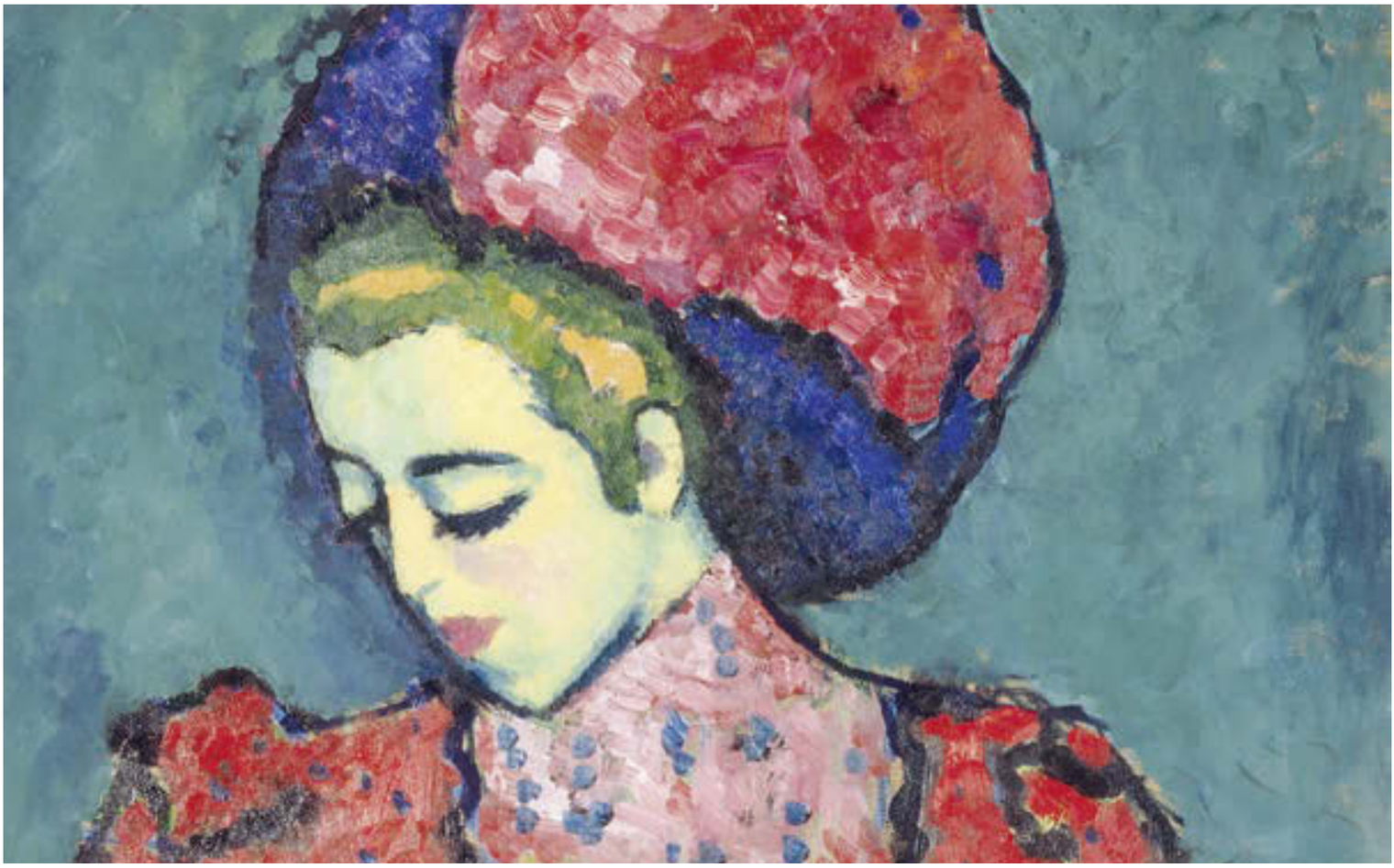

EXPRESSIONISMUS IN DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

Von Matisse zum Blauen Reiter

KUNSTHAUS ZÜRICH

LACMA

PRESTEL

EXPRESSIONISMUS IN DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

Cuno Amiet, 1868–1961

Georges Braque, 1882–1963

Heinrich Campendonk, 1889–1957

Paul Cézanne, 1839–1906

Henri Edmond Cross, 1856–1910

Robert Delaunay, 1885–1941

André Derain, 1880–1954

Kees van Dongen, 1877–1968

Raoul Dufy, 1877–1953

Adolf Erbslöh, 1881–1947

Lyonel Feininger, 1871–1956

Othon Friesz, 1879–1949

Paul Gauguin, 1848–1903

Vincent van Gogh, 1853–1890

Erich Heckel, 1883–1970

Alexej Jawlensky, 1864–1941

Wassily Kandinsky, 1866–1944

Ernst Ludwig Kirchner, 1880–1938

Paul Klee, 1879–1940

Maximilien Luce, 1858–1941

August Macke, 1887–1914

Henri Manguin, 1874–1949

Franz Marc, 1890–1916

Albert Marquet, 1875–1947

Henri Matisse, 1869–1964

Paula Modersohn-Becker, 1876–1907

Gabriele Münter, 1877–1962

Emil Nolde, 1867–1956

Max Pechstein, 1881–1955

Christian Rohlfs, 1849–1938

Henri Rousseau, 1844–1910

Karl Schmidt-Rottluff, 1884–1976

Paul Signac, 1863–1935

Félix Vallotton, 1865–1925

Maurice de Vlaminck, 1876–1958

Édouard Vuillard, 1868–1940

Marianne von Werefkin, 1860–1938

EXPRESSIONISMUS IN DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

Von Matisse zum Blauen Reiter

Mit Beiträgen von
Timothy O. Benson | Laird M. Easton | Claudine Grammont | Cathérine Hug mit Georg Baselitz und Robert Menasse | Frauke Josenhans | Katherine Kuenzli | Peter Kropmanns | Magdalena M. Moeller | Sherwin Simmons

KUNSTHAUS ZÜRICH

LACMA

PRESTEL
München · London · New York

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Von Matisse zum Blauen Reiter. Expressionismus in Deutschland und Frankreich

Kunsthaus Zürich
7. Februar bis 11. Mai 2014

Die Ausstellung wurde vom Kunsthaus Zürich und dem Los Angeles County Museum of Art in Zusammenarbeit mit dem Musée des Beaux-Arts de Montréal organisiert. Sie wird anschließend an folgenden Stationen gezeigt:

Los Angeles County Museum of Art
8. Juni bis 14. September 2014

Musée des Beaux-Arts de Montréal
6. Oktober 2014 bis 25. Januar 2015

Ausstellung Zürich

Konzept
Timothy O. Benson,
Los Angeles County Museum of Art
in Zusammenarbeit mit Tobia Bezzola
Kuratorium
Timothy O. Benson,
Los Angeles County Museum of Art
Cathérine Hug, Kunsthaus Zürich
Kuratorische Assistenz
Frauke Josenhans,
Los Angeles County Museum of Art
Organisation und Koordination
Sandra Haldi Seiler, Franziska Lentzsch
Versicherung und Transporte
Gerda Kram
Restauratorische Betreuung
Tobias Haupt
Öffentlichkeitsarbeit
Björn Quellenberg, Kristin Steiner
Sponsoring
Monique Spaeti
Ausstellungsgrafik
Lena Huber
Bibliografische Recherchen
Thomas Rosemann
Dokumentation
Cécile Brunner
Technik
Robert Sulzer und Team

Katalog

Herausgeber
Los Angeles County Museum of Art und
Zürcher Kunstgesellschaft/
Kunsthaus Zürich
Konzept
Timothy O. Benson,
Los Angeles County Museum of Art
Wissenschaftliche Mitarbeit
Frauke Josenhans,
Los Angeles County Museum of Art
Redaktion
Sandra Haldi Seiler, Cathérine Hug,
Franziska Lentzsch
Übersetzungen
Bernhard Geyer (Texte Easton, Kuenzli, Simmons und Chronologie)
Caroline Gutberlet (Text Grammont)
Bram Opstelten (Text Benson und Vorwort)
Projektleitung Verlag
Eva Dotterweich, Anja Paquin
Lektorat
Barbara Delius, Berlin
Gestaltung
Saskia Helena Kruse, Potsdam
Umschlaggestaltung
Lena Huber, Zürich
Herstellung
Andrea Cobré
Lithografie
Royal Media, München
Druck und Bindung
APPL aprinta druck, Wemding
Gedruckt in Deutschland

ISBN 978-3-7913-5339-5

© 2014 Museum Associates,
Los Angeles County Museum of Art,
Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthaus Zürich und Prestel Verlag,
München – London – New York

© für die Abbildungen:
siehe Bildnachweis, Seite 304

© für die Texte:
Los Angeles County Museum of Art
(ausgenommen Beitrag Cathérine Hug)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://www.dnb.de abrufbar.

Umschlag-Vorderseite:
Alexej Jawlenski
Mädchen mit Pfingstrosen, 1909
Kat. 44

Umschlag-Rückseite:
Gabriele Münter
Herbstliche Landstraße, 1910
Öl auf Karton
Privatbesitz, Schweiz

Vignette Seite 1:
Vincent van Gogh
Chaumières à Chaponval, 1890
Kat. 32

Prestel Verlag, München in der
Verlagsgruppe Random House GmbH
Neumarkter Straße 28
81673 München
Tel. +49 (0)89 4136-0
Fax +49 (0)89 4136-2335

www.prestel.de

FSC
www.fsc.org
MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C004592

Verlagsgruppe Random House FSC® N001967
Das für dieses Buch verwendete FSC®-zertifizierte Papier *Hello Fat matt* liefert Deutsche Papier.

