



1 Max Pechstein, Speisezimmerdekorationen für die Villa von Hugo und Käte Perls in Berlin-Zehlendorf, 1912

Im Kreis von Freunden Max Pechstein und die Förderer seiner Kunst

Eine große Herausforderung bei der Arbeit am Werkverzeichnis der Ölgemälde Max Pechsteins ist die Ermittlung der frühen, „historischen“ Besitzer von Gemälden. Privatsammlungen der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sind meist nur mit Mühe, wenn überhaupt, zu rekonstruieren: Selten sind vollständige Register vorhanden, oft lassen sich nur vereinzelte Hinweise in Rezensionen, Auktions- und Ausstellungskatalogen oder in Briefen finden. Trotz dieser Schwierigkeiten ist der Versuch einer Erfassung gerade auch aus rezeptionshistorischen Gründen lohnend. Die Rekonstruktion von Sammlungen und selbst von einzelnen Provenienzen ermöglicht unter anderem Einblicke in die damalige Wertschätzung der verschiedenen Stilperioden Pechsteins. Zum Beispiel war seine expressionistische Frühzeit in der Zwischenkriegszeit bei Sammlern und Museen weitaus weniger beliebt als seine jeweils letzten Werke. Im Vergleich dazu konzentrierte sich die Nachfrage im Zuge der Kanonisierung des Expressionismus nach dem Zweiten Weltkrieg – und dies nicht nur bei Pechstein – auf dessen Blütezeit in den Jahren vor 1914.

Auch kann die Rekonstruktion der historischen Sammlungen zur Analyse der spezifischen Dynamik einer Künstlerkarriere beitragen: Jeder Künstler erinnert sich an die ersten Ankäufe durch bekannte Sammler oder Persönlichkeiten, die durch ihre Expertise dem noch weitgehend unbekanntem Werk ein Gütesiegel verliehen. So war Pechsteins erster Bildverkauf an den Industriellen und späteren Außenminister Walther Rathenau (1867–1922) ein wesentlicher Schritt auf seinem Weg zur künstlerischen Unabhängigkeit. Pechstein stellte dieses Ereignis rückblickend als Schlüsselerlebnis dar.¹

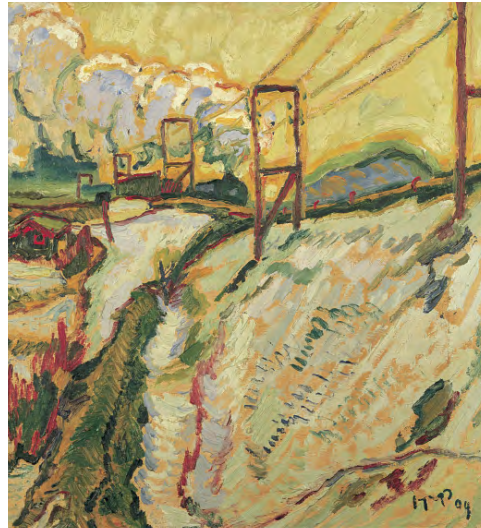
Wer waren die wichtigsten privaten Förderer und Sammler, die ihm das Schaffen als Künstler finanziell ermöglichten und zu seiner öffentlichen Reputation beitrugen? Und welche Rolle spielte der Austausch zwischen Sammlern und Museen, Kunsthandel und Kunstkritik für die Karriere des Künstlers? Überschneiden sich die Sammlerkreise Pechsteins mit denen der anderen „Brücke“-Mitglieder? Diesen Fragen soll im folgenden Beitrag nachgegangen werden.

Förderer und Sammler vor 1914

Einer der ersten Förderer Pechsteins war der Architekt Bruno Schneiderei (1880–?), den der Künstler bereits 1906 auf der Großen Kunstgewerbeausstellung in Dresden kennengelernt hatte. Schneiderei trat 1908 gemeinsam mit seinem Partner Alfred Wünsche auf Anregung Pechsteins als passives Mitglied der „Brücke“ bei und besaß auch einige künstlerische Arbeiten aus den Jahren 1909 bis 1913.² Er wurde mehrmals von Pechstein porträtiert, zum Beispiel auf dem Gemälde *Männerbildnis*, das um 1912 entstand.³ (Abb. 2) Der Architekt hatte den 26-jährigen Pechstein im Sommer 1908 zu sich nach Berlin geholt, um gemeinsam an der Ausgestaltung repräsentativer Neubauten in den noblen Wohngegenden Berlins zu arbeiten. Von 1908 bis 1917 wohnte Pechstein zu günstigen Konditionen in Mietshäusern, die von Schneiderei erbaut worden waren.⁴



2 Max Pechstein, *Männerbildnis*: Bruno Schneiderei, um 1912, Öl auf Leinwand, The Courtauld Gallery London



3 Max Pechstein, *Märzenschnee – Der Bahndamm*, 1909, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

Der eigentliche künstlerische Durchbruch, der Pechstein von den ungeliebten Auftragsarbeiten erlöste, ereignete sich auf der Ausstellung der Berliner Secession im April 1909. Pechstein verkaufte zwei von drei ausgestellten Gemälden, eines davon an Rathenau. Der Kauf hob Pechstein auf einen Schlag in die Reihen der „sammelbaren“ Sezessionskünstler. Für den jungen Künstler war es die erste große Bestätigung im Rahmen des damaligen Berliner Kunstwesens.⁵ Rathenau war deshalb jedoch noch lange kein Mäzen des Expressionismus: *Märzenschnee* blieb das einzige Gemälde eines „Brücke“-Künstlers in seiner Sammlung. (Abb. 3)

In den folgenden Jahren etablierte sich Pechstein in Berlin und baute sich einen Kreis von Sammlern auf, der ihm die Existenz als freischaffender Künstler ermöglichte. Ab 1910 zog der junge Pechstein besonders durch seine zahlreichen Ausstellungsbeteiligungen und -initiativen die Aufmerksamkeit von Kunstkritikern, Händlern und Käufern auf sich. Zu seinen wichtigsten frühen Kontakten gehörte Curt Glaser (1879–1943), den er auf der bereits erwähnten Ausstellung der Berliner Secession kennengelernt hatte und der ihn dem Galeristen Wolfgang Gurlitt (1888–1965) vorstellte.⁶ Glaser arbeitete seit 1909 als Kustos im Berliner Kupferstichkabinett und veröffentlichte in Feuilletons und Kunstzeitschriften zahlreiche Ausstellungsrezensionen, in denen auch Pechstein eine Rolle spielte.⁷ Wie Eduard

Plietzsch (1886–1961), Max Osborn (1870–1946), Walther Heymann oder Paul Fechter (1880–1958) gehörte Glaser zu jenen „Kunsthistoriker-Sammlern“, die durch ihre Beiträge zu Pechsteins Bekanntheit und Popularität in der Berliner Kunstszene beitrugen. Über die Gemälde Pechsteins in seiner legendären Kunstsammlung ist kaum etwas bekannt. Dabei ist Glaser von besonderem Interesse, da er zu den wenigen Sammlern gehörte, die Pechstein bereits sehr früh ankauften. So ist ein besonders intensiver Kontakt für das Jahr 1912 belegt. Aus einem Eintrag im Tagebuch Pechsteins geht hervor, dass Elsa Glaser (1878–1832) am 26. Oktober vier Gemälde von ihm erhielt.⁸

