phantasievollen Dekorationen die Prinzipien der Kunstgewerbebewegungen mit Elementen aus der indischen, ozeanischen und afrikanischen Kunst. Durch die ungewöhnliche Synthese von Kunstformen, denen die Trennung der künstlerischen Disziplinen fremd war, entstand in den Ateliers ein einzigartiges Konglomerat, das als eine Art »Stammes-Art-Deco« bezeichnet werden könnte.<sup>10</sup> Die bohemihaften Ateliers befanden sich in – von außen keineswegs aufsehenerregenden – meist mehrstöckigen Mietshäusern inmitten Dresdens oder Berlins. Der Kunsthistoriker Ludwig Thormaehlen, der die Künstler durch seine Tätigkeit als Kustos an der Nationalgalerie kannte, bezeichnete den »Brücke Primitivismus« treffend als ein »bewusst wie ein Urwald-dasein gelebtes Leben in dem modernen Urwaldleben der Grosstadt«.<sup>11</sup> Thormaehlen thematisierte damit die komplexe Beziehung zwischen dem gewollt ursprünglichen Leben der Brücke in ihren Ateliers und dem durch Zivilisation und Fortschritt geprägten städtischen Umfeld. Für die Brücke-Künstler war die Suche nach Ursprünglichkeit mit einem Leben in der Großstadt durchaus vereinbar. Das Spannungsverhältnis zwischen Modernität und Primitivität war möglicherweise sogar eine entscheidende Voraussetzung, die den Künstlern erst zu ihrer einzigartigen Formensprache verhalf.

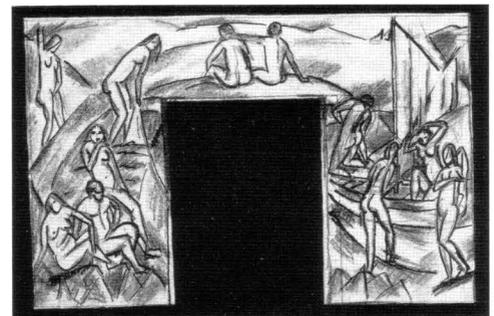
Pechstein, der bereits seit seiner Rückkehr aus Paris im Sommer 1908 in Berlin lebte und sich dort als Dekorationsmaler mit der kunstgewerblichen Ausschmückung von Treppenhäusern ein Zubrot verdiente, folgte dem Beispiel seiner Brücke-Freunde in Dresden und bespannte die Wände seines Berliner Dachate-

liers in der Offenbacher Straße 1, das er im April 1912 bezog, mit robustem Nesselstoff, den er von oben bis unten bemalte, »so dass das Fehlen der Möbel kaum auffiel.«<sup>12</sup> Nur einer seiner Wandbehänge hat sich erhalten und befindet sich heute in der Nationalgalerie. In der Badeszene kombinierte der Maler das Erlebnis des gemeinsamen Moritzburger Sommers von 1910 mit Einflüssen aus der Kunst von Paul Gauguin und Henri Matisse (Abb. 35).<sup>13</sup> Pechsteins eigenen Atelierdekorationen folgte im Frühling 1912 ein Auftrag für die Berliner Villa des Rechtsanwaltes Hugo Perls. Seine Wandbespannungen für den Speisesaal dieses Zehlendorfer Neubaus zeichneten sich durch ein sorgfältig komponiertes Bildprogramm aus, das in seiner Formensprache weniger primitivistisch wirkte als die



Raumgestaltungen der Brücke-Ateliers (Abb. 36). Das zentrale Thema der Komposition waren wieder Figuren, eingebettet in eine idyllische Landschaft mit Hügeln, Tälern und Meer. Einige Skizzen im Berliner Kupferstichkabinett geben Aufschluss über die Farbwahl in Ocker, Grün und Blau (Abb. 37, 38). Anders als die voneinander isolierten und starr wirkenden Männchen auf den Palau-Balken, die Pechstein in Dresden bewundert hatte, bettete er seine schlanken Figuren harmonisch in ihre Umgebung ein. Das Ergebnis war eine moderne Variation auf traditionelle Arkadien-Darstellungen; oder auf die Wandzyklen und Studien von Hans von Marées, die Pechstein bekannt waren. Darüber hinaus war die Komposition geschickt den Gegebenheiten des Raumes angepasst. Trotzdem empfand der junge Architekt der Villa, Mies van der Rohe, der nicht nach seinem Einverständnis gefragt worden war, die exotischen Szenen als störenden Eingriff in seinen klassischen Grundriss.<sup>14</sup> Prominente Kunstkritiker dagegen lobten die großformatigen Dekorationen als den künstlerischen Durchbruch Pechsteins. Max Osborn beschrieb die Villa liebevoll als »Casa Bartoldy der Berliner Neusezessionisten.«<sup>15</sup> Max Raphael forderte »Wände her für Max Pechstein!«<sup>16</sup>. Selbst der sonst dem Expressionismus gegenüber sehr kritisch eingestellte Karl Scheffler pries die Raumgestaltung als vorbildliches Beispiel des »Geistes unseres neuen Kunstgewerbes.«<sup>17</sup> Die Leinwände, die von 1926 bis 1937 im Magazin der Nationalgalerie untergebracht waren, haben den Bildersturm der Nationalsozialisten leider nicht überlebt.<sup>18</sup>

36. Foto der Wanddekorationen Pechsteins im Speisezimmer der Villa Perls, die 1913 in der Zeitschrift »Kunst und Künstler« abgebildet wurden.



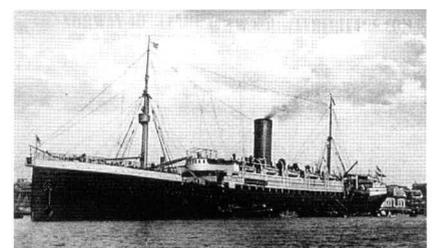
37. Skizze zu Pechsteins Wandbespannungen im Speisezimmer der Villa Perls, Berlin Zehlendorf, 1912. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.



38. Skizze zu Pechsteins Wandbespannungen im Speisezimmer der Villa Perls, Berlin Zehlendorf, 1912. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

II.

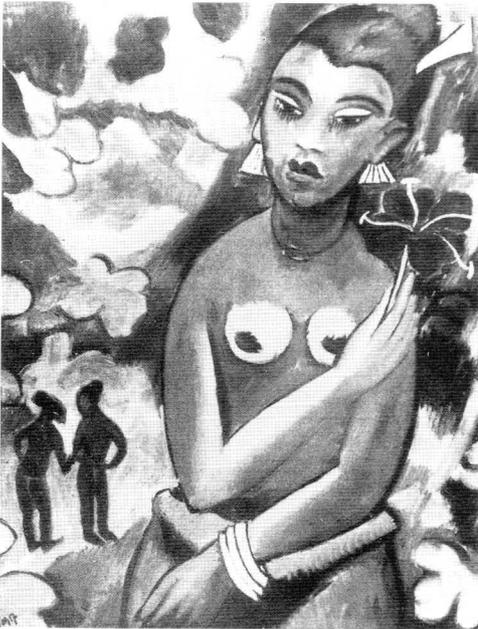
Pechsteins romantisch verklärte und von Gauguin und Matisse beeinflussten Darstellungen von einem heiteren Arkadien gewannen mit seiner eigenen Südsee-reise im Sommer 1914 eine neue, konkrete Dimension. Der Maler befand sich seit 1912 auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere, und sein Galerist Wolfgang Gurlitt erklärte sich nach Pechsteins erfolgreicher Einzelausstellung im Frühjahr 1913 bereit, ihm für die kostspielige Überfahrt und seinen Aufenthalt einen Vorschuss von 10 000 Mark zu gewähren. Im Gegenzug winkte dem Händler die anschließende Vermarktung der Südsee-Bilder. Was letztlich den Anstoß gab, den langgehegten Traum in die Tat umzusetzen, ist nicht mehr eindeutig festzustellen: Der mit Pechstein befreundete Kunsthistoriker Eduard Plietzsch führte Photographien an,<sup>19</sup> während in der Zeitschrift »Die Kunstwelt« Masken