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf in irgendeiner Form, weder mit elektronischen, mechanischen oder anderen Mitteln ohne schriftliche Genehmigung der Herausgeber reproduziert werden.

Unterstützt durch

CREDIT SUISSE
Partner des Kunsthaus Zürich

TRUUS UND GERRIT VAN RIEMSDIJK STIFTUNG

EvS
ERNST VON SIEMENS KUNSTSTIFTUNG

Inhalt

7 **Grußwort des Sponsors**

8 **Vorwort**

10 **Dank**

12
TIMOTHY O. BENSON
Der Expressionismus in Deutschland und Frankreich

32
LAIRD M. EASTON
Harry Graf Kesslers Weg zum Expressionismus

44
CLAUDINE GRAMMONT
Henri Matisse als »Herr Professor«
Über die Académie Matisse und die Internationalisierung der Avantgarde zwischen 1905 und 1914

58
PETER KROPMANNS
Cézanne, Gauguin, van Gogh, Matisse und die Fauves
Ausstellungen französischer Moderne in Berlin, Dresden und München 1904–1909

80
MAGDALENA M. MOELLER
Brücke und Fauves

94
KATHERINE KUENZLI
Grenzerweiterung der modernen Kunst
Der »Blaue Reiter«, die Pariser Moderne und Henri Rousseau

108
SHERWIN SIMMONS
»Ganz gewiss ein Nebenweg.« Der Kubismus und die »Brücke« 1910–1914
Eine Rezeptionsgeschichte

124
GEORG BASELITZ | CATHÉRINE HUG | ROBERT MENASSE
Lautes Denken: Was sagt uns der Expressionismus heute?
Ein Gespräch

146 **Tafeln**

262 **Liste der ausgestellten Werke**
278 **Chronologie**
298 **Ausgewählte Bibliografie**
304 **Bildnachweis**

Grusswort des Sponsors

Kunst kennt keine Grenzen. Das galt schon, als das Reisen noch strapaziöser war als heute. Über die Grenzen hinweg bewunderten sich Künstler gegenseitig und suchten den Kontakt. Diese kosmopolitische Grundhaltung und das große Interesse an den Entwicklungen jenseits der eigenen Landesgrenzen blieben nicht ohne Folgen. Es entstand ein reger und inspirierender Austausch, der zwar in ganz Europa stattfand, in dieser Ausstellung aber mit Fokus auf Frankreich und Deutschland beleuchtet wird. So zeigten die Mitglieder des »Blauen Reiters« in ihrer ersten Ausstellung die farbenfrohen Werke Robert Delaunays neben ihren eigenen. Und Künstler der »Brücke« reagierten mit Farbexplosionen auf die Werke der französischen Post- und Neoimpressionisten wie auch der »Fauves«. Aber auch Händler und Museumsleute leisteten einen wichtigen Beitrag zur Vermittlungsarbeit, und so war es mit der Nationalgalerie in Berlin nicht etwa ein französisches, sondern ein deutsches Museum, das als erste öffentliche Institution einen Cézanne erworben hatte.

Neben 108 Meisterwerken präsentiert das Kunsthaus Zürich in der Ausstellung *Von Matisse zum Blauen Reiter: Expressionismus in Deutschland und Frankreich* neue Forschungsergebnisse und macht deutlich, dass es sich beim Expressionismus um keine rein deutsche Bewegung handelt, sondern dass diese Strömung jenseits nationaler Grenzen vom künstlerischen und menschlichen Austausch beeinflusst und befeuert wurde.

Auch diese Ausstellung kennt keine Grenzen: Das Kunsthaus Zürich organisiert sie in Zusammenarbeit mit dem Los Angeles County Museum of Art und dem Musée des Beaux-Arts de Montréal, wo sie anschließend ebenfalls gezeigt wird. Als langjähriger Partner – seit 1991 engagiert sich die Credit Suisse für das Kunsthaus Zürich – freuen wir uns besonders, dieses Projekt zu unterstützen, das ebenso erkenntnisreiche wie farbintensive Momente verspricht.

CREDIT SUISSE

Partner des Kunsthaus Zürich

Vorwort

»Van Gogh traf die moderne Kunst wie ein Blitzschlag« – so schätzte ein zeitgenössischer Beobachter seinerzeit die transformierende Erfahrung ein, die das Werk dieses Malers im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts für Künstler in Deutschland darstellte. Deutsche Künstler hatten soeben Georges Seurat, Paul Signac und andere Neo- und Postimpressionisten entdeckt und sollten bald mit dem Werk von Paul Gauguin, Paul Cézanne und Henri Matisse in Berührung kommen. Die Werke von Künstlern aus Frankreich wurden in Deutschland begeistert gesammelt und ausgestellt und fanden zunehmend Resonanz in deutschen Künstlerkreisen. Die Moderne in Deutschland war zwar zahlreichen Kulturen in ganz Europa verpflichtet, den kontinuierlichsten Austausch aber hatte sie sicherlich mit der französischen Kultur und deren kosmopolitischem Zentrum in Paris. Die Ausstellung *Von Matisse zum Blauen Reiter: Expressionismus in Deutschland und Frankreich* erkundet das vielfältige und facettenreiche kulturelle Milieu, aus dem eine der zentralen Strömungen der Moderne, der Deutsche Expressionismus, hervorging.

Das Kunsthaus Zürich, das Los Angeles County Museum of Art (LACMA) und das Musée des Beaux-Arts de Montréal freuen sich, diese Erkundung des faszinierenden künstlerischen Umfeldes und des Austauschs von Ausstellungen, Sammlern, Kunsthändlern, Persönlichkeiten des kulturellen Lebens und Künstlern anhand von Meisterwerken aus Sammlungen in ganz Europa und Nordamerika zu präsentieren. Jedes der genannten Häuser zeichnet sich sowohl in seiner Sammlungstätigkeit als auch mit einem breiten Spektrum bahnbrechender Ausstellungen durch einen substanziellen und je einzigartigen Schwerpunkt französischer und deutscher Kunst aus. Das diesem Ansatz gegenüber aufgeschlossene Kunsthaus Zürich hat unter anderen die Ausstellungen *Graphik des Expressionismus* (1958), *Cuno Amiet und die Maler der Brücke* (1979) und *Max Beckmann und Paris: Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault* (1998) organisiert. Das LACMA hat die Kulturen Deutschlands und Frankreichs in zahlreichen Ausstellungen beleuchtet, so etwa mit *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy* (1993) und *Renoir to Matisse: The Eye of Duncan Phillips* (2004). Und die vom Musée des Beaux-Arts de Montréal gezeigten Ausstellungen reichen von *Voyage into Myth: French Painting from Gauguin to Matisse from the Hermitage Museum, Russia* (2003) über *Van Dongen* (2009) bis zu *Otto Dix* (2010) und *Lyonel Feininger* (2012). So ist die produktive Kooperation dieser Häuser nicht nur naheliegend, sondern auch ungemein ergiebig.

Künstlerische Einflüsse nehmen oft verzweigte und geheimnisvolle Wege. Wir haben die Gelegenheit, diese fein verästelte Genealogie zu unter-

suchen, da wir hier eine Großzahl der wegweisenden Werke aus Frankreich vereint sehen, mit denen deutsche Künstler in Ausstellungen und Sammlungen in Deutschland nachweislich in Berührung gekommen sind. Hierzu zählen französische Meisterwerke vom Fauvismus bis zum Kubismus, die einst etwa in Berlin in der Galerie von Paul Cassirer sowie in Herwarth Waldens Galerie Der Sturm, in Dresden in der Galerie von Emil Richter und in Köln auf der einflussreichen Sonderbundausstellung von 1912 zu sehen waren. Wegbereitende Museumsdirektoren und Sammler wie Harry Graf Kessler, Karl Ernst Osthaus und Bernhard Koehler in Deutschland und Sara und Michael Stein in Paris trugen jeweils entscheidend dazu bei, Künstler für die jüngsten Entwicklungen zu begeistern. Künstler wie Paula Modersohn-Becker, Max Pechstein, Wassily Kandinsky, August Macke, Franz Marc und Alexej Jawlensky (seinerseits ein engagierter Van-Gogh-Sammler) besuchten Paris und reagierten auf die neuesten Tendenzen, indem sie unter Verwendung leuchtender, im lebhaft-expressiven Pinselduktus aufgetragener Farben gänzlich eigenständige Werke schufen, wie zahlreiche in der Ausstellung gezeigte Werke anschaulich machen.

Organisiert wurde *Von Matisse zum Blauen Reiter. Expressionismus in Deutschland und Frankreich* von Timothy O. Benson, Kurator des Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies am LACMA, der zu Beginn seiner Forschungen von der Alexander von Humboldt-Stiftung unterstützt wurde. Wir sind ihm dankbar für seine Fachkenntnis und für seine intensiven, beharrlichen Bemühungen um die Realisierung dieser Ausstellung. Er konnte eine Reihe ausgewiesener Kenner der französischen und deutschen Moderne als Autoren für den vorliegenden Katalogband gewinnen, denen wir dafür danken möchten, dass sie unser Verständnis für die Vermischung der deutschen und französischen Kultur und für künstlerische Einflüsse allgemein bereichern. Unser Dank gilt Tobia Bezzola, dem ehemaligen Kurator am Kunsthaus Zürich, der das Projekt in den Anfängen begleitet hat, und Cathérine Hug, Kuratorin am Kunsthaus Zürich, die es weiterführte, sowie Anne Grace, Kuratorin für moderne Kunst am Musée des Beaux-Arts de Montréal, für deren entscheidenden Anteil an der Verwirklichung dieses Projekts. Wir danken zudem den Projektteams der jeweiligen Häuser, namentlich Frauke Josenhans, Sandra Haldi und Franziska Lentzsch sowie Pascal Normandin und Sandra Gagné.