Ein anderer wichtiger Sammler, der ebenfalls bereits um 1912 einige Gemälde erwarb, war der Darmstädter Verleger der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*, Alexander Koch (1860–1939).⁹ Koch räumte Pechsteins Arbeiten seit 1912 in seiner Zeitschrift regelmäßig Platz ein und illustrierte die Beiträge mit seinen eigenen Gemälden.¹⁰ (Abb. 4) Auch der in Berlin lebende Kunsthistoriker Walther Heymann (1882–1915), dessen Pechsteinmonografie 1916 posthum erschien, trug eine beachtliche Sammlung von knapp zehn Gemälden der Jahre 1911 bis 1913 zusammen.¹¹ Viele davon sind in seiner Monografie abgebildet. Nach Heymanns Tod im Ersten Weltkrieg wurde die Sammlung von seinem Bruder Hans weiter ausgebaut.

In Leipzig erwarb der Kurator und spätere Kunsthändler Karl Lilienfeld (1885–1966) um das Jahr 1913 seine ersten



4 Empfangs- und Musikraum mit Gemälden Pechsteins im Haus des Verlegers Alexander Koch in Darmstadt, Fotografie vor 1926



5 Katalog der Pechstein-Ausstellung in den Van Diemen Lilienfeld Galleries in New York, Mai 1959. Der Innenumschlag zeigt Pechsteins Gemälde *Aufgeholtes Netz* von 1922.

Gemälde Pechsteins. Bereits 1917 besaß der knapp über Dreißigjährige eine Sammlung von 22 Ölgemälden. Im November 1924 übergab Lilienfeld dem Leipziger Museum insgesamt 31 Leihgaben, darunter Werke von Heckel, Campendonck, Marc, Erbslöh, Vlaminck und anderen. Pechstein machte mit insgesamt 15 Gemälden die Hälfte des Konvoluts aus.¹² Lilienfelds Sammlung war bis Anfang 1932 im mittleren Saal der Abteilung für moderne Kunst im Leipziger Museum der bildenden Künste ausgestellt und bildete das Herzstück der modernen Abteilung. Ende 1932 verschiffte Lilienfeld mit seinem endgültigen Umzug nach New York alle Leihgaben sowie zusätzliche Werke aus seinem Besitz und dem Bestand der Galerie Van Diemen in die Vereinigten Staaten und trug dort durch Wanderausstellungen zur Verbreitung der deutschen Moderne und insbesondere der Kunst Pechsteins bei.¹³ (Abb. 5)

Ein weiterer wichtiger Förderer und Sammler Pechsteins war Gottfried Heinersdorff (1883–1941), der Leiter der Berliner Glas- und Mosaikwerkstätten. (Abb. 6) Wie Schneidereit hatte er Pechstein bereits 1906 in Dresden kennengelernt und beauftragte ihn bis in die späten zwanziger

Jahre hinein mit Glasfensterentwürfen für private und öffentliche Räume. Diese Zusammenarbeit sicherte Pechstein wichtige zusätzliche Einnahmen. Heinersdorff besaß zahlreiche Arbeiten Pechsteins, darunter je ein Gemälde von 1911 und 1917 sowie zwei Gemälde von 1919.¹⁴ Er sammelte vornehmlich Gemälde, Aquarelle und Grafiken – nicht etwa angewandte Entwürfe wie Fenster oder Mosaiken, was seiner beruflichen Tätigkeit und persönlichen Leidenschaft durchaus entsprochen hätte. Für seine Berliner Villa beauftragte er 1929 den Bauhauskünstler Marcel Breuer und nicht Pechstein. Das ist insofern bemerkenswert, als dass private Sammler wiederholt Pechstein – auch noch in den zwanziger Jahren – mit Wandgemälden, Glasfenstern und Mosaiken beauftragten. Der Berliner Sammler, Rechtsanwalt und Kunsthändler Hugo Perls (1886–1977) – ein Vetter Curt Glasers – beauftragte Pechstein im Mai 1912 mit der künstlerischen Ausgestaltung des Speisezimmers in seiner von Mies van der Rohe erbauten Zehlendorfer Villa.¹⁵ (Abb. 1) Pechsteins Wandbespannungen wurden begeistert aufgenommen und ein Rezensent äußerte den Wunsch, „dass sich noch mehr Leute fänden, wie jener, der Pechstein die Wände einer Berliner Villa zur Verfügung stellte, um seine monumentale Gesinnung auch einmal monumental zum Ausdruck zu bringen“.¹⁶



6 Max Pechstein, *Männerbildnis* (Gottfried Heinersdorff), 1918, Lithografie



7 Max Pechstein, *Bildnis Wolfgang Gurlitt*, 1919, Lithografie

Der wichtigste Förderer Pechsteins, der den Künstler ebenfalls mit der künstlerischen Ausstattung seiner Villa und Galerie beauftragte, war Wolfgang Gurlitt (Abb. 7). Im Kunstsalon Fritz Gurlitt hatte durch Pechsteins Vermittlung im April 1912 die erste Berliner „Brücke“-Ausstellung stattgefunden.¹⁷ Im Februar 1913 folgte eine große Einzelausstellung von Pechsteins Arbeiten. Vor allem übernahm Gurlitt Anfang des Jahres 1913 die „alleinige Vertretung“ des Künstlers. In der Hoffnung auf eine lukrative Ausbeute finanzierte er Pechstein 1914 mit einem Vorschuss von 10 000 Mark seine Reise auf die Palau-Inseln und unterstützte die Familie während des Ersten Weltkrieges mit 100 Mark monatlich.¹⁸ In den Jahren 1918, 1919 und 1920 organisierte Gurlitt weitere wichtige Einzelausstellungen. Bis 1923 lagerten mehr als 200 Gemälde Pechsteins als Kommissionsware in seinem Keller, zusammen mit über 500 Zeichnungen und Aquarellen sowie mehr als 1000 Grafikblättern.¹⁹

Gurlitt verband in seiner Rolle als Kunsthändler mit der Unterstützung des Künstlers vor allem auch geschäftliche Hoffnungen. Nach seiner Rückkehr aus dem Krieg Anfang 1917 begann Pechstein, seine enormen Schulden bei Gurlitt abzarbeiten. Er entwarf für Gurlitts Wohnräume eine Serie von großen Glasfenstern und für den Durchgang zu seiner Galerie zwei Wandmosaiken. Somit verhalf er

dem Berliner Galeristen zu dem nicht unbedingt schmeichelhaften Ruf, in einem „Neuschwanstein des Expressionismus“ zu leben. Das Verhältnis zu Gurlitt endete im Jahr 1922 in einem Eklat, als dieser sich weigerte, die bei ihm gelagerten Arbeiten herauszugeben. Pechstein erhielt schließlich im Rahmen einer gerichtlichen Einigung im März 1923 den Großteil seiner Arbeiten zurück.²⁰ Elf Gemälde durfte Gurlitt behalten und Pechstein erinnerte sich verbittert, dass die Entschädigung von 180 000 Mark, die er für zehn bereits verkaufte Bilder erhielt, durch die Inflation wertlos geworden war.²¹