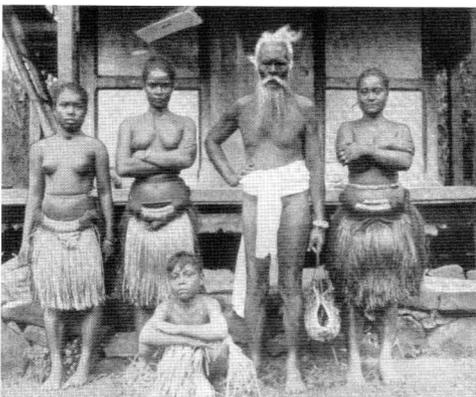
39. Postkarte des Dampfers »Derfflinger«, mit dem Pechstein und seine Frau Lotte nach Palau reisten.



40. Lotte und Max Pechstein auf Palau, 1914.



41. Max Pechstein, *Romnay*, 1917, Öl auf Leinwand. Maße und Verbleib unbekannt. Abgebildet in Georg Biermanns *Pechstein Monographie* von 1919.



42. Häuptling Aibedul mit Familie. Bei der zweiten Tochter von links handelt es sich vermutlich um die von Pechstein porträtierte Romnay. Aus Paul Ebert, *Südsee-Erinnerungen*, Leipzig 1924.

als Anregung genannt wurden.<sup>20</sup> Pechstein stellte später fest, die Palau-Balken im Dresdner Völkerkundemuseum seien für seinen Entschluss ausschlaggebend gewesen.<sup>21</sup> Vielleicht hatte ihn auch Emil Noldes Aufbruch zu einer Expedition nach Neuguinea im Oktober 1913 dazu motiviert, selbst die lange Fahrt in den Pazifik anzutreten. Pechsteins Reise nach Palau – von ihm selbst als »Verwirklichung meines Herzenswunsches« beschrieben – war eine konsequente Fortsetzung seiner Suche nach »Ursprünglichkeit«.<sup>22</sup> Von dem auf zwei Jahre veranschlagten Aufenthalt erhoffte sich der Künstler, endlich länger als nur für einige Sommermonate der Großstadt und Enge der Berliner Kunstszene zu entkommen. Anders als Kirchner lag Pechstein wenig daran, die Modernität der Metropole einzufangen. Sein zentrales künstlerisches Thema blieb, wie er selbst oft betonte, die Darstellung der »unentwehte[n] Einheit von Natur und Mensch«.<sup>23</sup> In der Presse wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass Pechstein – der »Überprimitive«<sup>24</sup> – mit seiner Fahrt allerdings keineswegs Gauguins Lebensführung nachahmen wollte. Nicht etwa durch die bereits 1908 ins Deutsche übersetzten Reisebeschreibungen des Franzosen, sondern durch Photographien sei in dem Maler der Gedanke gereift, in die Südsee zu reisen.<sup>25</sup> Und überhaupt habe es Pechstein nicht nötig, »das Unmittelbare [...] suchen zu gehen, wie der Verfasser von *Noa Noa*«, denn er habe es »in sich«.<sup>26</sup>

Nach einer vierwöchigen Überfahrt auf dem deutschen Luxusliner »Derfflinger« (Abb. 39) mit Aufenthalten in Colombo und Manila erreichte der Künstler zusammen mit seiner Frau Lotte am 21. Juni 1914 die Palau-Inseln, die seit 1899 als Kolonien zu Deutschland gehörten (Abb. 40). Das Ehepaar kam in einem nicht mehr genutzten Gemeinschaftshaus im Dorf Koror auf der gleichnamigen Insel unter, südlich der Hauptinsel Baobeltaob. Als Europäer, die keine kolonialen oder missionarischen Pflichten zu erfüllen hatten und sich stattdessen ganz dem Kennenlernen von Land und Leuten widmen konnten, zogen sie die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Wie Pechsteins Biograph Osborn schrieb, konnte Pechstein nun endlich die geschnitzten Balken, »die einst in Dresden seine Einbildungskraft in Schwingung versetzten«, vor Ort studieren (Abb. 32).<sup>27</sup> Noch wichtiger waren dem Künstler allerdings die Wanderungen oder Fahrten mit dem Kanu, und vor allem die Begegnung mit den Einwohnern. So porträtierte er die Tochter des Häuptlings Aibedul (Abb. 41), und beschrieb die Annäherung zwischen Maler und Modell ausführlich in seinem Text »Ronmay mit der Hibiscusblüte«, den er 1927 im »Berliner Lokalanzeiger« veröffentlichte.<sup>28</sup> Auf einem Foto der Häuptlingsfamilie, das ebenfalls noch vor Ausbruch des Krieges entstanden sein muss, zeigt eine der Töchter verblüffende Ähnlichkeit mit Pechsteins Porträt (Abb. 42).<sup>29</sup> Während des viermonatigen Aufenthaltes auf den Palau-Inseln nahm Pechstein die verschiedensten visuellen Eindrücke in sich auf, zeichnete und führte ein illustriertes Reisetagebuch, von dem nur Fragmente überliefert sind. Neben einigen Gemälden und Holzskulpturen entstanden vor allem Bleistiftskizzen und Rohrfederzeichnungen (Abb. 43), die später als Vorlage für viele seiner Gemälde (Abb. 44, 29) und Lithographien dienten.<sup>30</sup>

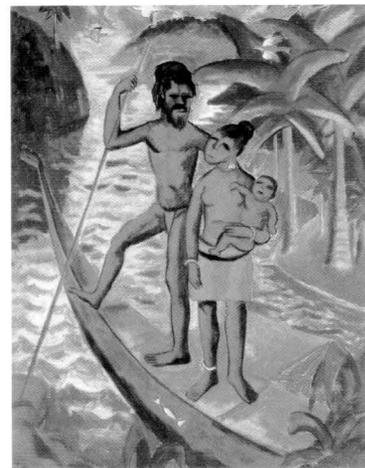
Durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges und die Besetzung Palaus durch die Japaner im Oktober 1914 fand der Traum, sich »fern von Europa, eine sichere, arbeitsfreudige Ruhe zu suchen« für den Maler jedoch schon nach etwas mehr als vier Monaten ein vorzeitiges, jähes Ende.<sup>31</sup> In einem Brief Pechsteins hieß es:

»Die Japaner haben mich wirklich aus dem Paradies meines Lebens gejagt, kaum, dass ich hineingesehen, Palau hat meine Erwartungen übertroffen, ein Smaragd, doch schon mein Einzug stand unter dem Zeichen des kommenden Krieges.«<sup>32</sup> Mit dem Kriegsausbruch im August war die Versorgung mit Nahrung und Post nicht mehr gewährleistet, und Pechstein musste mit selbst erlegten Enten und Wasserhühnern Vorlieb nehmen.<sup>33</sup> Doch erst als sich die Einwohner auf die Seite der japanischen Besatzung schlugen, fühlte er sich tatsächlich gestrandet: »Ich mußte mein Gewehr abgeben, die Eingeborenen brachten hin und wieder ein Huhn, jedesmal ging ein Stück meiner Ausrüstung dafür hin. Dann hörte auch dies auf, sie stahlen mir lieber meine Sachen, da brauchten sie nichts dafür zu geben, also auch nichts mehr zu essen.«<sup>34</sup> Durch Vorfälle wie diese musste Pechstein allmählich sein idealisiertes Bild von den »edlen Wilden« revidieren, das seit Rousseau immer wieder in der Literatur und in Feuilletons heraufbeschworen wurde.<sup>35</sup> Pechsteins Haus wurde nun Tag und Nacht bewacht, schließlich wurden er und Lotte Anfang November zusammen mit über dreißig auf Palau lebenden deutschen Siedlern und Beamten vor die Küste Nagasakis geschifft (Abb. 45). Pechsteins einwöchige Internierung in Japan und seine abenteuerliche Rückreise über New York wurden von der deutschen Presse mit sensationslüsterner Anteilnahme verfolgt. Notizen wie »Aus japanischer Kriegsgefangenschaft entkommen« trugen zu seiner Bekanntheit bei.<sup>36</sup> Seine Reiseerlebnisse wurden kurz nach seiner Rückkehr in mehreren Folgen in der Vossischen Zeitung unter den Titeln »Reise nach Palau«, »Kriegsausbruch in der Südsee« und »Als Gefangener nach Japan« veröffentlicht.<sup>37</sup>

Für Pechstein bedeutete das plötzliche Ende seines Aufenthaltes auch den endgültigen Abschied von einer im Untergang begriffenen Kultur. Schon während seiner Zeit auf den Inseln erlebte er die Einflüsse der westlichen Zivilisation durch Kolonialisierung, Missionarisierung und Industrie. Zwar war Pechstein bemüht, sich in seinen Skizzen und Berichten auf die Überreste der ursprünglichen Riten und Gebräuche zu konzentrieren, doch berichteten er und seine Frau auch von Besuchen der Phosphatabbaustation auf Angauer, der Missionsschule und der Begegnung mit dem Stationsleiter Winkler, der für ein strenges Regime bekannt war. So wurde der Stationsleiter 1908 im Missions-Bericht der Palau-Inseln für seine Verdienste im Kampf gegen »Unsitten«, welche die »Christianisierung wie die soziale und sittliche Gesundung erschweren«, gelobt: »Er zwingt die Eingeborenen, Anpflanzungen rationell zu unterhalten, hat den Zauberern das Handwerk gelegt, die Mädchen in den großen Gemeindegäusern verboten, dem weit verzweigten Adoptivwesen, dem leichtsinnigen Heiraten und Auseinanderlaufen einen Riegel vorgeschoben.«<sup>38</sup> Mit dem Verbot der Männerhäuser – aus damaliger europäischer Sicht eine Art Bordell – wurde auch der Tradition der von den Brücke-Künstlern so bewunderten Balkenschnitzereien ein Ende bereitet. In einem Vortrag, den Pechstein 1930 in der Berliner Akademie der Künste hielt, bedauerte er, dass die von ihm erlebte »Unberührtheit der Inseln dahingeschwunden [sei], Funkstationen, Wellblechhütten und Kleider für die Insulaner haben dem Idyll ein jähes Ende bereitet.«<sup>39</sup> Wie schon vor ihm Gauguin, so musste auch Pechstein erfahren, dass die Suche nach dem Paradies in der Südsee eng mit jahrhundertealten europäischen Idealvorstellungen verbunden war, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nur noch bedingt der Realität entsprachen.



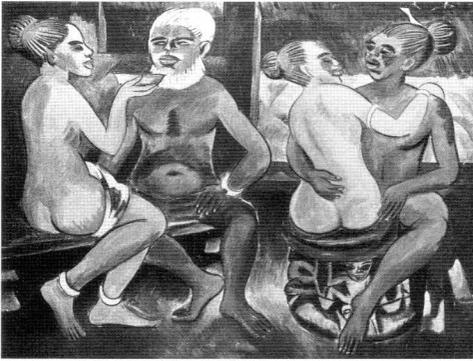
43. Max Pechstein, Federzeichnung »Palau Ehepaar«, 1914, die als Vorlage für sein Gemälde Palau Familie und seine Lithographie diente. Abgebildet in Osborns Pechstein Monographie von 1922.



44. Max Pechstein, Palau-Familie, 1917, Öl auf Leinwand, 122 x 94 cm. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. Linker Teil des Palau-Triptychons (vgl. Abb. 81).



45. Postkarte, die Pechstein im Herbst 1914 während seiner Internierung in Nagasaki abschickte.



46. Max Pechstein, *Im Frauenhaus*, 1917. Abgebildet in Max Osborns *Pechstein Monographie* von 1922.



47. Max Pechstein, *Wandmalerei im Dachatelier des Künstlers in der Offenbacher Straße 8*, 1917.



48. Max Pechstein, *Dekorationen im Foyer des Hauses Offenbacher Str. 8*.

Erst im Frühling 1917, nach einer durch Militär- und Kriegsdienst erzwungenen, dreijährigen Unterbrechung, konnte Pechstein die künstlerische Verarbeitung seiner Südsee-Erlebnisse wieder aufnehmen. In seinen Gemälden und Lithographien stellte er die Inselbewohner oft in einer landschaftlich reizvollen Kulisse dar, bei der Jagd, der Fahrt mit dem Kanu oder dem gemeinschaftlichen Zusammensitzen. Stilistisch ließen Pechsteins Palau-Gemälde des Jahres 1917 bereits eine Weiterentwicklung oder Wegentwicklung vom Expressionismus der Frühzeit erkennen.<sup>40</sup> Doch wie schon zu Brücke-Zeiten, stand auch in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg die universale Aussage seiner Motive im Vordergrund. Pechsteins Südsee-Bilder waren für den Expressionisten weitaus mehr als bloß eine exotische Kulisse, die den Einsatz von kräftigen Farben rechtfertigte und die sich dem Großstadt-Publikum gut verkaufen ließen. Eine Palauerin auf einem Kamerun-Hocker mag uns als kulturelles Missverständnis erscheinen, für Pechstein war sie vor allem Ausdruck eines alternativen Lebensgefühls (Abb. 46).<sup>41</sup>

In der Presse wurden seine Arbeiten als »neue Stimulans des Europa müden Kunstverlangens« willkommen geheißen, und ein Jahr nach seiner Rückkehr von der Westfront in einer Sonderausstellung bei Gurlitt präsentiert.<sup>42</sup> 1919 erschien bei Paul Cassirer die Lithographien-Mappe »Reisebilder« (Kat. 101).<sup>43</sup>