Ohne die Großzügigkeit unserer Leihgeber und Sponsoren hätte diese Ausstellung nicht verwirklicht werden können: die Credit Suisse und die Ernst von Siemens Kunststiftung (Kunsthaus Zürich), Violet Spitzer-Lucas und die Spitzer Family Foundation (LACMA), sowie das Canada Travelling Exhibitions Indemnification Program of Canadian Heritage in Montréal. Der kulturelle Austausch zwischen Deutschland und Frankreich leistet weiterhin wichtige und kreative Beiträge zur bildenden Kunst, und wir hoffen, dass diese historische Untersuchung der Ursprünge des Expressionismus den vielfältigen Diskurs weiter bereichern wird.

Michael Govan
CEO and Wallis Annenberg Director
Los Angeles County Museum of Art

Christoph Becker
Direktor
Kunsthaus Zürich

Nathalie Bondil
Direktorin und Chefkuratorin
Musée des Beaux-Arts de Montréal

Dank

Die Ausstellung und die begleitende Publikation konnten nur Dank der Unterstützung und der Hilfe zahlreicher Institutionen und Personen innerhalb wie außerhalb des Kunsthaus Zürich, dem Los Angeles County Museum und dem Musée des Beaux-Arts de Montréal zustande kommen.

Wir danken folgenden Leihgebern:

Stedelijk Museum, Amsterdam, Ann Goldstein
Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona, Mara Folini
Kunstmuseum Basel, Bernhard Mendes Bürgi
Brücke-Museum, Berlin, Magdalena M. Moeller
Staatliche Museen zu Berlin, Michael Eissenhauer, Joachim Jäger
E. W. K., Bern
Galerie Kornfeld, Bern
Zentrum Paul Klee, Bern, Peter Fischer
Kunstmuseum Bonn, Stephan Berg
Kunstsammlungen Chemnitz, Ingrid Mössinger
Kirchner Museum Davos, Thorsten Sadowsky
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Hartwig Fischer, Bernhard Maaz
Galleri K, Oslo
Museum Folkwang, Essen, Tobia Bezzola
Musée de Grenoble, Guy Tosatto
Hamburger Kunsthalle, Hubertus Gassner
Museum Ludwig, Köln, Philipp Kaiser
Merzbacher Kunststiftung, Küsnacht, Werner Merzbacher
Tate, London, Nicholas Serota, Chris Dercon
Arline und David Edelbaum, Los Angeles
Los Angeles County Museum of Art, Michael Govan
The Minneapolis Institute of Arts, Kaywin Feldman
Collection Alfred and Ingrid Lenz Harrison, Wayzata, Minnesota
Pieter Coray, Montagnola
Erika und Werner Krisp, München
Serge Sabarsky Collection, Courtesy Neue Galerie, New York, Renée Price
The Metropolitan Museum of Art, New York, Thomas P. Campbell
The Museum of Modern Art, New York, Glenn D. Lowry
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Alfred Pacquement
Institut national d'histoire de l'art, Paris, Antoinette Le Normand-Romain

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Fabrice Hergott
Musée d'Orsay, Paris, Guy Cogeval
San Francisco Museum of Modern Art, Neal Benezra
Staatsgalerie Stuttgart, Christiane Lange
National Gallery of Art, Washington, Earl A. Powell III
The Phillips Collection, Washington, Dorothy Kosinski
Von der Heydt-Museum Wuppertal, Gerhard Finckh
Ruth Binde, Zürich
Galerie von Vertes, Zürich
Graphische Sammlung der ETH Zürich, Paul Tanner
Swiss Institute for Art Research, Roger Fayet
Foundation E. G. Bührle Collection, Zürich, Hortense Anda-Bührle,
Lukas Gloor

und allen Leihgebern, die nicht genannt werden möchten.

Den folgenden Mitarbeitern unserer Kooperationsinstitutionen danken wir für die engagierte und gewissenhafte Zusammenarbeit:

LACMA: Timothy Benson, Sara Cody, Phil Graziadei, Frauke Josenhans, Zoe Kahr, Lisa Gabrielle Mark, Renée Montgomery, Emily Saccenti, Piper Severance, Dawson Weber

Musée des beaux-arts de Montréal: Nathalie Bondil, Sandra Gagné, Anne Grace, Pascal Normandin

Beim Prestel Verlag: Eva Dotterweich, Katharina Haderer, Anja Paquin sowie Saskia Helena Kruse, Potsdam, Mary DelMonico und Karen Farquhar, New York, für ihre engagierte Mitarbeit am Katalog.

Für vielseitigen Rat und Vermittlung danken wir ganz besonders:
Volker Adolphs, Alexandra Barcal, Stéphane Bayard, Jana Bille, Antje Birthälmer, Susanne Brüning, Lisa Cain, Carla Caputo, Kathleen Chapman, Harry Cooper, Caitlin Corrigan, Birgit Dalbajewa, Leah Dickerman, Ursina Fasani, Walter Feilchenfeldt, Konstanze Forst-Battaglia, Susan Behrends Frank, Ben Frija, Sandra Gianfreda, George R. Goldner, Detlev Gretenkort, Scott Gutterman, Charlotte Gutzwiller, Claire Häfliger, Edith Heinimann, Astrid Heinrich, Joseph Holbach, Jette Hoog Antink, Christian Hubert, Petra Kuhlmann-Hodick, Sophie Krebs, Ulf Küster, Brigitte Léal, Mario von Lüttichau, Lisa MacDougall, Olga Makhroff, Caroline Mathieu, Tanya Morrison, Mary Morton, Nathalie Mueller, Shahryar Nashat, Sandra Nedvetskaia, Patrick Noon, Sean Rainbird, Beate Ritter, Becky Rhodes, Andrew Robinson, Cora Rosevear, Barbara Rühl, Sefa Saglam, Karin Schick, Nicole Simoes da Silva, Janis Staggs, Christine Stauffer, Andreas Stolzenburg, Susan Stein, Jonas Storsve, Anne Temkin, Ankie van den Berg, Quirine Verlinde, Meike Wenck, Julia Westner

TIMOTHY O. BENSON

Der Expressionismus in Deutschland und Frankreich

In der Einführung zum Katalog der 22. Ausstellung der Berliner Secession im Jahr 1911 wurde »eine Anzahl Werke jüngerer französischer Maler, der Expressionisten« hervorgehoben, die in dieser Ausstellung zu sehen waren, »da die Secession es von jeher für ihre Pflicht hielt, zu zeigen, was außerhalb Deutschlands Interessantes geschaffen wird«.[1] Es war dies eines der ersten Male überhaupt, dass der Begriff »Expressionismus« Verwendung fand, und heute, hundert Jahre später, mag es seltsam anmuten, dass das inzwischen allgegenwärtige, vor 1911 aber kaum gebrauchte Wort mit französischer statt mit deutscher Kunst in Verbindung gebracht wurde. Tatsächlich gab es für den Begriff, nachdem ihn Roger Fry 1910 mit Blick auf die Ausstellung *Manet and the Post-Impressionists* in der Londoner Grafton Gallery eingeführt hatte, zunächst keine einheitlich nationale Zuweisung. So war es möglich, dass Arthur Clutton-Brock 1911 in einem Artikel im *Burlington Magazine* den Vorschlag machte, die französischen »Post-Impressionisten« – angeführt von Paul Cézanne, Paul Gauguin und Vincent van Gogh – in »Expressionisten« umzubenennen,[2] während 1912 der Titel der ersten Ausstellung in Herwarth Waldens Galerie Der Sturm in Berlin *Der Blaue Reiter, Franz Flaum, Oskar Kokoschka, Expressionisten* lautete. Walden veranstaltete noch im selben Jahr weitere Ausstellungen zu »deutschen« ebenso wie »französischen Expressionisten«.[3]

Seit ihren Anfängen – also seit der Gründung der »Brücke« 1905 in Dresden – saugte die künstlerische Bewegung, die heute als deutscher Expressionismus bezeichnet wird, die neuesten Tendenzen aus Frankreich rasch in sich auf. Für die »Brücke«-Künstler – Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff sowie wenig später Cuno Amiet, Akseli Gallen-Kallela, Emil Nolde, Max Pechstein und andere – war der Neoimpressionismus bereits ein internationales Stilidiom. Kirchner etwa hatte 1904 in der Dresdner Galerie Arnold Werke von Neoimpressionisten und anderen modernen Künstlern in einer Ausstellung gesehen, in der George Seurat mit *Die Seine bei Courbevoie* (1884) ebenso wie Paul Baum, Henri Edmond Cross, Maurice Denis, Curt Herrmann, Maximilien Luce, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Théo van Rysselberghe, Alfred Sisley und Paul Signac vertreten waren.[4] Der Neoimpressionismus, der es – vielfach in Anknüpfung an neueste Farbtheorien – durch den individuellen Auftrag einzelner Farben auf die Bildoberfläche dem Auge des Betrachters überließ, die Farben zu mischen, verbreitete sich in Europa als wichtigste Alternative zum französischen Impressionismus,[5] dessen Bollwerk in Deutschland die 1898 formierte Berliner Secession war. Wie Bleyl später erklärte, ging es den »Brücke«-Künstlern gerade darum, »den Impressionismus zu überwinden, den zufälligen, nur naturmäßigen Eindruck«.[6] Auch wenn ihre frühesten grafischen Arbeiten noch vom Jugendstil (der deutschen Entsprechung zum Art nouveau) durchdrungen waren, integrierte die »Brücke« den Neoimpressionismus nicht nur in ihre Gemälde, sondern führte ihn einen Schritt weiter als eine Strategie für ihren ersten Vorstoß in die Farbe; Kirchner etwa sollte später mit Blick auf den Neoimpressionismus sagen, dass er sich dessen Farbtheorien rasch angeeignet habe.[7]