Bildverkäufe und Sammlungen in den zwanziger Jahren

Dieser Konflikt ereignete sich zu einer Zeit, die eigentlich durch und durch von Pechsteins öffentlichem Erfolg geprägt war. Ludwig Justi (1876–1957), Direktor der Nationalgalerie, erinnerte sich, Pechstein sei in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg „ausverkauft“ gewesen, und schrieb: „Ihm zuerst hatten sich die Sammler zugewandt, ihm fast allein der Kunsthandel.“²² Dies bestätigen eine Reihe von Ausstellungsrezensionen: Glaser schrieb anlässlich einer Pechsteinschau bei Gurlitt im Dezember 1919, dass es „eine bemerkenswerte Tatsache“ sei, „dass schon wenige Tage nach der Eröffnung der Ausstellung fast die Mehrzahl der Bilder verkauft ist.“²³ Als Ende des Jahres 1921 eine Einzelausstellung mit mehr als vierzig Gemälden im Berliner Kronprinzenpalais eröffnete, der bedeutendsten Institution für zeitgenössische Kunst, bemerkte Max Osborn in der *Vossischen Zeitung*, dass sich sämtliche Bilder bereits in Privatbesitz befänden.²⁴ Franz Servaes, ein weiterer Rezensent, befand: „Was Pechstein malt, wird verkauft; seine Bilder gehen ab ‚wie heiße Semmeln‘. Und zu sehr anständigen Preisen. Wer sie kauft, ist Kunstförderer und aufgeklärt – und will sich nicht lumpen lassen.“²⁵

In der Öffentlichkeit wurde Pechstein als einer der populärsten jungen Künstler wahrgenommen. Es schien, als ob er trotz seiner großen künstlerischen Produktivität der Nachfrage von Sammlern kaum nachkommen konnte. Dies bestätigt auch die einleitende Bemerkung von Ludwig Thormaehlen in seiner Besprechung der Ausstellung *Neuere deutsche Kunst aus Berliner Privatbesitz* in der Nationalgalerie 1928: „Am umfangreichsten vertreten ist Max Pechstein. Es ließen sich hier etwa 120 Werke in Berliner Privatbesitz nachweisen. Es ist der Künstler der ‚Brücke‘, der die breiteste, all-

gemeinste Anerkennung früh gefunden hat. An Zahl folgt ihm Schmidt-Rottluff wohl mit einigen 50 Werken.“²⁶ Auf welche Sammler waren die 120 Werke in Berliner Privatbesitz, die Thormaehlen anführt, aufgeteilt? Im Ausstellungskatalog werden neben Hans Heymann, der mindestens vierzig Gemälde besaß, auch Eduard Plietzsch, Hugo Graetz, Erich Marx, Julius Rütgers, Eugen Buchthal und Frau Julius Freudenberg genannt. Doch besaßen diese mit Ausnahme Heymanns jeweils wenige Werke, schätzungsweise zwischen einem (Freudenberg) und vier Werken (Plietzsch).

Über viele Einzelverkäufe an Sammler sind keine Details bekannt, erst recht nicht über die zahlreichen Grafikverkäufe, die außer in Galerien oft über Ausstellungen in Kunstvereinen und Museen getätigt wurden. Wie sich die Bildverkäufe auf Pechsteins Einkommen niederschlugen und zu welchen Konditionen die Sammler die Gemälde bei Gurlitt und ab 1923 oftmals direkt bei Pechstein erwarben, ist weitgehend unbekannt. Das Archiv der Kunsthandlung Gurlitt wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört und damit auch die Verkaufsbücher und Kundenkarteien, die wichtige Informationen über Käuferkreise und Bildverkäufe beinhalten. Ganz so florierend, wie es die Presse darstellte, lief der Verkauf der neuesten Arbeiten über das Jahr gesehen wohl nicht: Der Künstler klagte auch im Verlauf der zwanziger Jahre beständig über finanzielle Nöte. Ihm fehlte ein zuverlässiger Händler, der ihn vertrat und seine Verkäufe organisierte, so wie Karl Nierendorf Otto Dix oder Alfred Flechtheim den jungen George Grosz. Trotz seines öffentlichen Erfolgs fiel es ihm besonders nach seinem Bruch mit Gurlitt schwer, die geschäftliche Seite selbst in die Hand zu nehmen. In den Jahren 1921 bis etwa 1924 unterstützte die neu gegründete Berliner Galerie Lutz, eine Dependence der von Pechsteins Freund Eduard Plietzsch geleiteten Galerie Van Diemen, Pechstein mit Vorschüssen. Dieser nahm die Zahlungen jedoch – gerade auch nach seiner Erfahrung mit Gurlitt – nur ungern an. Ebenso übernahm der wohl auch noch um 1923 kunsthändlerisch tätige Sammler Carl Steinbarth (1857–1926) eine ganze Reihe von Kartons und Gemälden. Es kam jedoch zu Streitigkeiten, da er die Kommissionsware als sein Eigentum betrachtete.

Pechstein selbst litt zunehmend unter der Abhängigkeit vom Kunsthandel und beklagte Anfang März 1923:



8 Max Pechstein, *Dr. W. Minnich: Bildnis im Grünen*, 1925, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Luzern, Leihgabe aus Privatbesitz

„Hier in Berlin kann man ganz traurig werden, bei dem Gezänk und habgierigen Feilschen der Kunsthändler, man wird vollkommen ausgeschaltet, und lieblos wie die Hunde zanken sich diese Leute um die Knochen. [...] Es ist eine Gnade, wenn man soviel dann erhält, daß man gerade noch vegetieren kann.“²⁷ Sein Brief war an den Schweizer Sammler Walter Minnich (Abb. 8) gerichtet, der Pechstein in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre ohne jegliche kaufmännische Hintergedanken unterstützte. Schon vor dem Ersten Weltkrieg war er auf die Neue Secession aufmerksam geworden und hatte drei Gemälde Pechsteins aus der „Brücke“-Zeit erworben.²⁸ Während eines Besuchs in Berlin im Jahr 1919 lernte er den Künstler kennen. In den folgenden Jahren kaufte er regelmäßig neue Ölgemälde und teilte ihm nach Erhalt der jeweiligen Arbeiten ausführlich seine Gedanken mit. Es entstand eine enge Brieffreundschaft, die bis in die dreißiger Jahre anhielt.²⁹ Pechstein tat dies gut, so schrieb er, „einmal das Gefühl zu haben, nicht nur als Ware behandelt zu werden.“³⁰ Minnich unterstützte ihn nicht nur mit Bilderkäufen, sondern auch mit Paketsendungen und Einladungen in eine eigens für ihn eingerichtete Ferienwohnung in seinem Haus in Montreux am Genfer See. Ohne Minnichs finanzielle Unterstützung hätte Pechstein sich auch nicht die Fahrt zur Eröffnung seiner Einzelausstellung mit über siebzig Gemälden im Kunst-

9 Max Pechstein, *Bildnis Alfred Hess*, 1919, Holzschnitt

haus Zürich im Frühjahr 1923 leisten können.³¹ 1924 und 1925 verbrachte er die Wintermonate in Montreux, unter anderem auch um die Miete für seine Berliner Wohnung zu sparen.