In diese Zeit intensiver Südsee-Rezeption fällt auch eine Wandbemalung in Pechsteins Atelierwohnung in der Offenbacher Straße 8, die sich – anders als seine Gemälde, Zeichnungen und Lithographien – stilistisch eng an der piktogrammhaften Zeichensprache der geschnitzten Balkendekorationen in den Clubhäusern orientiert. Als einzig erhaltene Wandmalerei des Künstlers blieb sie in der kunsthistorischen Literatur bisher unerwähnt (Abb. 47).<sup>44</sup> Während Pechstein im Eingangsbereich des vom be-

freundeten Architekten Bruno Schneidereit erbauten Hauses die Kassettendecke und Pfeiler mit dekorativen Ornamenten verzierte (Abb. 48), so lassen sich in der Bemalung seines Dachateliers keine Reminiszenzen an seine früheren Dekorationen für die Foyers und Treppenhäuser in Berliner Mietshäusern finden. Auch unterscheidet sich die Wandmalerei in ihrer starken Vereinfachung von Pechsteins künstlerischen Auftragsarbeiten, der bereits erwähnten Speiseraumgestaltung von 1912 oder den Glasfenstern und Mosaiken für die prunkvolle Villa und Galerie seines Kunsthändlers Gurlitt von 1917, in denen er Südsee Zitate mit religiösen und dekorativen Motiven verband (Abb. 49). Mit diesen repräsentativen Auftragsarbeiten hatte Pechsteins Wandbild nur das Prinzip der ganzheitlichen Gestaltung gemeinsam. Die mit einfachsten Mitteln ausgeführte Dekoration knüpfte eher an die improvisierten Wandbehänge in den ehemaligen Brücke-Ateliers an. Doch führte Pechstein seine Bemalung diesmal nicht auf Nesselstoff, sondern direkt auf der Wand aus. Auf einer Fläche von gerade einmal vier Quadratmetern gestaltete er zwei Friese, eingerahmt von jeweils einem breiten Schmuckband. Dabei verzichtete er nun vollkommen auf Anklänge an die Kompositionen von Matisse oder Gauguin, und orientierte sich stattdessen enger denn je am kantigen Balkenstil Palaus. Dem mikronesischen Vorbild folgend, stellte er die Figuren meist im Profil und mit der typischen Haarkrone dar, stehend oder auf dem

Boden hockend. Die Wiedergabe der Klubhäuser und Palmen passte er ebenfalls den Darstellungen auf den Hausbalken an.

Max Pechstein war sich als ehemaliger Meisterschüler in Monumentalmalerei an der Dresdner Kunstakademie bewusst, dass Wandmalereien eine andere künstlerische Herangehensweise erforderten als kleinformatige Ölgemälde. Zwar wiederholen sich einzelne Motive sowohl auf Pechsteins Wandbild als auch auf seinen Gemälden, zum Beispiel die Darstellung des rostbraunen Kanus mit Perlmuttereinlage, das nahezu identisch im Mittelteil seines Palau-Triptychons dargestellt ist (Abb. 50), doch war Pechsteins Atelierausmalung weitaus mehr dem zeichenhaften Stil der Kunst Ozeaniens verpflichtet als irgendeine andere Arbeit des Künstlers. Die unterschiedliche Behandlung von Wandmalerei und Gemälde wird durch den Vergleich einer Foto-Postkarte mit seinem Porträt »Der Sohn des Künstlers auf dem Sofa« anschaulich (Abb. 51, 52). Das Foto zeigt den fünfjährigen Frank im Matrosenkostüm vor dem Hintergrund einer Urwald-Kulisse.<sup>45</sup> Die Darstellung des dichten Blätterwerkes ist flächig und stark vereinfacht, jede realistische Illusion ist aus dem Gefüge verbannt. Dies entsprach den Prinzipien, die Osborn in seiner Pechstein Monographie des Jahres 1922 an die Wandmalerei und Raumgestaltung knüpfte.<sup>46</sup> Um die gleiche Zeit, gegen Ende des Jahres 1917, entstand das Ölporträt seines Sohnes auf dem Sofa.<sup>47</sup> Auch hier befindet sich ein Wandgemälde im Hintergrund, doch ist die Darstellung geschickt in die Komposition des Bildraumes miteinbezogen, indem die hockende Palauerin dem Sohn Frank eine Schale zu reichen scheint. Im Vergleich zu der auf dem Foto dokumentierten Dekoration hat der Künstler die dargestellten Palau-Motive – hockende Frau und Eidechse – dem Stil des Porträts angepasst. Pechstein benutzte seine Atelierdekorationen häufig als Bildhintergrund für Porträts und Stilleben, eine Praxis, die auch bei den anderen Brücke-Mitgliedern beliebt war.

Als Pechstein im August 1918 von der Offenbacher Straße in die Kurfürstenstraße 126 umzog, gestaltete er auch dort die Wände mit Malereien. Ein Foto von 1926 gibt einen Eindruck von Pechsteins primitivistischer Ateliereinrichtung in der neuen Wohnung (Abb. 53). Der Künstler posiert im eleganten Aufzug inmitten seiner Sammlung eigener und außereuropäischer Skulpturen vor dem Hintergrund einer Wandgestaltung, die eine Figur im kantigen Palau-Stil darstellt. Im Vordergrund ist seine geschnitzte Holzfigur »Mond« von 1919 zu sehen, in der afrikanische und ozeanische Elemente miteinander kombiniert sind. Zwei weitere Fotos dokumentieren, dass sich im Atelier ein umlaufender Figurenfries befand, der ebenfalls im kantigen Palau-Stil gearbeitet war (Abb. 54, 55). Im Vergleich zu dem Wandbild in der Offenbacher Straße waren diese Figuren mit ihren erstarrten Konturen, den gegeneinander verschobenen Körperteilen und dem einfachen Hell-Dunkel-Kontrast noch stärker vereinfacht. Unter Vernachlässigung des Hintergrundes füllten die stämmigen Silhouetten die Bildzone fast vollkommen aus. Das rahmende Zickzackband und das Gitter-



Detail aus dem Mosaik der Vertreibung

49. Max Pechstein, Detail aus dem Mosaik »Vertreibung aus dem Paradies« für die neuen Räume der Berliner Galerie Gurlitt, 1917. Abgebildet in Max Osborns Pechstein Monographie von 1922.



50. Max Pechstein, Mittelteil des Palau-Triptychons, 1917, Öl auf Leinwand, 120 x 180 cm. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. Abgebildet in der Zeitschrift Deutsche Kunst und Dekoration, 1918.



51. Foto-Postkarte vom Sohn des Künstlers vor einer Wanddekoration, 1917.



52. Max Pechstein, Der Sohn des Künstlers auf dem Sofa, 1917, Öl auf Leinwand, 90 x 120 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.



53. Max Pechstein in seiner Wohnung in der Kurfürstenstraße 126, 1926.



54. Max Pechstein, Figurenfries in der Wohnung des Künstlers in der Kurfürstenstraße 126, 1919.



55. Max Pechstein, Figurenfries in der Wohnung des Künstlers in der Kurfürstenstraße 126, 1919.

muster, sowie die Verwendung der Zickzacklinien als »Sprechlinien«, die zur Dynamisierung beitrugen, orientierten sich eng am mikronesischen Vorbild.