Doch so gut sie sich auch mit den Techniken des Neoimpressionismus auskannten: die späterhin als »postimpressionistisch« bezeichneten Werke Vincent van Goghs versetzten die »Brücke«-Künstler derart in

Abb. linke Seite (Kat. 87)
Max Pechstein
Junges Mädchen, 1908
Öl auf Leinwand
65,5 x 50,5 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, erworben durch das Land Berlin

Abb. 1
Vincent van Gogh
Champ de coquelicots (Mohnfeld), 1889
Öl auf Leinwand
72 x 91 cm
Kunsthalle Bremen

Abb. 2
Vincent van Gogh
Autoportrait au chapeau de paille et à la pipe (Selbstbildnis mit Strohhut und Pfeife), 1887
Öl auf Leinwand auf Karton
42 x 30 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam

Staunen, dass sie, wie sich ihr Lehrer Fritz Schumacher erinnerte, »außer Rand und Band« gerieten.[8] Anlass für diese Reaktion war die Van-Gogh-Ausstellung in der Galerie Arnold in Dresden, die, nur Monate nach der Gründung der Gruppe eröffnet, auch spätere Werke van Goghs aus der Zeit seines künstlerischen Zenits in Saint-Rémy und Auvers umfasste, darunter *Strohdächer in Chaponval* **[Kat. 32]**, *Mohnfeld* **(Abb. 1)** und das frühe Werk *Selbstbildnis mit Strohhut und Pfeife* **(Abb. 2)**. Van Goghs spontane und lebhafte Pinselführung und seine Abwendung von der Lokalfarbe (bei der Blätter grün und der Himmel blau sind) zugunsten einer zutiefst gefühlsbestimmten Farbauffassung (bei der der Himmel grün sein kann, wie etwa in *Die Ernte,* **Abb. 3**) zeigte einen völlig neuen Ausweg aus dem fatalen Empirismus, der ihrer Meinung nach im Impressionismus wie im Neoimpressionismus verbreitet war. Ernst Blass, ein expressionistischer Schrifsteller und Stammgast des Berliner Cafés des Westens, erinnerte sich, wie wichtig van Gogh für seine Generation war: »Van Gogh: Das war der Ausdruck und das Erlebnis, dem Impressionismus und Naturalismus entgegengesetzt als flammende Konzentration, als Jünglingsechtheit, Unmittelbarkeit, Subjektstiefe, als Exhibition und Halluzination. [...] Das war [für uns] der Mut zum eigenen Ausdruck.«[9]

Kultur und Geografie

Dass das Werk van Goghs, der 15 Jahre zuvor weithin unbeachtet gestorben war, schließlich einer breiten Schicht zugänglich wurde, war einem regen grenzüberschreitenden kulturellen Austausch zwischen Deutschland und Frankreich durch eine vielseitige Vermittlungsarbeit von Ausstellungen, Privatsammlungen, Kunstmarktgeschäften sowie der Reisetätigkeit von Künstlern, Kunsthändlern und Museumsdirektoren zu verdanken. Ergänzt wurden diese Faktoren durch eine lebhafte kritische Debatte in illustrierten Kunstzeitschriften und Büchern sowie, unter Künstlern, brieflich oder in Gesprächen an Treffpunkten wie dem Café des Westens in Berlin und dem Café du Dôme in Paris. Der vorliegende Band will daher nicht nur eine Untersuchung künstlerischer Einflüsse vorlegen, sondern auch Fragen der Kultur und Geografie nachgehen. Woher kam der Expressionismus und wie verhielt er sich zu nationalen Grenzen?

Das kosmopolitische Milieu der Avantgarde war kaum gefeit gegen die unterschwelligen nationalistischen Tendenzen, die den Beginn der Moderne in Deutschland von Anfang an begleiteten. Hier setzte sich auf breiter Ebene die Ansicht durch, in der zeitgenössischen Kunstszene und auf dem Kunstmarkt dominiere nunmehr die französische Kunst. Zahlreiche Künstler, Kritiker und Museumsleute befürchteten die »große Invasion französischer Kunst«, gegen die der Worpsweder Maler Carl Vinnen 1911 in seiner berüchtigten Kampfschrift *Ein Protest deutscher Künstler* wetterte **(Abb. 4)**. Laut Vinnen waren die deutschen Künstler schlicht zu »Französlingen«[10] verkommen; die jüngere Generation sei für Deutschland vielleicht sogar verloren, denn »zur Höhe wird ein Volk nur gebracht durch Künstler seines Fleisches und Blutes«.[11] Vinnens Kampfschrift erfasste die tiefe Verbitterung, die damals weite Teile der öffentlichen Meinung färbte. Einer der

Abb. 3
Vincent van Gogh
Champ de blé avec moissonneur/ La Moisson (Die Ernte), 1889
Öl auf Leinwand
59,5 x 73 cm
Museum Folkwang, Essen

Abb. 4
Carl Vinnen (Hrsg.)
Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911
Los Angeles County Museum of Art
The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies

Unterzeichner von Vinnens Schrift, der Kunstkritiker Hans Rosenhagen, verwies zum Beweis für den zerstörerischen Einfluss auf die deutsche Jugend und die allgemeine Gutgläubigkeit der deutschen Kunstwelt auf eine kurz vorher veranstaltete Ausstellung der »Neuen Künstlervereinigung München« (NKVM) in der Berliner Galerie von Paul Cassirer, in der Werke von Picasso *(Frauenkopf,* 1909, **Abb. 5**), Braque und Kees van Dongen gezeigt worden waren.[12] »Die Franzosen«, so Rosenhagen, »benutzen jede Gelegenheit, um zu lachen [...]. In Deutschland wird alles sogleich furchtbar ernst genommen.«[13]

Vinnens Schrift löste eine erhebliche Kontroverse aus. In Reaktion auf sie erschien unter dem Titel *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest deutscher Künstler«* ein Sammelband mit Repliken von rund 75 Künstlern, Galeristen, Sammlern und Schriftstellern **(Abb. 6)**.[14] Das Spektrum der »Antwortenden« reichte von Gustav Pauli, dem Direktor der Bremer Kunsthalle, dessen Ankauf von van Goghs *Mohnfeld* **(Abb. 1)** den Protest überhaupt erst ausgelöst hatte, bis hin zu Franz Marc, dem Künstler des wenig später gegründeten »Blauen Reiters« und Vertreter der jüngeren avantgardistischen Generation, die den von Pauli verehrten Impressionismus bereits verworfen hatte. Nichtsdestoweniger sprach man sich generell für eine positive Aufnahme der französischen Moderne aus, um es den deutschen Künstlern zu ermöglichen, durch die Auseinandersetzung mit ihr eine eigene Richtung zu entwickeln. Diese zeichnete sich bereits deutlich in der Ausstellung der Neuen Secession 1911 ab, die den Begriff »Expressionisten« ins Spiel gebracht hatte. In seiner Besprechung dieser Schau schrieb der Kritiker Paul Fechter, »die Berechtigung der heutigen Bestrebungen innerhalb des französischen wie des deutschen Kunstsuchens« entwickle sich in Richtung der »Betonung des Bildes und seiner von der Natur unabhängigen Gesetze der künstlerischen Synthese als des eigentlichen Ziels der malerischen Betätigung«.[15]

Diese und ähnliche Begebenheiten zeigen, dass es für das richtige Verständnis notwendig ist, die Geschichte des Expressionismus – und damit exemplarisch die in unserer Ausstellung gezeigten Werke der französischen und deutschen Künstler – als Teil eines breiteren Diskurses zu betrachten, der Ausstellungsrezensionen, Proklamationen, öffentliche Debatten sowie narrativ angelegte Ausstellungen einschließt. Es ist dies ein zu weites Gebiet, um es in seiner Gesamtheit erschöpfend betrachten zu können; möglich ist aber eine punktuelle Analyse anhand konkreter künstlerischer Vorgehensweisen, das heißt abhängig von bestimmten Situationen oder Stätten des künstlerischen Austauschs, die aber auch nicht selten von den beteiligten Künstlern, Kritikern, Sammlern und anderen Interessierten hinterfragt wurden. Momente dieser Art können als Fallstudien innerhalb eines komplexen Geflechts des »Kulturtransfers« (im Sinne des von Michael Espagne und Michael Werner herausgearbeiteten Begriffs) verstanden werden, um den interkulturellen Dialog zwischen Frankreich und Deutschland zu erfassen, bei dem Rezeption, Verhalten, Auswertung und Prozesse der Verdinglichung wie kollektives Gedächtnis jeweils eine Rolle spielen – kurzum ein Verständnis nationaler Kulturen als im Zuge der Entwicklung ihres jeweiligen Nationalbewusstseins nicht einander grundlegend entgegengesetzter, sondern miteinander verflochtener Gebilde.[16] Die Vision von

Abb. 5
Pablo Picasso
Tête de femme (Frauenkopf),
Frühjahr 1909
Gouache, Aquarell, schwarze und ockerfarbene Kreide auf Büttenpapier
62,5 x 48,6 mm
Art Institute of Chicago, Edward E. Ayer Endowment Fund im Gedenken an Charles L. Hutchinson, 1945.136

Abb. 6
Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest deutscher Künstler«,
München 1911
Los Angeles County Museum of Art
The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies

einer transnationalen malerischen Synthese, von der Fechter träumte, war nicht zuletzt wegen unterschiedlicher kollektiver Erinnerungen, Mythen, Glaubenssätze und Symbole schwer umzusetzen. In den letzten Jahren der Wilhelminischen Zeit jedoch hinterfragten die Moderne und eine wachsende bürgerliche Schicht nationale Identitäten und die offizielle Kulturpolitik. Aus diesem Wechselspiel von aufblühendem Weltbürgertum und kulturellen Verschiedenheiten entwickelte sich die deutsche Rezeption der französischen Kunst und in der Folge die Einzigartigkeit des deutschen Expressionismus – das, was Pechstein in seinen Erinnerungen an seine Zeit in Paris im Jahr 1908 den »Kampf gegen den Impressionismus« nannte, »allerdings in einer anderen Formensprache, die dem französischen Elan gemäß war« und die er besonders eindringlich in seinem meisterhaften Bild *Junges Mädchen* **[Kat. 87]** einsetzte.[17]