Anders als in den Jahren vor 1914, in denen sich die Gemäldeverkäufe auf wenige Sammler beschränkten, wurden sie zwischen den Weltkriegen von breiteren Kreisen gekauft. Vor allem nach 1918 wurden einige sehr umfangreiche Pechstein-Sammlungen aufgebaut bzw. weiter ausgebaut: Neben Minnich (dessen Sammlung 24 Gemälde der Jahre 1911 bis 1925 umfasste) und Lilienfeld (mit über sechzig Gemälden der Jahre 1909 bis 1922) ist besonders die Sammlung von Hans Heymann (?–1949) zu nennen, Bruder des im Ersten Weltkrieg gefallenen Kunsthistorikers Walter Heymann, der als Direktor einer Versicherungsgesellschaft in Berlin die Sammeltätigkeit seines Bruders fortsetzte. 1920 besaß er vierzig Gemälde Pechsteins, zudem Zeichnungen, Aquarelle und Grafik.³² Heymann emigrierte 1936 in die USA und begab sich nach dem Zweiten Weltkrieg vergeblich auf die Suche nach 41 verschollenen Gemälden, die nach der Flucht der Familie von den Nazis aus einem Berliner Lagerhaus beschlagnahmt worden waren.³³ Pechstein versuchte Heymann bei seiner Suche behilflich zu sein und bat 1948 den befreundeten Kunsthistoriker Hans Pappenheim um Rat: „Es handelt sich um den Verlust einer wichtigen Sammlung von Arbeiten meiner Hand [...]. Wie könnte man wirkungsvolle Nachforschungen nach dieser

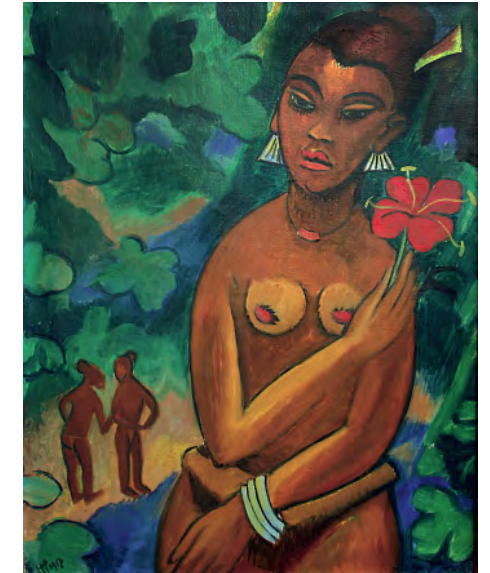
Sammlung anstellen. So es Ihre Zeit erlaubt, geben Sie mir bitte vielleicht Bescheid?“³⁴ Heymann wusste zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass die gesamte Sammlung Anfang des Jahres 1942 als „entartete Kunst“ auf Anweisung vom Amt für Bildende Kunst der NSDAP, Dienststelle Reichsleiter Rosenberg, „bedürftigen Studenten“ der Staatlichen Hochschule für bildende Künste zur „Wiederverwertung“ bzw. Übermalung geschickt worden war.³⁵ Keines der Gemälde ist seitdem wieder aufgetaucht.

Ein anderer Förderer Pechsteins, der unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg mit dem Sammeln moderner Kunst begann, war der Erfurter Schuhfabrikant Alfred Hess (1879–1931).³⁶ (Abb. 9) Pechsteins Werk war für Hess eine Einführung in die Kunst des Expressionismus und er erwarb unter anderem vermutlich bereits 1918 das große *Palau-Triptychon* von 1917.³⁷ Hess hatte sich besonders auch des Aufbaus der modernen Sammlung im Erfurter Stadtmuseum angenommen. Als Anfang des Jahres 1920 der neu ernannte Museumsdirektor Walter Kaesbach, ein enger Freund Heckels, in Erfurt eintraf, zeigte er sich über die Dominanz der Arbeiten Pechsteins im Hause Hess wenig erfreut und schlug eine Umstrukturierung der Sammlung vor. Diesem Rat folgend trennte sich Hess von vielen seiner Pechsteins und kaufte stattdessen Heckel.³⁸

Weitere Pechstein-Sammler der zwanziger Jahre waren der Regisseur Josef von Sternberg (1894–1969), der im Rahmen seiner Dreharbeiten für den Film *Der Blaue Engel* in Berlin bei Thannhauser und Gurlitt gegen Ende 1929 insgesamt fünf Gemälde sowie einige Aquarelle und Zeichnungen erwarb, die 1935 und 1943 in Los Angeles ausgestellt wurden.³⁹ Eines der Gemälde war *Ronmay*, ein Porträt der Häuptlingstochter, das Pechstein 1917 nach Skizzen seiner Palau-Reise geschaffen hatte.⁴⁰ (Abb. 10, 11) Unter den kunstbesseren Naturwissenschaftlern, mit denen Pechstein eine Freundschaft verband, war der mit Hans Heymann bekannte Physiker und Astronom Erwin Finlay Freundlich (1885–1964), ein Mitarbeiter Albert Einsteins am Observatorium in Potsdam. Er war außerdem ein hervorragender Cellist und Pechstein porträtierte ihn mehrmals (1919, 1923 und 1927) beim Musizieren. Freundlich emigrierte im Jahr 1933 mit Zwischenstationen als Professor in Istanbul und Prag nach St. Andrews in Schottland. Anfang der zwanziger Jahre entstand das hier abgebildete Foto der beiden.⁴¹ (Abb. 12)



10 Josef von Sternberg posiert neben seinen Pechstein-Gemälden

11 Max Pechstein, *Ronmay*, 1917, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Pechsteins Käuferkreis nach 1933

Mit Hitlers Machtergreifung kam es in der Karriere Pechsteins zu einem tiefen Einschnitt, nicht weil ihm, wie oft behauptet, das Malen verboten wurde, sondern vor allem auch, weil ihm mit der Emigration vieler seiner wichtigsten Sammler – die größtenteils jüdisch waren – der Kundstamm wegbrach.⁴² Außerdem führte die Verfemung der expressionistischen Kunst schon vor der Ausstellung *Entartete Kunst* zu einer Verunsicherung unter Kunsthändlern und Käufern, was sich unmittelbar auf Pechsteins jährliches Einkommen auswirkte.⁴³