Anders als Kirchner, dem nach eigener Aussage »die einfache Art der Palaubalken« bald nicht mehr genügte, und der begann, »nach mehr Wärme und vollere Form zu suchen«, griff Pechstein den kantigen Palau-Stil auch viele Jahre nach der ersten bildnerischen Verarbeitung durch die Brücke Künstler in seinen Atelierdekorationen auf.<sup>48</sup> Pechsteins spätere Variationen auf die Balken wurden – im Gegensatz zu den expressionistischen Ateliergestaltungen der Brücke-Zeit – in der Kunstwissenschaft »als kaum mehr als der Abklatsch eines außereuropäischen Stiles« gewertet.<sup>49</sup> Tatsächlich verbildlichten Pechsteins Raumgestaltungen, ungeachtet dessen, wie eng sie sich am außereuropäischen Vorbild orientierten, seine eigenen gesellschaftlichen und künstlerischen Visionen. Pechsteins Briefe dokumentieren, dass die Südsee-Thematik für den Künstler gerade nach der Niederlage des Ersten Weltkrieges und dem von Pechstein als sehr schmerzlich empfundenen Verlust der »Deutschen Südsee« ein Lebensideal verkörperte. In einem Brief vom September 1920 beschrieb er Europa als »das Widersinnigste und Gräßlichste für einen Menschen. Ein Sklavendasein« und gab zu, dass sein Herz »immer noch, über allen Geschehnissen der letzten unglücklichen Jahre hinweg in den Tropen« weile, aus dem er »gleich Adam aus dem Paradies vertrieben« worden war.<sup>50</sup> Vor diesem Hintergrund sind Pechsteins Atelierdekorationen als Rückzugsorte vor dem als bedrückend empfundenen Nachkriegsalltag zu verstehen. Die Frieze in der Kurfürstenstraße entstanden während einer politisch aufgeladenen Zeit, gegen Ende des Jahres 1918, als sich Pechstein für die »Novembergruppe« und den »Arbeitsrat für Kunst« engagierte. Anders als seine Plakate und Texte, die ebenfalls in dieser Zeit entstanden, enthielten seine Wandmalereien zwar keine expliziten politischen oder kulturpolitischen Botschaften, dennoch wurden sie im zeithistorischen Kontext als Beispiele einer utopischen Innengestaltung verstanden. In dem Sonderheft »10 Jahre Novembergruppe«, das 1928 in der Reihe der »Kunst der Zeit« erschien, wurden zwei ähnliche Fries-Entwürfe Pechsteins zusammen mit anderen Raumgestaltungen von ehemaligen Mitgliedern der Novembergruppe vorgestellt (Abb. 56).<sup>51</sup> Pechsteins Palau-Frieze waren gleich unter den kubistischen Innenräumen von Max Taut abgebildet. Die Arbeiten könnten kaum unterschiedlicher sein und erklären vielleicht auch, warum die gemeinsamen Aktivitäten der Novembergruppe nur kurze Zeit Bestand hatten. Gleichzeitig verdeutlichen sie die Suche der beteiligten Maler und Architekten nach einer neuen künstlerischen Sprache und den Wunsch nach der Aufhebung von Gebrauchs- und Hochkunst.

#### IV.

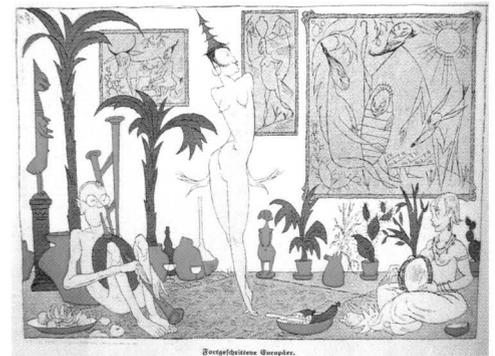
Im Zusammenhang mit Pechsteins Primitivismen soll an dieser Stelle auch auf die zeitgenössische Beurteilung der Südsee-Motive eingegangen werden. Größtenteils wurden Pechsteins Palau-Bilder sehr positiv besprochen, doch fehlte es gerade im Zuge der Popularisierung des Expressionismus in den zwanziger Jahren auch nicht an kritischen Stimmen. Wiederholt musste sich der Künstler den Vorwurf gefallen lassen, seine Verwendung der Südsee-Thematik sei dekorativ und oberflächlich. Die Fürsprecher der außereuropäischen Kunst prophe-

zeiten, dass eine solche bewusste Anlehnung an die primitive Formensprache zwangsläufig in einem künstlichen Exotismus enden müsse. Für Carl Einstein stand fest, dass der »Exotismus [...] die sächsischen Primitiven aus optischen Vorstellungsmangel« berauschte.<sup>52</sup> 1922 stellte Ernst von Niebelschütz in seinem Aufsatz »Das Geheimnis des Primitiven« fest, dass »nichts schrecklicher sei« als die »Primitivitätsgeste gewisser Modernen«.<sup>53</sup> Anfang 1921 parodierte der »Simplicissimus« die Südsee-Mode in einer Karikatur (Abb. 57). Der Hintergrund des Künstler Ateliers ist mit Palmen, Kakteen und Skulpturen ausgestattet, an der Wand hängen drei Bilder, von denen das rechte an Pechsteins »Palau-Familie« erinnert.<sup>54</sup> Das linke Bild mit Kuh und Mädchen beschwört die Bergkulissen Kirchners herauf, der nach dem Ersten Weltkrieg in seiner Holzhütte in Frauenkirch bei Davos seine Liebe für afrikanische Schnitzereien und bäuerlicher Volkskunst miteinander verband. Obwohl es keinen expliziten Hinweis darauf gibt, dass die Karikatur auf Pechstein gemünzt war, so zählte er doch zu den renommiertesten Vertretern der Südsee-Mode, ja sogar vom »antiquierten Expressionismus« einer »Palau-Akademie« war in diesen Jahren die Rede.<sup>55</sup> Der Vorwurf der Vermischung von westlichen Vorstellungen mit einer primitivistischen Sprache ließ sich nur schwer abschütteln. Karl Scheffler warnte 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.«<sup>56</sup> Noch radikaler äußerten sich diejenigen, denen etwas daran lag, die moderne Kunst ganz und gar in Frage zu stellen. So beklagte Max Liebermann im Jahre 1921, dass statt handwerklichen Qualitäten und Können in der Kunst »die primitiven Äußerungen der Südsee-Insulaner und der Papua-Neiger der Jugend als Vorbild empfohlen« würden.<sup>57</sup> Liebermanns Kritik muss gerade Pechstein, der besonders in der unmittelbaren Nachkriegszeit vehement die Rolle des Künstlers als Handwerker vertreten hatte, als ein unberechtigter Angriff erschienen sein. Zur Ehrenrettung Pechsteins und in Erwiderung auf die kritischen Stimmen sei hier Erich Knauf zitiert, der feststellte, dass Pechstein »nicht zu den ›Primitiven‹ gekommen [sei] wie der haltlose Eisensplitter zum Magneten«, sondern durch die »Sehnsucht, die künstlerische Form auf die Kernformel zu reduzieren«.<sup>58</sup>