Seit ihren Anfängen war die Moderne in Deutschland untrennbar mit der französischen symbolistischen Dichtung und impressionistischen Malerei verbunden. Die Vorgänger der Expressionisten hatten versucht, diese in die deutsche Kultur mit ihrer ehrwürdigen literarischen Tradition von Martin Luther über Goethe bis hin zu den deutschen Romantikern zu integrieren. Über Jahrhunderte deutscher Abneigung hinweg – sei es gegen den Katholizismus oder gegen den französischen und italienischen Klassizismus in Kunst und Literatur (insbesondere im Zuge des nationalistischen Aufbruchs im Anschluss an die Befreiungskriege) – hatte sich zwischen deutscher Kultur und französischer *civilisation,* zwischen nordischer Mythologie und mediterranem Empfinden eine gefühlte Kluft aufgetan. Seinen Ursprung hatte dieser Bruch wohl darin, dass die Deutschen sich zur Förderung eines Bewusstseins der kulturellen Einheit bereitwillig auf die Innerlichkeit der Sprache und Musik ein- und verließen, die im Gegensatz zur Kultivierung der visuellen Wahrnehmung, einer eher empirischen und von ihnen mit der Antike verbundenen Qualität, stand.[18] Im frühen 19. Jahrhundert konnte Madame de Staël in *De l'Allemagne* (1813) bekanntlich erklären: »Im Allgemeinen haben die Deutschen mehr Empfänglichkeit für die Kunst, als sie Geschicklichkeit besitzen, diese Kunst auszuüben.«[19] In dem 1905 erschienenen Band *Der Fall Böcklin* versuchte der führende Verfechter des französischen Impressionismus, der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe, derartigen Tendenzen entgegenzuwirken: Seine darin geäußerte Kritik an Böcklin, dem symbolistischen Maler mythologischer Fantasien, war Teil einer weiterreichenden Verurteilung der jüngsten Ausprägungen des deutschen Idealismus. Ungeachtet seiner Schweizer Herkunft wurde Böcklin vom offiziellen Kunstestablishment und von Kunsthistorikern wie Richard Muther, Max Lehrs und Fritz von Ostini als ein germanisches Genie gefeiert, wobei er nach der Ansicht von Ostinis so grundlegend deutsch war, dass Ausländer ihn nicht verstehen könnten.[20]

Den größten Einfluss aber übte Meier-Graefe mit seiner *Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst* aus. In diesem 1904 erschienenen, den »Brücke«-Künstlern bestens bekannten Band zeichnete er die Entwicklung der französischen Kunst von Delacroix über den Impressionismus bis zum Art nouveau nach, wobei er Paris als Ursprung der Moderne betrachtete. Im Gegensatz zur Terminologie nationaler »Schulen« hatten Künstler nach seiner Darstellung ihren Platz in einer imaginären, der Nationalität über-

geordneten Sphäre (so vertrat er beispielsweise die Auffassung, El Greco, ein Nicht-Spanier, habe die spanische Kunst gerettet).[21] Statt sich dem Personenkult hinzugeben, um eine Kunstgeschichte zu konstruieren, stellte sich Meier-Graefe die Kunst als Teil einer kulturellen Evolution samt einer Geschichte des Sehens vor.[22] Doch selbst wenn er den Nationalismus als Grundlage für das Verständnis der Kunst ablehnte, konnte er sich doch ebenso wenig wie Fechter und andere Zeitgenossen ganz vom Glauben an eine deutsch-französische Polarität lösen. Das französische (oder im weiteren Sinne mediterrane) Bewusstsein war aus seiner Sicht eher sinnlich und durch Synthese gekennzeichnet als die deutsche Sichtweise mit ihrem Hang zum Analytischen und Geistigen.[23] Tatsächlich schien eine solche Polarität formale Besonderheiten zu diktieren, und zwar in dem Maße, dass Meier-Graefe sich letztlich gezwungen sah, Courbet und Cézanne charakteristische Wurzeln in der nordeuropäischen Gotik zuzugestehen: »Diese Generation«, so schrieb er, »hatte Teile des Nordens als Flicken im Kleid.«[24]

Meier-Graefes anschauliche Analogie zeigt, wie schwer es seiner Generation in Deutschland fiel, mit einer international immer facettenreicheren Moderne umzugehen. Dennoch gab es, wie die jüngere Forschung aufgezeigt hat, durchaus Parallelen zwischen dem deutschen Begriff der »Stimmung« – einer unverwechselbar deutschen Haltung, Einfühlung, Gefühl und Ausdruck an der Schnittstelle zwischen »innen« und »außen« – und dem französischen Begriff der *rêverie* und seinen zahlreichen Varianten.[25] Besonders deutlich wird dies im Werk von Seurat, Cézanne und Gauguin, etwa in dem 1891 entstandenen Gemälde *Faaturuma (Mélancholie)* des Letzteren **(Abb. 7)**. Diese Art der Bedeutungs- und Wahrnehmungsdifferenzierung hat ihren Grund nicht in metaphysischen Wesenheiten, sondern vielmehr in Geografie, in Ort und Zeit sowie in gesellschaftlichen Bedingungen.[26] Die einzelnen Momente des für ein Verständnis der Entwicklung des Expressionismus wesentlichen Austauschs künstlerischer Einflüsse vollziehen sich innerhalb einer Infrastruktur der kulturellen Interaktion, bei dem Vermittler wie Museumsdirektoren, Schriftsteller und Galeristen, Veranstaltungen wie wegweisende Ausstellungen und vor allem Künstler und ihre Gruppierungen, namentlich die »Brücke« und »Der Blaue Reiter«, jeweils eine Rolle spielen.

Abb. 7
Paul Gauguin
Faaturuma (Mélancholie)
(Faaturuma [Melancholie]), 1891
Öl auf Leinwand
94 x 68,3 cm

The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, erworben mit Unterstützung der William Rockhill Nelson Stiftung

Einflüsse und ihre Funktionsweisen

Eine Auswahl von Kunstwerken, die mit bestimmten historischen Situationen verbunden sind und als Beispiel für den übergreifenden kulturellen Austausch zwischen Frankreich und Deutschland dienen, bietet die Grundlage für ein Verständnis dessen, wie sich »Einfluss« entfaltet. Dies erfordert allerdings eine erweiterte Sicht der künstlerischen Praxis, um die Auswirkungen eines ersten Kontakts zu erkennen. Künstler reagieren oft erst auf Einflüsse, wenn sie dafür empfänglich sind. Eine erste umfassende Präsentation von Werken van Goghs fand 1901 in der Galerie Cassirer in Berlin statt und schloss Gemälde wie *Die Ernte* **(Abb. 3)** und *Die Pappeln auf dem Hügel* **(Abb. 18)** ein. 1901 wurde sein Werk dann in der 3. Ausstellung der Berliner Secession gezeigt und 1904 gemeinsam mit Gemälden Gauguins

im Münchner Kunstverein (eventuell van Goghs *Malven* **[Kat. 28]** und *Mutter Roulin mit ihrem Säugling)*.[27] Offenbar war der damals mehrere Monate zu Studien in München weilende Kirchner für diesen Einfluss noch nicht empfänglich; van Goghs Werk war ihm »zu nervös zerrissen«.[28]

Vielleicht brauchte Kirchner die Gruppendynamik der »Brücke«, um seine bahnbrechende Reaktion auszulösen, denn gewiss erregte die von Cassirer organisierte Van-Gogh-Retrospektive, die im November 1905 in der Galerie Arnold in Dresden stattfand und in der Gemälde wie *Strohdächer in Chaponval* aus dem Jahr 1890 **[Kat. 32]** zu sehen waren, großes Interesse im Kreise der »Brücke«-Künstler. Van Goghs Einfluss ist nun auf einmal deutlich erkennbar im aufgewühlten Himmel von Heckels *Elbe bei Dresden* **[Kat. 35]**, der nach Auffassung Magdalena Moellers eine Abkehr von der flirrenden impressionistischen Wasseroberfläche am unteren Bildrand darstellt.[29] Van Goghs Einfluss ist ebenfalls unverkennbar in Kirchners Pinselführung in *Parksee (Dresden)* **(Abb. 8)** und in Schmidt-Rottluffs *Gartenstraße frühmorgens* **[Kat. 93]**, wo feinsäuberlich aufgereihte Farbstriche in Komplementärfarben eher expressiven Vordergrundpartien weichen. Laut Bleyl war van Gogh der Mehrzahl der ursprünglichen »Brücke«-Mitglieder vor dieser Ausstellung nur durch Schwarz-Weiß-Reproduktionen in Zeitschriften, aus Publikationen Meier-Graefes und anderen Quellen bekannt.[30] Nach ihrer unter die Haut gehenden Erfahrung der persönlichen Versenkung in sein Werk reagierten sie nun aber so stark darauf, dass sie eine grundlegend neue Richtung einschlugen, die sie kollektiv verfolgen konnten.