In vielen seiner Briefe aus den dreißiger und frühen vierziger Jahren klagte er regelmäßig darüber, dass er fast gar nichts mehr verkaufen könne. In einem Brief vom Januar 1941 schilderte er die Schwierigkeiten zu verkaufen: „Es ist [...] ein Skandal, dass die vielverdienenden Neureichen zur Kunst keinerlei inneres Verhältnis haben, zweimal brachten mir wohlwollende Bekannte solche traurigen Geister [...] Natürlich kam dabei [...] nichts heraus! Kitsch ist ganz groß! Trotzdem bin ich darüber nicht so traurig, denn es wäre mir ein gräulicher Gedanke gewesen: Arbeiten, welche ich aus vollem Herzen geschaffen, in dem Besitz dieser kleinen Leute zu wissen, welche sich vor ihren Bekannten

womöglich, ich glaube sogar sicher, vor Schmerzen gewunden hätten, um eine Ausrede zu erfinden, warum sie solch eine Art Bild erwarben. Nach wie vor, ist es ein kleiner Kreis, welcher in Frage kommt, und welcher mit Liebe ausgewählt, auch nicht handelt [...] und wir dann in Freude voneinander scheiden. Ich weiß die Arbeit ist in guten Händen, er sich über das Erworbene freut, und mir dann noch Dankbriefe schreibt. So erziele auch ich nicht mehr, als eben 200–300 M. und bin zufrieden, wenn wir uns so durchläppern.“⁴⁴ Pechsteins jährliches Einkommen dieser Zeit sank im Schnitt auf unter 2000 Mark, eine Summe, die bei weitem nicht zum Überleben ausreichte. Um sich über Wasser halten zu können, fertigte der Künstler Gold- und Silberarbeiten.⁴⁵ Während der dreißiger Jahre schwebte Pechstein ein Selbstversorgerdasein auf dem Land vor, das ihn von den finanziellen Nöten unabhängig gemacht hätte. So oft es nur ging, entfloher er der teuren Großstadt zu den Schwiegereltern nach Pommern.

Während der Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges, aber auch in der unmittelbaren Nachkriegszeit lag die private Sammeltätigkeit brach. Einige der genannten Sammler verloren aufgrund ihrer Verfolgung durch die Nationalsozialisten ihre Gemälde. Das



12 Max Pechstein und Prof. Erwin Finlay Freundlich, Anfang der 1920er Jahre

Schicksal der Sammlung Heymann, über die, da sie sich ausschließlich auf Max Pechstein beschränkte, bisher kaum etwas publiziert wurde, ist besonders eindrücklich. 1941 wurde auf einen Schlag eine der größten privaten Sammlungen Pechsteins mit über vierzig Gemälden vernichtet. Auch über den Verbleib seiner Gemälde aus den Sammlungen Hugo Simon (1880–1950), Ismar Littmann (?–1934) und Wolfgang Gurlitt sowie über das Schicksal der von Pechstein im Schloss Moritzburg bei Dresden ausgelagerten Gemälde und Zeichnungen ist wenig bekannt. Dagegen ist die Sammlung von Karl Lilienfeld zwar international verstreut, doch – da bereits Anfang der dreißiger Jahre in die USA verschifft – bis heute nahezu vollständig erhalten.⁴⁶

1945 wurde Pechstein an die Hochschule der Künste in Berlin berufen. Das durch die Lehrtätigkeit gesicherte regelmäßige Einkommen machte ihn nun endlich unabhän-

gig von Bildverkäufen. Die veränderte Sammlersituation der Nachkriegszeit mit der allmählichen Historisierung und Kanonisierung des Expressionismus, parallel dazu der Abwendung von der figurativen Malerei im Zuge der sogenannten Formalismusdebatte Anfang der fünfziger Jahre – und natürlich auch Pechsteins Alterswerk an sich –, brachten Veränderungen mit sich: Verkäufe liefen nur noch selten über den Künstler ab, sondern über Auktionshäuser und Galerien. Verkäufe der fünfziger Jahre standen im Zusammenhang mit einem neu erwachten Interesse am Expressionismus der „Brücke“-Zeit, das sich nicht mehr spezifisch auf Pechstein konzentrierte. Vergleichbare Pechstein-Sammlungen wie die von Lilienfeld, Heymann oder auch Koch entstanden nicht mehr. Dies dürfte unter anderem auch mit einer veränderten Wahrnehmung seiner Kunst und einer Kanonisierung der „Brücke“ zu begründen sein, vor allem aber mit dem veränderten Profil der deutschen Sammlerslandschaft nach 1945.

Sammler der „Brücke“-Gruppe und Pechsteins

Bei der Rekonstruktion der historischen Sammlungen der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts fällt auf, dass sich der Sammlerkreis Pechsteins kaum mit denen der anderen „Brücke“-Mitglieder überlappt. Für Ernst Ludwig Kirchner, der trotz seines eigenen Erfolgs die Karriere Pechsteins mit viel Argwohn und Neid beobachtete, wurde er nur von „Neureichen und sonstigen Emporkömmlingen“ gesammelt.⁴⁷ Er betonte: „Mit meinem Kreise hat er überhaupt nichts zu tun, und in den Sammlungen, die meine Arbeit enthalten, gibt es keinen Pechstein.“⁴⁸

Kirchners Feststellung, seine Bilder hingen in anderen Sammlungen als die Pechsteins, trifft durchaus zu. Max Pechstein besaß einen eigenen, unabhängigen Kreis von Sammlern, der sich nur selten mit dem seiner ehemaligen „Brücke“-Kollegen überschneidet. Walter Kaesbach, Carl Hagemann, Markus Kruss und Hermann Lange besaßen beachtliche Sammlungen Kirchners, Heckels, Schmidt-Rottluffs und Noldes, doch keinen einzigen Pechstein. In der Frankfurter Sammlung von Rosy und Ludwig Fischer standen drei Pechsteingemälde 28 von Kirchner gegenüber.⁴⁹ Karl Ernst Osthaus (1874–1921), der sich als Museumsgründer vom Typus des Privatsammlers unterschied, bemühte sich zwar um alle „Brücke“-Künstler und stand auch mit Pechstein in Kontakt, doch konzentrierte sich auch

seine Sammlungstätigkeit auf die anderen.⁵⁰ Rauert und Schapire hatten sich Schmidt-Rottluffs angenommen und auch Schiefler war mehr um die anderen „Brücke“-Mitglieder bemüht. Bezeichnenderweise wurde keine dieser Persönlichkeiten von Pechstein selbst angegeben, als er nach dem Krieg von dem Kunsthistoriker Dr. Christian Töwe nach bedeutenden Freunden, Förderern und Sammlern seiner Kunst befragt wurde.⁵¹

Der Eindruck, dass jedes „Brücke“-Mitglied seinen ganz eigenen Kreis von Förderern und Käufern besaß, wird auch in einem Gespräch Heckels mit Roman Norbert Ketterer bestätigt. Heckel betonte, dass „es nur ganz wenige passive Mitglieder oder sonstige Brücke Freunde“ gab, „die über die Beziehung zu einem von uns auch noch zu den anderen Beziehungen hatten“.⁵² Als Beispiel nannte er die Hamburger Kunsthistorikerin Rosa Schapire (1874–1954): „Als sie dann Schmidt-Rottluff kennenlernte, war dessen Kunst für sie das große Erlebnis. Sie war nicht gegen uns eingestellt, aber das, was sie eigentlich erfüllte und wofür sie sich dann einzutreten berufen fühlte, war eben nur Schmidt-Rottluff und nicht Kirchner oder ich.“⁵³