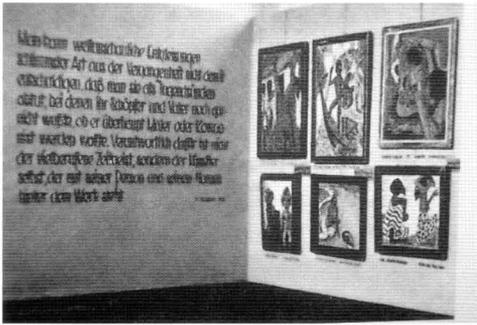
Weitaus polemischer wurden die Angriffe auf Pechsteins Südsee-Bilder – und nicht nur auf diese – nach 1933: »Das Schwarze Korps«, die Kampfzeitung der SS, warf Pechstein, Schmidt-Rottluff, Kirchner und Nolde unter dem Untertitel »Gewollt primitiv« vor, ihre »Koketterie mit dem ›Unverbildeten‹« wirke »viehisch, jämmerlich oder blöde, jedenfalls nicht ursprünglich, sondern ›gemacht‹«.<sup>59</sup> Der völkische Kulturideologe Paul Schultze-Naumburg hatte in seiner Schrift »Kunst und Rasse« schon 1928 das Interesse der modernen Künstler an der außereuropäischen Kunst als »fast perverse[s] Liebäugeln mit fremden Rassen und ihrer Haltung« bezeichnet.<sup>60</sup> So überrascht es nicht, dass Pechsteins Ölgemälde »Palau-Familie« als Beispiel schwindenden »Rassegefühls« in der Wander-Ausstellung »Entartete Kunst« durch Deutschland reiste (Abb. 58). Dazu nahm der inzwischen öffentlich verfemte Maler folgendermaßen Stellung: »[...] Daß man von mir in München eine Arbeit in der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ zeigt, berührt mich darum wenig, weil es eine Arbeit aus Palau, einer ehemaligen deutschen Kolonie aus der Südsee ist, welche die Japaner beschlagnahmten!« Pechstein argumentierte, dass es schließlich im Interesse des Landes sein sollte, wenn Künst-



56. Max Pechstein, Figurenfries. Veröffentlicht 1928 in der Sonderausgabe der »Kunst der Zeit«, »10 Jahre Novembergruppe«.



57. »Fortgeschrittene Europäer«. Karikatur aus dem »Simplicissimus«, 1921.



58. Foto der Ausstellung »Entartete Kunst«, München 1937. Oben in der Mitte hängt Max Pechsteins »Palau Familie« von 1917.

ler »aus rein ideeller Einstellung, ohne jegliche staatliche Unterstützung, auf eigene Faust und Gefahr diese Gefilde aufsuchen, und dieselben zu gestalten versuchen. Nicht nach europäischen Gesichtspunkten, denn es ist nun einmal nicht Europa, und nicht Deutschland, wo Kolonien liegen!«<sup>61</sup> Pechsteins Plädoyer für die künstlerische Gestaltungsfreiheit war vergeblich, und auch das geschickt gewählte Argument, dass Palau schließlich zum ehemaligen Kolonialreich Deutschlands gehörte, zählte nicht.

Nach 1945 wurde Pechsteins Kunst in den Kanon der Klassischen Moderne aufgenommen, seine Palauzeichnungen waren »ein Begriff in der modernen Kunstgeschichte geworden«<sup>62</sup>, die Reise wurde als »Höhepunkt seines Lebens« bezeichnet.<sup>63</sup> Sowohl in Ost- und West-Deutschland wurde er vor dem Vorwurf der Oberflächlichkeit in Schutz genommen, wenn auch mit unterschiedlichen Argumenten. In der Ostzone rechtfertigte vor allem Pechsteins Herkunft als Arbeitersohn sein Bestreben nach der »Rückführung der kompliziert und verschraubt gewordenen Lebensäußerungen des modernen Menschen auf die primitivsten, materiell und seelisch einfachsten Formen«, wie ein sozialistischer Kunstkritiker anlässlich einer Ausstellung in Halle 1947 betonte.<sup>64</sup> Für Pechstein, »der aus einfachsten Verhältnissen stammt, und den Lebenskampf in allen seinen Abwandlungen kannte, war diese Sehnsucht nach dem einfachen Leben keine Modeangelegenheit, wie vielen seiner Zeitgenossen.«<sup>65</sup> Auch im Westen wurde Pechsteins Expedition in die Südsee positiv bewertet. Anlässlich der West-Berliner Ausstellung »Der junge Pechstein« im Jahre 1959 stellte ein Rezensent fest, »sein Weg nach Palau [...] war keine Weltflucht, sondern ein Bekenntnis zur Sonne, zum Leben, zur Lust.«<sup>66</sup> Die Betonung der Lebensfreude des Künstlers – die Pechsteins Image vom »Sonntagskind«<sup>67</sup> der Brücke aufgriff – spiegelt einen generell ungezwungeneren Umgang mit der Südsee Thematik wieder. Diese Neubelebung der Faszination Südsee in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hielt auch in den fünfziger und sechziger Jahren an.



59. Max Pechstein, Dekorationen für den Faschingsball an der Hochschule für bildende Künste, Berlin, 1947.

Pechstein war einer der ersten, der bewies, dass sich die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit durchaus mit einer künstlerischen Popularisierung des Sujets vereinbaren ließ. Noch in der unmittelbaren Nachkriegszeit, im verwüsteten Berlin, verwandelte er mit Hilfe seiner Studenten die Kellerräume der Hochschule für bildende Künste anlässlich eines Faschingsballs 1947 in ein Südseeparadies mit Strandschönheiten und Urwaldkulisse (Abb. 59). Pechsteins romantisch verspielte, humorvolle Kulisse gehörte ebenso wie seine Atelier-Dekorationen zu seinem allumfassenden, künstlerischen Lebensentwurf. Das Anliegen der Brücke-Gruppe, »die Kunst mit dem Raum in Einklang zu bringen«, wie Kirchner es in der Brücke-Chronik 1913 formuliert hatte, blieb somit auch eines der wichtigsten Prinzipien Pechsteins, das sich in immer neuen Formen manifestierte. Dabei erhoben Pechsteins Dekorationen nicht den Anspruch auf historische oder ethnographische Richtigkeit, sondern ermöglichten für eine kurze Weile den Aufenthalt in einer phantastischen Kunstwelt.

Die stilistische Bandbreite der hier vorgestellten Arbeiten reicht vom kantigen Brücke-Expressionismus bis zur lieblichen Faschingskulisse. Allen diesen Werken – so unterschiedlich sie auch in Stil, Funktion und Bildthematik waren – war jedoch eines gemeinsam: das Bestreben, ein ursprüngliches Lebensideal

und eine ursprüngliche Formensprache, die gleichzeitig den Bestrebungen der modernen Künstler nach figuraler Vereinfachung und gesteigertem Ausdruck entsprach, miteinander zu verbinden. Bei Pechstein war die Vorstellung vom Leben im Einklang mit der Natur eng an seine Reisen gekoppelt, nicht nur nach Palau, sondern auch nach Moritzburg bei Dresden, Nidden auf der Kurischen Nehrung, später nach Leba nahe der pommerschen Küste, nach Monterosso al Mare oder an den Genfer See. Selbst in Berlin, wo die visuellen Erlebnisse während der langen Wintermonate im Atelier künstlerisch umgesetzt wurden, war er um die Synthese von Kunst und Leben bemüht. Und so war es in den Augen des befreundeten Kritikers Paul Fechter auch »belanglos [...], ob einer sich über die Südsee oder über den Kurfürstendamm mit der Welt herumschlägt«, solange er – wie Pechstein – das »Gefühl für die Dinge der Welt« besitze.<sup>68</sup>