Statt Einfluss schlicht als etwas Aufgesogenes zu betrachten, beobachten wir allerdings, dass van Gogh sich in Momenten vermittelt, die bestimmte, durch unmittelbare Anliegen und Sichtweisen bedingte »Leerstellen« in der künstlerischen Methode füllen. Denn als zum Beispiel Nolde 1900 in Paris die Werke van Goghs und der Impressionisten sah, machten diese zunächst wenig Eindruck auf ihn, sodass er erklären konnte: »Paris hat mir nur wenig gegeben.«[31] Und auch als er 1901 van Goghs *Selbstbildnis* **[Kat. 31]** in der Berliner Secession sah, war er offenbar nicht bereit, es für seine Arbeit zu reflektieren, empfand er das Bild doch als »leicht verrückt«.[32] Spätestens 1904 aber wendete sich Noldes Duktus ins Gestische und seine Palette brach in leuchtende Farben aus, eine Entwicklung, die sich etwa in dem Gemälde *Frühling im Zimmer* **(Abb. 9)** zeigt und in *Die weißen Stämme* **(Abb. 10)** aus dem Jahr 1908 fortsetzt. Eine Veränderung dieser Art lässt sich nicht einfach auf den Einfluss der Tonwertmalerei der deutschen Impressionisten der Berliner Secession zurückführen.[33] Ein Besuch der bemerkenswerten, mehrere Werke van Goghs umfassenden Sammlung von Karl Ernst Osthaus in Hagen im Februar 1906 bestätigte Nolde wohl in dieser Erkundung der Leuchtkraft im Bild *Frühling im Zimmer* – eine Entwicklung, die Osthaus durch den Ankauf des Gemäldes sehr wahrscheinlich förderte.[34] Doch obwohl van Gogh ein Katalysator für ihre Experimente war, interessierten die »Brücke«-Künstler weniger dessen erklärtermaßen symbolischer Gebrauch der Farbe – etwa um Unwägbarkeiten wie das Schicksal darzustellen – als die Frage, wie er für die Gruppe einen Übergang zu einer radikalen Erneuerung der Malerei darstellen könnte.

Dieses Beispiel zeigt, dass Künstler sich gelegentlich in einem heuristischen Sinn beeinflussen lassen, sich also auf eine Quelle als Mittel zum

Abb. 8
Ernst Ludwig Kirchner
Parksee (Dresden), 1906
Öl auf Karton
54,3 x 72,3 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister

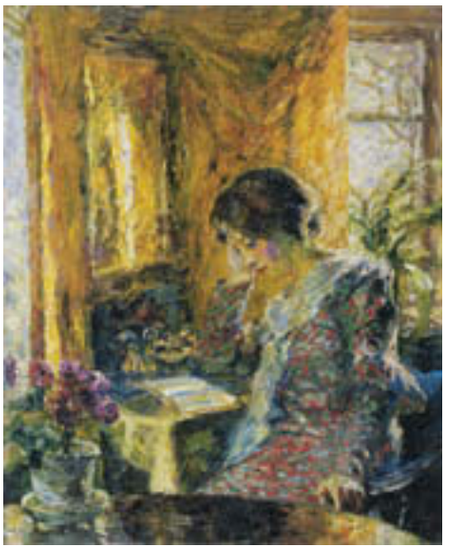

Abb. 9
Emil Nolde
Frühling im Zimmer, 1904
Öl auf Leinwand
88,5 x 73,5 cm
Nolde Stiftung, Seebüll

Zweck stützen, wie Sherwin Simmons dies in seinem Beitrag im vorliegenden Band zur Reaktion der Expressionisten auf den Kubismus beschreibt. Dabei können auch Zufälle und glückliche Umstände eine Rolle spielen. In Heckels Holzschnitt-Zyklus zu Oscar Wildes *Ballade vom Zuchthaus zu Reading* von 1907 weicht die Schärfe der rein schwarz-weißen, jugendstilartigen Partien wie in *Der Wärter* **[Kat. 39]** der Artikulation von Licht, Schatten und Atmosphäre, wie etwa in der Silhouette des Häftlings in seiner düsteren Zelle in *Der Gefangene* **[Kat. 38]**. Die Einkerbungen, mit denen Heckel den Holzstock überzog und die im Druck in zufälligen, unbestimmten Lichtpartien resultierten, sind Teil eines »technomorphen« Verfahrens, das in eine tiefe Gefühlszustände der Angst und des Schreckens formulierende Bildsprache mündet, veranschaulicht etwa in *Angst* **[Kat. 36]**. Sehr wahrscheinlich ging es Heckel bei diesem offenen Versuch zumindest teilweise darum, eine Entsprechung zu van Goghs lebhafter Pinselführung zu finden.[35] Ohne Absicht erreichte Heckel aber etwas formal wie inhaltlich ganz Anderes, das im Ansatz dem nahekam, was wir heute als Expressionismus identifizieren. Die anschließende Entwicklung eines gemeinschaftlichen »Brücke-Stils« erfolgte ebenso im eher isolierten Kontext der Dynamik der »Brücke« als Künstlergruppe. Das Gemeinschaftsatelier der »Brücke« (zunächst eine 1905 von Heckel angemietete Metzgerei in Dresden-Friedrichstadt), in dem dieser Austausch vor allem stattfand, kann, wie Reinhold Heller vorgeschlagen hat, als ein in die Wirklichkeit umgesetzter Ort mit utopischen Anklängen angesehen werden.[36] Freiwillige Gemeinschaften dieser Art, wie die Lebensreformgemeinschaften und Freikörperkolonien, die damals überall in Europa aufkamen, suchten ihre eigenen Welten aufzubauen und wurden dabei zunehmend resistent gegenüber äußeren Einflüssen. Die Schöpfungskraft der »Brücke« profitierte von einem Austausch an ihren gemeinschaftlichen Arbeitsstätten wie auch jenseits davon. In diesem Kontext kam dem Kunsthandwerk größte Bedeutung zu, wie es die »Brücke«-Künstler durch die Gestaltung ihrer Lebenssphäre mit geschnitzten Möbeln, bemalten Stoffen, Webteppichen sowie zahlreichen anderen Elementen zum Ausdruck brachten.

Umkämpftes Terrain: das Dekorative

Einfluss kann auch durch tief verwurzelte Grundhaltungen gegenüber der künstlerischen Praxis vermittelt werden; ein Beispiel hierfür sind die Unterschiede zwischen Deutschland und Frankreich in der Einschätzung von Sinn und Zweck des Dekorativen in der Kunst. Im Januar 1909 sahen Pechstein und Kirchner eine erstklassige Auswahl bedeutender Werke von Matisse, die neben Arbeiten von Benno Berneis in der Galerie Cassirer in Berlin gezeigt wurden.[37] Im Katalog verzeichnet waren 30 bemerkenswerte Gemälde, darunter höchstwahrscheinlich *Blauer Akt (Erinnerung an Biskra,* s. Abb. 2, S. 48) und *Das rote Zimmer* **(Abb. 11)**, zehn Bronzen, darunter *Liegender Akt,* sowie 30 Lithografien, Holzschnitte und Zeichnungen. Kirchners einzige bezeugte Reaktion auf die Matisse-Ausstellung ist ein kryptischer Gruß auf einer Postkarte an Heckel, den Pechstein durch einen kuriosen Kommentar ergänzte: »Matisse ist z. T. sehr wüst.«[38] Was sollte

Abb. 10
Emil Nolde
Die weißen Stämme, 1908
Öl auf Leinwand
67,5 x 77,5 cm
Brücke-Museum, Berlin

Abb. 11
Henri Matisse
La chambre rouge (Das rote Zimmer), 1908
Öl auf Leinwand
180 x 220 cm
Eremitage, St. Petersburg

das heißen? Bedenkt man, dass Pechstein vermutlich bereits seit seinen Paris-Aufenthalten in den Jahren 1907/08 mit dem Werk von Matisse vertraut war, so ist ein Jahr später keineswegs erwiesen, dass diese Bemerkung als pauschale Verurteilung gedacht war. Die Uneindeutigkeit ist allerdings bezeichnend für die Rezeption Matisses, eines Künstlers, der sich so kühn über die im Umfeld der Berliner Secession vorherrschenden Geschmacksnormen hinwegsetzte – sogar Cassirer musste angeblich erst davon überzeugt werden, die Ausstellung zu organisieren.[39]

Im Mittelpunkt dieser verblüffenden Reaktion stand die Frage des Dekorativen: Für so manchen deutschen Künstler war »das Dekorative« immer auch ein komplexer und widersprüchlicher Begriff mit tiefen philosophischen und historischen Wurzeln, weshalb sie sich nicht unmittelbar dazu bekennen konnten.[40] Ebendiese Einstellung veranlasste den *Berliner Börsen-Courier* in seiner überwiegend positiven Besprechung der Ausstellung bei Cassirer anzumahnen, Matisses Malerei streife die Grenzen zur »gefährlichen Plakatmacherei«, wohingegen das »decorative Speisesaalbild«, gemeint war *Harmonie in Rot,* »anspruchsvoll in der Bestimmtheit seiner Farbe« sei.[41] In einem Beitrag zu der Zeitung *Vorwärts* meinte John Schikowski, Matisse strebe »nur eine Schmuckkunst« an und sei, so virtuos seine Ausführung auch anmute, nicht dazu bestimmt, zu den ganz Großen der modernen Kunst zu zählen.[42] Der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, äußerte, die Zeichnungen von Matisse seien das Einzige, was einen mit einem Künstler versöhne, dem man im Übrigen »nur ein ausgesprochenes Talent für Farbe und Decoration« attestieren könne.[43] Max Beckmann beklagte sich nach dem Besuch der Ausstellung »schockiert« über »eine unverschämte Frechheit nach der andern« und wunderte sich: »Warum machen die Leute nicht einfach überhaupt Zigarettenplakate?«[44]

Aus Beckmanns Sicht waren das Delikate und Dekorative Eigenschaften, die mit Frankreich und dem Weiblichen verbunden waren und denen er eine »stärkere räumliche Betonung« vorziehe.[45] Später sollte Beckmann (der nach eigener Aussage Einflüsse von Cézanne aufgenommen hatte, nachdem er diesen 1903/04 in Paris besucht hatte) erklären, dass sein Stil im Prinzip ausschließlich in der Raumtiefe gründe, die im Gegensatz zur oberflächlich dekorativen Kunst möglichst tief in den Wesenskern und Geist der Dinge eindringe.[46] In einer 1912, ein Jahr nach Entstehung der *Amazonenschlacht* **(Abb. 12)**, erschienenen Schrift stellte Beckmann fest, Kunst sei »künstlerische Sinnlichkeit verbunden mit der künstlerischen Gegenständlichkeit und Sachlichkeit der darzustellenden Dinge. Wenn man diese aufgibt, gerät man unweigerlich auf den Boden des Kunstgewerbes.«[47] Er betrachtete die Tiefenräumlichkeit als das Terrain, auf dem die Moderne sich entwickeln würde und wo französische und deutsche Ansätze sich mischen konnten.