Eine solche Trennung der Sammlerkreise erlaubt interessante Schlussfolgerungen, die das Ideal der Kollektivität hinterfragen. Während die passiven Mitglieder durch den Erhalt der Jahresmappen noch dem Gruppengedanken verpflichtet waren, auch wenn schon hier oft klar ersichtlich ist, wer von wem geworben wurde, so entwickelten sich spätestens mit den zwanziger Jahren kunstlerspezifische Netzwerke. Heckel erklärte dies damit, dass man „einfach nicht verlangen“ könne, „daß diese enorm unterschiedlichen Werke von einem einzigen Betrachter mit gleicher Begeisterung aufgenommen werden. Man sieht

hier am besten, wie verschieden die einzelnen Brücke Künstler sind, wie selbständig jeder für sich gearbeitet hat.“⁵⁴

Diese Konzentration seitens der Sammler auf einen „Brücke“-Künstler verwischt sich erst wieder im Zuge der Rezeption des Expressionismus nach dem Zweiten Weltkrieg. Seit den sechziger oder siebziger Jahren ist die Wertschätzung der einzelnen Künstler fester als zuvor an ihre Zugehörigkeit zur „Brücke“-Gemeinschaft gekoppelt. Dem „Brücke“-Sammler geht es, anders als dem Pechstein-, Kirchner- oder Heckel-Sammler der zwanziger Jahre, auch um die Dokumentation der künstlerischen und ästhetischen Vielseitigkeit innerhalb der Gruppe. Eine solche umfassende Art der Sammlungstätigkeit – nennen wir sie ruhig eine kunsthistorisch geprägte – wird vielleicht erst durch einen gewissen zeitlichen Abstand ermöglicht. So empfand es jedenfalls Heckel, der im Interview mit Roman Norbert Ketterer feststellte: „Aber bei einer Kunst, die noch so nahe ist, bei der die Zeit noch eine gewisse Rolle spielt, die zur unmittelbaren Gegenwart gehört, da scheint mir eben doch, dass die Vereinzelung der Neigungen noch stärker ist als später, wenn 100 Jahre vergangen sind. Ich glaube, da rückt dann alles mehr und mehr zusammen ...“⁵⁵

Nun sind inzwischen hundert Jahre vergangen und Heckels Annahme hat sich in gewisser Weise bestätigt. Die Sammlung Gerlinger zeigt einerseits, wie sehr die Künstler doch miteinander zusammenhängen. Andererseits ist ein interessanter Aspekt dieser Sammlung, dass hier gerade auch die individuelle Entwicklung der einzelnen Künstler dokumentiert wird. Insofern ist der Titel des 2005 veranstalteten Kolloquiums, *Gemeinsames Ziel und eigene Wege*, ein überaus treffendes Motto für die Sammlung Gerlinger und ihre Präsentation in der Moritzburg in Halle.

Mein herzlicher Dank gilt Julia und Alexander Pechstein für die Bereitstellung von Archivmaterial und Bildvorlagen.

¹ Vgl. Leopold Reidemeister (Hrsg.), Max Pechstein. Erinnerungen. Mit 105 Zeichnungen des Künstlers, Wiesbaden 1960 (2. Aufl. Stuttgart 1993), S. 34.

² Ein kurzes Porträt findet sich bei Indina Westhoeff, „Verzeichnis der Passiven Mitglieder der Künstlergruppe Brücke 1906–11“, in: Die Brücke in Dresden 1905–1911, Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister Dresden, Köln 2001, S. 338–348.

³ (Soika WV-Nr. 1912/53) Ein weiteres, verschollenes Porträt ist das *Bildnis eines Architekten*, 1913, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt. Abb. in Max Osborn, Max Pechstein, Berlin 1922, S. 163 (Soika WV-Nr. 1913/52).

⁴ Pechstein wohnte von Anfang September 1908 bis November 1909 im „Haus Cuhr“ am Kurfürstendamm 152 und ab April 1912 bis ca. Ende Februar 1913 in dem Mietshaus Offenbacher Straße 1 (beide von Schneidereit errichtet), von Ende Februar bis Anfang August 1918 in der Offenbacher Straße 8, ebenfalls ein Neubau Schneidereits von 1912/13. Die Durlacher Straße 14, in der Pechstein von November 1909 bis April 1912 wohnte, stand mit Schneidereit in keinem Zusammenhang.

⁵ Das Gemälde (Soika WV-Nr. 1909/7) wurde 1909 von Walther Rathenau erworben und gehörte nach seiner Ermordung 1922 bis zur Versteigerung 1936 seiner Schwester Edith Andreae. Vgl. dazu auch Stefan Pucks, „Eine weichliche, leidende, dem Beruf nicht genügende Natur“? – Walther Rathenau im Spiegel der Kunst, in: Die Extreme berühren sich. Walther Rathenau 1867–1922, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1993/94, S. 83–98, Anm. 19, S. 97.

⁶ Die Aussage über den Zeitpunkt der Begegnung mit Glaser und Gurlitt machte Pechstein in einem Fragebogen, der ihm am 20. Januar 1947 von dem Kunsthistoriker Christian Töwe zugesandt wurde (Kopie Archiv Krüger, Berlin). Zu Curt Glaser vgl. Andreas Strobl, Kurt Glaser – Kunsthistoriker – Kunstkritiker – Sammler. Eine deutsch-jüdische Biographie, Köln 2006.

⁷ Vgl. z. B. Curt Glaser, „Aus den Berliner Kunstsalons“, in: Die Kunst für Alle, Jg. 27, 1911/12, H. 16, S. 386 (Rezension der „Brücke“-Ausstellung bei Gurlitt im Februar 1912); ders., „Zur XXIV. Ausstellung der Berliner Secession“, in: Die Kunst für Alle, Jg. 27, H. 18, 15. Juni 1912, S. 413–431; ders., „Die XXVI. Ausstellung der Berliner Secession“, in: Die Kunst für Alle, Jg. 28, H. 20, 15. Juli 1913, S. 457–474 (Abb. bis S. 480); ders., „Pechstein“, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 583, 14. Dezember 1919.

⁸ Fragment eines Tagebuchs von Pechstein, Privatbesitz

⁹ Für die Sammlung Koch sind insgesamt zehn Pechsteingemälde der Jahre 1911 bis 1917 dokumentiert. Auf Fotos der Innenräume des Hauses Alexander Koch sind einige von ihnen an den Wänden zu erkennen. Vgl. Alexander Koch, Das Haus eines Kunstfreundes. Architektur, Innenräume, Gemälde, Plastiken, Darmstadt 1926. Im Jahr 1935 war Koch zur Versteigerung seiner Sammlung gezwungen; vgl. Auktionskat. „Versteigerung Sammlung Alexander Koch, Hofrat, Dr. Ing. E. h., Dr. Fritz Nagel, Mannheim. Dienstag, den 19. November 1935, 10:00“.