## Anmerkungen

- 1 Max Pechstein, *Erinnerungen*, Stuttgart 1993, S. 54–100.
- 2 Osborn datierte Pechsteins Besuche im Dresdner Völkerkundemuseum schon in die Zeit des Studiums. Max Osborn, Max Pechstein, Berlin 1922, S. 44. Laut Gordon waren die Palau-Balken schon 1902 in einem mit Spiegeln versehenen Glasschrank beidseitig sichtbar ausgestellt. Siehe Donald Gordon, »Deutscher Expressionismus«, in: William Rubin (Hrsg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, S. 383. Zur Frage der »Entdeckung« der Palau-Balken durch die Brücke siehe auch Judith Heuser, »Faszination des Exotischen«, in: *Künstler der Brücke in Moritzburg. Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl*, Ausst.-Kat. Moritzburg 1995, S. 54, bes. Anm. 34.
- 3 Pechstein, *Erinnerungen*, a. a. O., S. 22.
- 4 Postkarte Kirchners an Heckel, 20. 6. 1910, Altonaer Museum Hamburg. Am 31. 3. 1910 hatte Kirchner bereits an Pechstein und Heckel über die Wiedereröffnung des Völkerkundemuseums nach Berlin berichtet. Seine Begeisterung für die Balken könnte durch den ersten Band von Karl Woermanns *Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten* (1900), und auch durch seinen Münchner Lehrer Hermann Obrist ausgelöst worden sein, der schon 1899 in seinem Essay »Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst« Balken aus Samoa erwähnte. Siehe Peter Lasko, »The Student Years of the Brücke and their Teachers«, in: *Art History*, 20, 1, März 1997, (S. 61–99), S. 97, Anm. 32.
- 5 Es wurde vermutet, dass zwischen Kenntnisaufnahme und schöpferischer Anregung durch die Palau-Reliefs um das Jahr 1910 fünf Jahre lagen. Vgl. z. B. Karla Bilang, *Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a. 1990, S. 10. Die Hintergrund-Figuren in Pechsteins Gemälden »Das Gelbschwarze Trikot« belegen Pechsteins künstlerische Verarbeitung der Balken um das Jahr 1910.
- 6 Karlheinz Gabler, »Die Gemälde Ernst Ludwig Kirchners«, in: Ernst Ludwig Kirchner, *Ausst.-Kat.*, Düsseldorf 1960, o. S.
- 7 Dies gab Pechstein am 20. 1. 1947 auf einem Fragebogen an, der ihm von Christian Töwe zugeschickt worden war. (Kopie Privatarchiv, Berlin). Zur Fragebogenaktion Töwes siehe Meike Hoffmann, *Leben und Schaffen der Künstlergruppe »Brücke«*, 1905 bis 1913, Berlin 2005, S. 12.
- 8 Siehe E. L. Kirchner, *Chronik KG Brücke, 1913*. Zu Wilhelm Kreis vgl. Gisela Haase, »Institutionen des Kunstgewerbes in Dresden«, in: *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen und Kunstgewerbemuseum Dresden 1999, S. 45.
- 9 Aussage Schmidt-Rottluffs im Fragebogen Töwes. (Kopie Privatarchiv, Berlin).
- 10 Dieser Begriff wurde von Donald Gordon in Bezug auf Pechsteins Arbeiten in Holz des Jahres 1919 verwandt. Gordon, *Expressionismus* a. a. O., S. 409.
- 11 Brief Thormaehlens an Töwe, 22. 7. 1947. (Kopie Privatarchiv, Berlin).
- 12 Pechstein, *Erinnerungen* a. a. O., S. 48.
- 13 Das Hintergrundmotiv erscheint auch in seinem Holzschnitt »Badende« (Krüger 1988, H 157), der im Januar 1912 auf dem Titelblatt des »Sturm« abgedruckt war, sowie in einer Brief-Skizze vom 28. 8. 1912 und leicht variiert in der Lithographie »Tanz« von 1911/1912 (Krüger, L 149). Für eine Analyse des Motivs siehe Petra Buschhoff-Leineweber, *Studien zum graphischen Werk von Max Pechstein (1905–1921)*, Bremen 2004, S. 86.
- 14 Vgl. das Interview mit Mies van der Rohe, in: *Four Great Makers of Modern Architecture*, New York 1963. Siehe auch Hugo Perls, *Warum ist Camilla schön*, München 1962, S. 57.
- 15 Max Osborn, »Wandbilder von Max Pechstein. Ein Probestück der neuen Malerei«. Ohne Angabe zu Erscheinungsort und Datum. (Pechstein Dokumentation und Zeitungsausschnittsammlung, Zentralarchiv SPKB, Berlin).