Ist es angesichts dieser vorherrschenden Haltung denkbar, dass Kirchner sich, wie behauptet worden ist, überhaupt nicht für das Dekorative bei Matisse interessierte?[48] Allgemein wird angenommen, dass Kirchner sich in Zeichnungen wie *Zwei Frauen, Fingerspielende Dodo* **(Abb. 13)** und *Träumende* **[Kat. 57]** die fließende Linienführung von Matisse zu eigen machte und in einer Reihe wichtiger Gemälde aus demselben Jahr einen freien Duktus einführte. Auch wenn Kirchner die Begeisterung für Matisse

Abb. 12
Max Beckmann
Amazonenschlacht, 1911
Öl auf Leinwand
250 x 220 cm
Robert Gore Rifkind Collection, Beverly Hills

später erwartungsgemäß leugnete (im Jahr 1919 schrieb er an seinen Biografen Gustav Schiefler: »Meine Arbeiten werden jetzt stark angefeindet, und schiebt man mir für die frühen Nachahmung von Nolde, Matisse, Munch usw. unter, die ich damals nicht mal den Namen nach kannte«[49]): Pechstein hätte diese noch bekräftigt, denn seine Radierung *Frau auf dem Sofa* **[Kat. 86]** erweist dem Franzosen offensichtlich seine Reverenz.[50] Kirchners Skizzenbücher aus jener Zeit zeigen allerdings bereits, wie er die Bewegung tanzender und gestikulierender Figuren in einer fließenden Linie erfasst, die einen Kontrast zum eher statischen Charakter der dekorativen Gemälde von Matisse darstellt.[51] Die Genauigkeit aber, die sich bei Kirchner herausbildet, erinnert an die harmonischen Kompositionen von Matisse, so etwa in der Serie großformatiger Darstellungen seiner Lebensgefährtin Doris Große (genannt »Dodo«): *Dodo am Tisch (Interieur mit Dodo)* **[Kat. 55]**, *Liegender Akt vor Spiegel* **[Kat. 59]** und *Fingerspielende Dodo* **(Abb. 13)**. Was Kirchner im Werk von Matisse entdeckte, war also offenbar nicht so sehr die fließende Linienführung, die er nachweislich bereits beherrschte, sondern eher eine Methode des Bildaufbaus mittels Farbe und Linie. Darüber hinaus scheinen Kirchners »fleckiger« Farbauftrag und seine Farbpalette in *Liegender Akt vor Spiegel* Gemälden von Matisse verpflichtet zu sein, die 1909 in der Ausstellung bei Cassirer zu sehen waren. Diese Aspekte könnten den Beginn dessen markieren, was der Kunsthistoriker Donald C. Gordon einen »deutschen Fauvismus« genannt hat.[52]

Ein weiterer, besonders wichtiger Impuls, der von Matisse ausging, ergab sich mit der Übersetzung seines wegweisenden Textes »Notes d'un peintre«, der ursprünglich Ende 1908 in *La Grande Revue* erschienen war und bereits ein Jahr später unter dem Titel »Notizen eines Malers« in *Kunst und Künstler* in deutscher Übersetzung vorlag. Frappant für deutsche Leser der Zeit war die Betonung des Subjektiven und dessen Verhältnis zur Gesamtkomposition: »Was ich vor allem zu erreichen suche, ist der Ausdruck [...]. Der Ausdruck steckt für mich nicht etwa in der Leidenschaft, die auf einem Gesicht losbricht oder sich durch eine heftige Bewegung kundgibt. Er ist vielmehr in der ganzen Anordnung meines Bildes: der Raum, den die Körper einnehmen, die leeren Partien um sie, die Proportionen: dies alles hat seinen Teil daran. Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken.«[53] Auf die noch recht zaghaften Schritte von Matisse in Richtung Abstraktion folgten in Frankreich Kubismus und Orphismus, die – nahezu zeitgleich mit den ungegenständlichen Werken Kandinskys, *Skizze I für Bild mit weißem Rand* **[Kat. 50]** und *Fragment zu Komposition II* **[Kat. 49]**, – in den Werken von Delaunay wie *Der rote Turm* gipfelten. Nach der Definition Apollinaires in *Les Peintres cubistes* war »der orphische Kubismus [...] die Kunst, neue Ganzheiten mit Elementen zu malen, die nicht der visuellen Wirklichkeit entlehnt, sondern gänzlich vom Maler erschaffen wurden; er verleiht ihnen eine machtvolle Wirklichkeit. [...] Das ist reine Kunst.«[54] Zu diesem frühen Zeitpunkt konnte also weder die Abstraktion noch die subjektive Expression als rein deutsch oder aber rein französisch aufgefasst werden.

Französische Künstler waren zudem nicht die einzigen, denen das Dekorative als Strategie zur Überwindung des Impressionismus diente.

Abb. 13
Ernst Ludwig Kirchner
Fingerspielende Dodo, 1909
Lithografie
33 x 40 cm
Milwaukee Art Museum, Marcia and Granvil Specks Collection

In seiner Einführung zum Katalog der dritten Ausstellung der Neuen Secession stellte Max Raphael (unter dem Pseudonym M. R. Schönlank) fest, dass im Impressionismus »die dekorativen Elemente des Bildes stark vernachlässigt wurden«, sodass es einer anderen Generation überlassen bleibe, »in einer größeren Freiheit vom Objekt die große Dekoration zu schaffen«. Dies sei »das Programm der jungen Künstler aller Länder«, deren Gegenstandswahrnehmung an die Stelle der impressionistischen Suche nach Gesetzen in der flüchtigen Natur trete.[55] Allerdings war das Dekorative, wie Roger Harold Benjamin und andere aufgezeigt haben, in der französischen und deutschen Tradition auf jeweils unterschiedliche Weise in die Staffeleimalerei einbezogen worden. Gewiss, die Expressionisten und die Fauves bekämpften beide die in ihren Augen positivistischen Verfahren des Impressionismus, insbesondere in Landschaften und Stadtansichten, die das Gesehene neutral zu übertragen schienen. In seiner Besprechung des Salon des Indépendants im Jahr 1906 bezeichnete der Kritiker François Crucy die Fauves als »jene, die im Schauspiel der Natur nach Vorwänden suchen, um dekorative Bilder zu schaffen«.[56] Gleichzeitig pries der Kritiker Louis Vauxcelles die »Wahrhaftigkeit« der neuen »Landschafter« wegen ihres »dekorativen Blickes«.[57] Die Idee der dekorativen Landschaft war keineswegs neu, und ältere Traditionen waren in den Schriften von Matisse, André Lhote, Maurice Denis und anderen aktualisiert worden. Man könnte sagen, dass die formalen Fortschritte, die die Fauves erzielten (flächige Partien willkürlicher Farbe in Abkehr vom Deskriptiven zugunsten der Expressivität), eine Rückkehr zur Klassik darstellen.[58] Zu den Vorformen zählen die von der griechisch-römischen Tradition hergeleiteten *paysages décoratifs,* die von französischen Akademiemalern als »Arabesken« gerühmt, von Boucher und Fragonard im Art nouveau als Fantasien imaginiert und (zusammen mit der Tradition der Wandmalerei des 19. Jahrhunderts) in die dekorativen Muster der Symbolisten und der Nabis Eingang fanden. Exemplarisch seien hier Édouard Vuillards *Promenade im Weinberg,* das Interieur in Vuillards *Frau in gestreiftem Kleid* **[Kat. 101]** und Bonnards *Der Spiegel im grünen Zimmer* genannt.

Die Neoimpressionisten gingen in dieser Richtung weiter, wobei Paul Signac in seiner breit rezipierten Schrift *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899) aussagte, dass »sogar die kleinformatigen Bilder der Neoimpressionisten dekorativ präsentiert werden können«.[59] Dies erklärt zum Teil die Ähnlichkeit zwischen den Jugendstil-Interieurs von Henry van de Velde und den neoimpressionistischen Bildern, die häufig darin aufgehängt wurden, so etwa in der Galerie Cassirer und in Harry Graf Kesslers Arbeitszimmer **(Abb. 14)**. Cézanne pflegte zunächst ebenfalls das Dekorative, und seine Wandgemälde der *Vier Jahreszeiten* (1860/61) wurden von Marc und Kandinsky in ihrem 1912 erschienenen Almanach *Der Blaue Reiter* abgebildet.[60] Matisse wiederum erfüllte die Malerei mit »Ausgewogenheit, Reinheit, Ruhe.«[61] Um dies zu erzielen, riet er: »Beim Malen einer Landschaft wählt man sie wegen ihrer Schönheiten – Farbtupfer, angedeutete Kompositionen. Schließt eure Augen und stellt euch das Bild vor [...] betrachtet das Motiv (das Modell, die Landschaft usw.) als Ganzes.«[62] Innerhalb dieses Ansatzes widmeten sich manche der Fauves mit Vorliebe der Darstellung lokaler Motive (Albert Marquet, *Le Havre, Segelboot am Kai*

Abb. 14
Harry Graf Kesslers Arbeitszimmer in Weimar mit dem Gemälde *Baigneur (Le Lesteur)* von Henri Edmond Cross

Abb. 15
Ernst Ludwig Kirchner
Frau in grüner Bluse, 1910
Öl auf Leinwand
80,3 x 70,2 cm
St. Louis Art Museum

[Kat. 72]), andere eher der Abstraktion (André Derain, *Boote im Hafen von Collioure)* **[Kat. 8]**), und wieder andere bewegten sich irgendwo in der Mitte (Maurice de Vlaminck, *Häuser und Bäume* **[Kat. 102]**).