¹⁰ Folgende ausführliche Beiträge erschienen in Deutsche Kunst und Dekoration (DKuD): Robert Breuer, „Max Pechstein-Berlin“, in: DKuD, Bd. 29, Oktober 1911– März 1912, H. 6, S. 423–431 (Abb. S. 422–436); Paul Fechter, „Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins“, in: DKuD, Bd. 34, April–September 1914, H. 7, S. 3–11 (Abb. S. 2–22); Paul Fechter, „Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins“, in: DKuD, Bd. 60, April–September 1927, S. 3–10 (Abb. S. 2–20); Wilhelm Hausenstein, „Max Pechstein“, in: DKuD, Bd. 42, 1918, H. 11, S. 205–236 (Abb. ab S. 204); Paul Ferdinand Schmidt, „Max Pechstein, Zu seinem 50. Geburtstag am 31. Dezember 1931“, in: DKuD, Bd. 69, Oktober 1931–März 1932, S. 267–270 (Abb. S. 266–274).

¹¹ Walter Heymann, Max Pechstein, München 1916.

¹² Vgl. Leihgabenliste vom 6. November 1924, Archiv Museum der bildenden Künste Leipzig, Abschrift und freundliche Übermittlung von Dietulf Sander, Leipzig.

¹³ Schon 1916 waren 22 Gemälde aus der Sammlung Lilienfeld im Leipziger Kunstverein ausgestellt. 1922 besaß Lilienfeld mindestens 24 Gemälde Pechsteins. Vgl. Kunstchronik & Kunstmarkt, Nr. 4, 27. Oktober 1922, S. 80. Zu den Verkäufen Lilienfelds nach dem Zweiten Weltkrieg siehe auch das Interview Roman Norbert Ketterers mit Birgit Lenz: „Dr. Lilienfeldt besaß eine große Kollektion von Pechstein Gemälden, die er wohl aus seiner Berliner Galerie mitgebracht hatte und in New York nicht verkaufen konnte.“, in: Ketterer, Dialoge, Bd. 2, 1988, S. 174, 178. Vgl. auch die Korrespondenz Günter Krüger mit Karl Lilienfeldt, 27. April 1959 (Archiv Krüger, Berlin).

¹⁴ In Heinersdorffs Besitz befanden sich die Gemälde *Hafen* (WV-Nr. 1911/26), *Weintraube* (1917/17), *Waldweg* (1919/18), *Feuchter Tag* (1919/95). Zu Heinersdorff und seiner Sammlung siehe: Farblicht – Kunst und Künstler im Wirkungskreis des Glasmalers Gottfried Heinersdorff (1883–1941), Ausst.-Kat. Kunst-Museum Ahlen, Edwin Scharff Museum am Petrusplatz, Neu-Ulm, Clemens-Sels-Museum, Neuss, Hagen 2001.

¹⁵ Fünf Wandbespannungen für die Villa Perls, 1912, Maße unbekannt. 1926 schenkte die Familie Perls die fünf Leinwände der Berliner Nationalgalerie. Dort lagerten sie bis zur Beschlagnahme 1937 im Magazin

und sind seitdem verschollen (Soika WV-Nr. 1912/40). Hugo Perls, Warum ist Kamilla schön? Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel, München 1962.

¹⁶ Vgl. N. N., „Ausstellungen“, in: Der Cicerone, 4. Jg., H. 23, Dezember 1912.

¹⁷ Vgl. die Aussage Pechsteins auf dem Fragebogen des Kunsthistorikers Christian Töwe (vgl. Anm. 6). Die Ausstellung im Kunstsalon Fritz Gurlitt lief vom 2. bis 27. April 1912.

¹⁸ Vgl. Brief Pechsteins an seinen Sohn Frank, Berlin, 2. März 1940 (Privatbesitz).

¹⁹ Im August 1917 lagerten bei Gurlitt insgesamt 231 Gemälde Pechsteins, mehr als 1000 Grafiken und über 500 Zeichnungen und Aquarelle.

²⁰ Vgl. den gerichtlichen Vergleich zwischen Pechstein und Wolfgang Gurlitt, Berlin, 7. März 1923, sowie die Quittung Pechsteins vom 9. März 1923; siehe auch eine Liste der 14 Gemälde in Gurlitts Sammlung vom 16. März 1923 und den Brief an Justizrat Boerne an das Landgericht II, Berlin, 9. April 1923 (Kopien Archiv Krüger, Berlin).

²¹ Siehe Brief Pechsteins an einen Freund in Rom, zit. bei Leonie von Ruxleben, „Lebensdaten“, in: Max Pechstein. Sein malerisches Werk, hrsg. von M. M. Moeller, Ausst.-Kat. Berlin/Tübingen/Kiel 1996/97, S. 37.

²² Ludwig Justi, „Neue Kunst“, in: Hans Flemming (Hrsg.), Rudolf Mosse Almanach 1921, Berlin 1920, S. 202–217, hier 204. Siehe auch Ludwig Justi, Werden, Wirken, Wissen, Berlin 2000, S. 444.

²³ Vgl. Curt Glaser, „Pechstein“, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 583, 14. Dezember 1919, abgedruckt in: Strobl 2006, S. 329–331.

²⁴ Ausstellung ohne Katalog im Kronprinzenpalais: Max Pechstein, 40 Bilder eines Sommers, Dezember 1921. Vgl. dazu Max Osborn, „Neues von Pechstein, Kronprinzenpalais – Galerie Möller“, in: Vossische Zeitung, 8. Dezember 1921, Abendausgabe.

²⁵ Franz Servaes, „Pechstein Ausstellungen“, ohne Dat. und Angabe zum Erscheinungsort, ca. Dezember 1921 (Pechstein Dokumentation und Zeitungsauschnittsammlung, Zentralarchiv SMB-PK, Berlin).

²⁶ Ludwig Thormaehlen, Neuere deutsche Kunst aus Berliner Privatbesitz, in: Kunstblatt, Jg. 12, 1928, H. 5, S. 132–136, hier 136. Vgl. auch zum zweiten Teil der Ausstellung Ludwig Thormaehlen, Neuzeitliche Kunst aus Berliner Privatbesitz, in: Das Kunstblatt, Jg. 12, 1928, H. 9, S. 284–286.

²⁷ Brief Pechsteins an Walther Minnich, Berlin, 2. März 1923 (Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1987/49.12).

²⁸ Siehe dazu das Inventar der „Sammlung Minnich-1936.1“ vom 8. März 2006, Kunstmuseum Luzern.

²⁹ Vgl. Briefe Pechsteins an Minnich, Berlin, 7. März 1920 (Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1987/49.1); 29. November 1920 (Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1987/49.2); Leba, 23. Juli 1922 (Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1987/49.6).

³⁰ Brief Pechsteins an Minnich, Berlin, 2. März 1923 (Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1987/49.12).

³¹ Kunsthaus Zürich, Max Pechstein, 11. März–8. April (mit Ausst.-Kat.).