- 16** M. R. Schönlink (Max Raphael), »Max Pechstein«, in: Pan, 3, 21, 21. 2. 1913, S. 492–5.
- 17** Karl Scheffler, »Wandbilder von Max Pechstein«, in: Kunst und Künstler, 11. 7. 1913, S. 365–8.
- 18** 1926 wurden Pechsteins Leinwände Ludwig Justi zum fünfzigsten Geburtstag übergeben. Zum Ärger der Familie Perls wurden die Wandstoffe jedoch nur kurze Zeit ausgestellt, und erst im Juli 1930 in den Sammlungskatalog der Nationalgalerie aufgenommen. Vgl. Brief Justis an Perls, 24. 2. 1930, Zentralarchiv SPKB (271/30). Im August 1937 wurden die Leinwände im Zuge der Aktion »Entartete Kunst« aus der Nationalgalerie beschlagnahmt. Vgl. dazu die Liste »Von der Kommission unter Leitung des Präsidenten der Reichskammer der Künste, Prof. Ziegler, am 12. und 13. 8. 1937 in der Nationalgalerie sichergestellte Kunstwerke« Nr. 72; sowie Andreas Hüneke »Tabelle der beschlagnahmten Werke Zentralarchiv SPKB: Nr. 12140«.
- 19** Eduard Plietzsch, »Max Pechstein und der Expressionismus«, in: Licht und Schatten: »Max-Pechstein-Nummer«, Heft 4, Berlin 1915, S. 1f.
- 20** »Pechstein bei den Südseeinsulanern«, in: Kunstdenkmäler, Beiblatt der Kunstwelt, III, 1. 2. 1914, S. 55.
- 21** Aussage Pechsteins im Fragebogen Töwes. (Kopie Privatarchiv, Berlin).
- 22** Briefzitat Pechsteins in Georg Biermann, Max Pechstein, Junge Kunst, Band 1, Leipzig 1919, S. 15.
- 23** Pechstein, Erinnerungen a. a. O., S. 55.
- 24** »Max Pechstein bei Gurlitt (Neueröffnung)«, Rezension ohne Angabe zu Erscheinungsort und Datum. (Pechstein Dokumentation und Zeitungsausschnittsammlung, Zentralarchiv SPKB, Berlin).
- 25** Eduard Plietzsch, »Max Pechstein und der Expressionismus«, a. a. O., S. 1f.
- 26** Paul Fechter, »Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins«, in: Die Kunst für Alle, 35, 1919/20, S. 219–29.
- 27** Osborn, Pechstein a. a. O., S. 119f.
- 28** Max Pechstein, »Ronmay mit der Hibiscusblüte«, in: Berliner Lokalanzeiger, 5. 6. 1927. Siehe auch die Fortsetzung der Geschichte, die Pechstein unter dem Titel »Braunes Leid auf Palau« bereits am 6. 6. 1926 im Berliner Tageblatt veröffentlicht hatte. (Pechstein Dokumentation und Zeitungsausschnittsammlung, Zentralarchiv SPKB, Berlin).
- 29** Paul Ebert, Südsee-Erinnerungen, Leipzig 1924. Pechstein selbst besaß eine Ausgabe des Buches.
- 30** Aus der Zeit auf Palau ist nur das Ölbild »Monsoonstimmung in Palau« (1914, Öl auf Leinwand, 78 x 67 cm, Privatbesitz) bekannt, das Pechstein vor Ort dem Leiter der Phosphatabbaustation Lippert schenkte.
- 31** Brief Pechsteins an Alexander Gerbig, 27.12.1912. (Privatbesitz).
- 32** Brief Pechsteins an Gerbig aus Manila, 21.12.1914. (Privatbesitz).
- 33** Ibid.
- 34** Brief Pechsteins an Wolfgang Gurlitt aus Manila, 14.12.1914. (Kopie Privatarchiv, Berlin). Siehe auch: »Stationsleiter Winkler und Regierungsarzt Dr. Born über das Verhalten der Bevölkerung Palaus«, in: BARKOLA 2622. Zitiert nach Hermann Joseph Hiery (Hrsg.): Die deutsche Südsee. 1884–1914. Ein Handbuch, Paderborn u. a. 2001, S. 838.
- 35** Siehe dazu Gerd Diederich, »Aufbruch zu den glückseligen Inseln. Anmerkungen zur »Palau-Sehnsucht«, in: ». Max Pechstein. Das ferne Paradies, Ausst.- Kat. Reutlingen und Zwickau, 1995, S. 46–51.
- 36** Notiz im Berliner Börsen-Courier, 8. 6. 1915. (Pechstein Dokumentation und Zeitungsausschnittsammlung, Zentralarchiv SPKB, Berlin).
- 37** Siehe Vossische Zeitung, Nr. 492, 26. 9. 1915; Nr. 518, 10.10.1915; Nr. 544, 24. 10. 1915.
- 38** Vgl. Bericht über die Missionen der rhein.-westf. Kapuziner-Ordensprovinz auf den Karolinen-, Marianen- und Palau-Inseln. Limburg 1908, S. 7. Siehe auch Hiery, Südsee a. a. O., bes. S. 589.
- 39** »Südsee Erinnerungen eines Malers«, in: Berliner Lokal Anzeiger, 6. 2. 1930. (Pechstein Dokumentation und Zeitungsausschnittsammlung, Zentralarchiv SPKB, Berlin).
- 40** Vgl. Magdalena Moeller, »Zu Pechsteins Stil und Stilentwicklung«, in: Max Pechstein. Sein maleisches Werk, Ausst.- Kat. Brücke-Museum Berlin u.a., München 1996, S. 59.
- 41** Pechstein kombinierte in einer Reihe seiner Arbeiten Kunstelemente Ozeaniens mit denen Afrikas. Lloyd (1991) und Bilang, Gegenbild a. a. O., (1990) haben darauf hingewiesen, dass die Auswahl von beliebigen fremden Stilen und Motiven Gefahr läuft, in einem künstlerischen Eklektizismus zu münden. Jill Lloyd, German Expressionism. Primitivism and Modernity. New Haven und London 1991, S. 210.
- 42** Vgl. die Rezension: »Max Pechstein bei Gurlitt« (Pechstein Dokumentation und Zeitungsausschnittsammlung, Zentralarchiv SPKB, Berlin).
- 43** Reisebilder Italien und Südsee, 50 Federzeichnungen auf Stein von Max Pechstein, XV. Werk der Pan-Presse, verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1919. Die Reisebilder erschienen in einer Auflage von 810 Exemplaren (Ausgabe A: 50 Exemplare zu je 500,- M., Ausgabe B: 750 Exemplare zu einem Subskriptionspreis von 40,- M.). Vgl. Der Cicerone, 9, 1919, Heft 8, S. 228.
- 44** Bis dato erschienen drei Zeitungsartikel über die Wandmalereien Vgl. Berliner Morgenpost, 19. 1. 1981; 24. 1. 1982; 10. 7. 2005. (Beilage Berliner Illustrierte Zeitung, S. 2).

- 45** Die Foto-Postkarte schickte Pechstein als Weihnachtsgruß im Dezember 1917 an Paul Fechter. Der gleiche Hintergrund ist auf einem Foto mit Frank und seiner Mutter Lotte zu erkennen.
- 46** Osborn, Pechstein a. a. O., S. 177.
- 47** Das Bild wurde bereits 1917 unter dem Titel »Frank« in der Zeitschrift »Das Kunstblatt«, I, 1917, Heft 8, S. 236, abgebildet.
- 48** E. L. Kirchner, »Die Arbeit E. L. Kirchners«, in: E. W. Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner, Bern 1979, S. 333.
- 49** Lloyd, Expressionism a. a. O., S. 46. Vgl. auch L. D. Ettlinger, »German Expressionism and Primitive Art«, in: The Burlington Magazine, April 1968, (S. 191–201), S. 196.
- 50** Brief Pechsteins vom 11. 9. 1920 an die in Südafrika lebende Künstlerin Irma Stern. 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), S. 55.
- 51** »10 Jahre Novembergruppe«, in: Kunst der Zeit, 1928, S. 90.
- 52** Vgl. Manfred Schneckenburger, »Bemerkungen zur ›Brücke‹ und zur ›primitiven‹ Kunst«, in: Weltkulturen und moderne Kunst, Ausst.- Kat. München 1972, S. 457.
- 53** Ernst von Niebelschütz, »Das Geheimnis des Primitiven«, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Band 50, 1922, S. 65, 116.
- 54** »Kulturaustausch«, in: Simplicissimus, 47, 16. 2. 1921, S. 628.
- 55** Der Schriftsteller Carl Einstein, des Expressionismus überdrüssig, lobte 1920 die Künstler der Neuen Sachlichkeit, die endgültig dem »antiquierten Expressionismus« der »Palauakademie« entronnen seien. Vgl. Carl Einstein in: Das Kunstblatt, 4, 1920, H4, S. 108.
- 56** Karl Scheffler in: Talente, Berlin 1921, S. 167f.
- 57** Rede Max Liebermanns zur Eröffnung der Graphik- Ausstellung der Akademie der Künste im Sommer 1921. Max Liebermann, Gesammelte Schriften von Max Liebermann, Berlin 1922, S. 292.
- 58** Siehe Erich Knauf, »Max Pechstein – Es werde!«, in: Empörung und Gestaltung, Berlin 1928, S. 138f.
- 59** »Die Gegenseite hatte das Wort – und wir antworten!«, in: Das Schwarze Korps, 1. 10. 1936, S. 6.
- 60** Paul Schultze-Naumburg, in: Kunst und Rasse, 2. Auflage, München 1935, S. 119.
- 61** Brief Pechsteins an Arthur Kampf, 22. 7. 1937. Zitiert nach Hildegard Brenner, Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933, Stuttgart 1972, S. 149f.
- 62** Einleitung von Richard Horn in: Max Pechstein. Palau-Zeichnungen. Ausstellung im Graphischen Kabinett, Galerie Henning, Halle an der Saale, November/Dezember 1947, o. S.
- 63** Adolf Jannasch, »Max Pechstein«, in: Ausst.- Kat. Admiralspalast Berlin 1946, S. 7.
- 64** Ibid.
- 65** Ibid.
- 66** »Gesang in krassen Farben. Zur Max Pechstein Ausstellung in Berlin«, in: Vorwärts, Bonn, 20. 2. 1959. (Pechstein Dokumentation und Zeitungsausschnittssammlung, Zentralarchiv SPKB, Berlin).
- 67** Vgl. Paul Westheim, »Pechstein – Purrmann«, in: Weser Zeitung, Bremen, 20. 7. 1918. (Pechstein Dokumentation und Zeitungsausschnittssammlung, Zentralarchiv SPKB, Berlin).
- 68** Paul Fechter, »Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins«, in: Die Kunst für Alle, 35, 1919/20, S. 219–29.