³² Siehe auch Brief Pechsteins an Walter Minnich, Berlin, 7. März 1920 (Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1987/49.1), in dem er auf eine Ausstellung von vierzig seiner Bilder in Amsterdam verweist, bei der es sich nur um Heymanns Sammlung handeln kann. Für 1928 siehe Ludwig Thormaehlen, „Neuere deutsche Kunst aus Berliner Privatbesitz“, in: Kunstblatt, Nr. 5, 1928, S. 133.

³³ Hans Heymann, Liste der Sammlung Heymann, 1948 (Abschrift Archiv Krüger, Berlin).

³⁴ Max Pechstein an den Kunsthistoriker Pappenheim, Postkarte vom 27. Februar 1948 (Privatbesitz).

³⁵ Vgl. Brief Dr. Schulze, i. A. für den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, 8. Dezember 1941, an Herrn Korge, den beauftragten Versteigerer des Ober-Finanzpräsidiums, Berlin SO 36, Reichenbergerstraße 154, b. Spediteur Roth (Kopie Archiv Pechstein, Hamburg).

³⁶ Vgl. Edwin Redslob, Von Weimar nach Europa, Berlin 1972, bes. S. 154–155. Zur Provenienz des Palau-Triptychons vgl. Max Osborn, Max Pechstein, Berlin 1922, S. 243. Vgl. auch Monika Tatzkow und Gunnar Schnabel, Al-

fred, Tekla und Hans Hess, Erfurt, in: Melissa Müller und Monika Tatzkow, Verlorene Bilder, verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde, München 2009, S. 44–59.

³⁷ *Palau-Triptychon*, 1917, Öl auf Leinwand, 119 x 71 cm (linker und rechter Flügel), 119 x 176 cm (Mittelteil), Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, Inv.-Nr. 450/370 (Soika WV-Nr. 1917/57).

³⁸ Kaesbach im Interview mit Ketterer: „Als ich 1920 in Erfurt Direktor wurde, beherrschte Max Pechstein mit seinen Bildern das ganze Haus Hess. Pechstein und Hess waren beide Pfeifenraucher. Ich persönlich konnte Pechstein von allen ‚Brücke‘ Künstlern am wenigsten leiden. Das hatte zur Folge, dass viele, viele Pechstein-Gemälde aus dem Hause Hess verschwanden, um anderen Bildern Platz zu machen.“ Siehe Roman Norbert Ketterer, Dialoge, Stuttgart/Zürich 1988, S. 33.

³⁹ Ausstellung 1935: Los Angeles County Museum, Private Collection Josef von Sternberg, Zeitraum unbekannt; Ausstellung 1943: Los Angeles County Museum, The Collection of Josef von Sternberg, Mai–5. September. Dank an Kathleen Chapman, Los Angeles County Museum of Art, für Listen der Exponate.

⁴⁰ (Soika WV-Nr. 1917/92). Josef von Sternberg erwarb dieses Gemälde Ende 1929 von dem Galeristen Wolfgang Gurlitt in Berlin.

⁴¹ Das undatierte Foto wurde von dem bekannten Fotografen Otto Kurt Vogelsang aufgenommen und stammt aus dem Besitz Freundlichs.

⁴² Siehe dazu Anja Heuß, „Die Vernichtung jüdischer Sammlungen in Berlin“, in: Das Geschäft mit der Raubkunst. Fakten, Thesen, Hintergründe, hrsg. von Matthias Frehner, Zürich 1998, S. 97–103.

⁴³ In Pechsteins Briefen sind zahlreiche Zitate zu finden, die einen Eindruck von seiner schlechten finanziellen Lage vermitteln. Er berichtete beispielsweise an George Grosz: „Damit bin ich nun auch schon bei der Frage des Billigverkaufs. Sieh an, wenn ein unvermögender Mensch kommt, und bittet Dich, ihm etwas zu geben, während sich sonst keine Seele um Deine Arbeiten kümmert, dann gebe ich es ihm, schon allein, weil mich’s freut.“ Brief Pechsteins an George Grosz, 24. April 1934 (Houghton Library, Princeton).

⁴⁴ Brief Pechsteins an Alexander Gerbig, 6. Januar 1941 (Privatbesitz).

⁴⁵ Aus einem Brief Pechsteins an seinen Sohn Frank, 1. Mai 1940 (Privatbesitz): „Es ist jetzt für lebende Künstler, so sie nicht wohlgeleiteten, aus-

sichtslos zu verkaufen, ich helfe mir, indem ich Silber- und Goldarbeiten anfertige.“

⁴⁶ Ausführlichere Informationen zum Schicksal und Verbleib dieser und anderer Sammlungen werden in der Sammlerdokumentation im Werkverzeichnis der Ölgemälde Max Pechsteins (in Vorbereitung) zusammengestellt.

⁴⁷ Brief Kirchners an Gustav Schiefler, 8. Juni 1925, in: Ernst Ludwig Kirchner, Gustav Schiefler, Briefwechsel 1910–1935/38, bearb. von Wolfgang Henze u. a., Stuttgart/Zürich 1990, Nr. 309, S. 365.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Laut einem Verzeichnis der „Bilder aus dem Nachlass von Ludwig und Rosy Fischer“ vom 23. August 1931 im Archiv der Galerie Ferdinand Möller in der Berlinischen Galerie befanden sich zu diesem Zeitpunkt zwei Gemälde Pechsteins mit den folgenden Titeln und Maßen in der Sammlung, mit dem Zusatz „M“ für Max Fischer: *Nach dem Bad*, 1911, Öl, 75 x 100 cm; *Am Hoff*, 1911, Öl, 75 x 100 cm. Der Wert war mit jeweils 1500 M. angegeben. Außerdem die farbigen Zeichnungen *Liegender Akt*, 1909, 41 x 35 cm, 150 M.; *Stehender Akt*, 33 x 44 cm, 150 M.; *Kauernder Akt*, 1909, 45 x 36 cm, 150 M. Über diese auf der Liste angeführten und verschollenen Werke hinaus befanden sich folgende Arbeiten Pechsteins in der Sammlung, die nach der Emigration in die USA im Besitz des Sohnes Dr. Ernst Fischer verblieben: *Badende*, 1910, 70,5 x 80,6 cm; zwei Holzschnitte von 1911; *Zwei Köpfe*, Aquarell, 1911, 13,9 x 16,2 cm; *Lesender Akt*, Aquarell, 39,5 x 30 cm. Vgl. Expressionismus und Exil. Die Sammlung Ludwig und Rosy Fischer, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Frankfurt a. M., 1990, S. 167, 119, Anm. 44.

⁵⁰ Osthaus’ Interesse an Pechstein war vor allem auf seine Tätigkeit im Bereich der Glas- und Wandmalerei konzentriert. Vgl. auch Hertha Hesse-Frielinghaus, Karl Ernst Osthaus, Recklinghausen 1971; Monika Lahme-Schlenger, „Karl Ernst Osthaus und die Folkwang-Idee“, in: Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933, hrsg. von Henrike Junge, Köln 1992, S. 225–234.

⁵¹ Fragebogen (vgl. Anm. 6).

⁵² Erich Heckel im Gespräch mit Roman Norbert Ketterer, in: Dialoge, Stuttgart/Zürich 1988, S. 43.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 44.

⁵⁵ Ebd.