In der Tradition der deutschen Malerei dagegen galt das Dekorative als eine Qualität, die den angewandten Künsten vorbehalten und der Staffeleimalerei deshalb fremd war. Während bei Matisse starkfarbige Muster in willkürlichen Farben wie eine Reihe von »Farbempfindungen« wirken, die sich eher auf sich selbst als auf die Natur zu beziehen scheinen und in einer Weise gezeichnet sind, »dass sie unmittelbar in die Arabeske übergehen«[63], dienen die schmückenden Muster bei Kirchner oft eher dazu, dekorative Gegenstände wie Kissen und Teppiche darzustellen, wie etwa in *Frau in grüner Bluse* **(Abb. 15)**. Der zur Gruppe des »Blauen Reiters« zählende Künstler August Macke nutzte die Begegnung mit Matisse auf andere Weise. Im Jahr 1908 reiste er mit dem Sammler Bernhard Koehler, der Matisses Gemälde *Straße in Arcueil* (1903/04) erwarb, nach Paris.[64] Anschließend besuchte Macke die Sammlung von Karl Ernst Osthaus, der gerade das *Stillleben mit Affodilen* (1907) von Matisse gekaufte hatte, und kopierte dann über die beiden folgenden Jahre hinweg verschiedene andere Gemälde von Matisse in seine Skizzenbücher. Im Jahr 1910 reiste er nach München, um Matisse in einer Ausstellung in der Modernen Galerie Thannhauser zu sehen, und besuchte ein weiteres Mal die Osthaus-Sammlung. Während der nächsten zwei Jahre zeigt sich der Einfluss von Matisse bei Macke deutlich in einer Spannung zwischen räumlicher Tiefe und Flächigkeit sowie in einer Überführung dekorativer Bildelemente bei Matisse in ein kompositorisches Raster, so etwa in der Studie zu *Hutladen* **(Abb. 16)** und *Stillleben mit Apfelschale und japanischem Fächer* (1911). Gemälde wie diese waren die Grundlage, auf der er ab etwa 1911 auch die leuchtenden Strukturen Delaunays aufgreifen konnte. Auch hier vollzog sich der Einfluss wieder auf heuristischem Weg, der es Macke ermöglichte, das Dekorative vollständig in das kompositorische Gerüst der Staffeleimalerei zu integrieren.

Die Grenzen des Kosmopolitismus

Der kosmopolitische Kontext dieser Vorstöße wurde noch breiter durch die Sonderbund-Ausstellung im Mai 1912 in Köln. Osthaus war eine treibende Kraft hinter dieser letzten einer Folge von vier internationalen Ausstellungen, die vom 1909 gegründeten »Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler« organisiert wurden.[65] Die mehr als 630 Werke umfassende Schau vereinte zeitgenössische Künstler aus ganz Europa, kombiniert mit den »historischen Grundfesten« der Moderne in Form einer großen Van-Gogh-Retrospektive (20 Gemälde und 16 Zeichnungen) und einer bemerkenswerten Auswahl von 25 Gemälden Cézannes und 22 Gauguins. Zu den ausgestellten Werken zählten van Goghs *Weiden bei Sonnenuntergang* **(Abb. 17)**, *Die Pappeln auf dem Hügel* **(Abb. 18)**, *Die Grabenden* **[Kat. 33]** aus der Sammlung von Bernhard Koehler und *Malven* **[Kat. 28]**. Cézanne war mit *Bauer im blauen Hemd* und *Stillleben mit Äpfeln* ebenfalls eindrucksvoll vertreten. Und Gauguin war mit Gemälden wie *Die Mutter des Künstlers* **[Kat. 17]** und *Barbarische Erzählungen (Contes barbares;* aus der

Abb. 16
August Macke
Studie zu ***Hutladen,*** 1913
Pastell auf Papier
19 x 14 cm

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. The Ludwig and Rosy Fischer Collection, Schenkung aus dem Nachlass von Anne R. Fischer

Abb. 17
Vincent van Gogh
Saules au coucher du soleil (Weiden bei Sonnenuntergang), 1888
Öl auf Leinwand auf Karton
31,6 x 34,3 cm
Kröller Müller Museum, Otterlo

Sammlung von Karl Ernst Osthaus) für manche durchaus noch eine Offenbarung. Der spektakuläre Triumphzug dieser drei Franzosen war dazu gedacht, die Abkehr vom Impressionismus zu unterstützen, die sich in den jüngsten Tendenzen in ganz Europa abzeichnete, selbst wenn van Gogh, Gauguin und Cézanne einem breiteren Publikum in Deutschland kaum bekannt waren. Das Spektrum der neuesten Werke reichte von Matisses *Straße in Arcueil* (1898/99) Georges Braques kubistischer *Geige und Palette* (1909) und Picassos *Frauenkopf* (1908; eine Leihgabe von Alfred Flechtheim; **Abb. 19**) zu Werken der Künstler der »Brücke« und des »Blauen Reiters«. Richart Reiche verkündete im Katalogvorwort, Impressionismus und Naturalismus seien durch eine neue Bewegung abgelöst worden, der »sich die jüngeren Künstler fast aller europäischen Kulturländer [...] angeschlossen« haben und deren Anhänger er mit dem Begriff »Expressionist« etikettierte.[66]

Neben der zunehmend internationalen Ausrichtung des Sonderbundes sowie des umfassenden Ausstellungsprogramms, das Herwarth Walden in seiner Sturm-Galerie in Berlin entwickelte, gaben Kunsthistoriker auch das Denkmuster von Nord versus Süd allmählich auf. Wilhelm Worringer etwa suchte in *Formprobleme der Gotik* (1910) die Gotik – einen zuvor rein national definierten Begriff – als »übernationales Phänomen« darzustellen, wobei er die ihr zugrunde liegenden Tendenzen ebenso wie jene, die zu ihrem Widerpart im Klassischen führten, als universelle Kräfte betrachtete.[67] Eine entsprechende kulturübergreifende Polarität war von Worringer bereits in seiner wegweisenden Schrift *Abstraktion und Einfühlung* (1907) thematisiert worden, die einen starken Einfluss auf Kandinskys Theorie des konträren Verhältnisses zwischen »grosser Realistik« und »grosser Abstraktion« sowie auf das beispiellos breitgefächerte Interesse des »Blauen Reiters« für sowohl europäische als auch nichtwestliche Kulturen ausübte.

Innerhalb dieses Umfeldes entwickelten sich jedoch auch neue Richtungen, die gleichzeitig widersprüchlich und konstruktiv waren – und dies trotz, oder vielleicht auch wegen Waldens Bemühungen um die Verwirklichung seiner kosmopolitischen Vision. Wegen der allgemeinen Enttäuschung über den Raummangel bei der Sonderbund-Ausstellung, aufgrund dessen die Künstler nur je drei Werke hatten einreichen dürfen, veranstaltete Walden im Juni/Juli 1912 eine Sonderausstellung mit Werken deutscher Expressionisten (vor allem Künstler des »Blauen Reiters«), die nicht in die Sonderbund-Schau aufgenommen worden waren. Auf diese folgte dann im August die Ausstellung *Französische Expressionisten* (überwiegend Fauves).[68] Im Jahr darauf versuchte er bei seinen vielfältigen Bemühungen in der Galerie Der Sturm und in seiner Zeitschrift *Der Sturm* immer wieder, Expressionismus, Kubismus und Futurismus zusammenzufassen. Aber obwohl Walden in seiner (hauptsächlich dem »Blauen Reiter« gewidmeten) Eröffnungsausstellung im März 1912 sowohl Kirchner als auch Pechstein aufgenommen und im Dezember des gleichen Jahres die Neue Secession gezeigt hatte,[69] verweigerten die »Brücke«-Künstler ihre Teilnahme an dem Höhepunkt seines kühnen internationalen Projekts, dem Ersten Deutschen Herbstsalon im Jahr 1913.[70] Dieser wurde von Koehler gefördert und in enger Zusammenarbeit mit dem »Blauen Reiter« entwickelt. Vielleicht befürchtete Kirchner, der 1912 an einer *Chronik der Brücke* arbeitete, dass die »Brücke« inmitten derart vieler Ismen aus den verschiedensten Ländern,

Abb. 18
Vincent van Gogh
Les peupliers sur la colline (Die Pappeln auf dem Hügel), 1889
Öl auf Tuch
61,6 x 45,7 cm
The Cleveland Museum of Art,
Vermächtnis Leonard C. Hanna, Jr.

Abb. 19
Pablo Picasso
Tête de femme (Frauenkopf), 1908
Öl auf Leinwand
73,6 x 60,6 cm
The Museum of Modern Art,
Florene May Schoenborn Bequest

die jeweils als Entsprechung zum »Expressionismus« galten, ihre Identität verlieren würde. Dazu aufgefordert, der Kunst der »Brücke« eine nationale Identität zuzuweisen, erklärte Kirchner in seiner Chronik denn auch, dass die Gruppe gegen jedwede zeitgenössischen Einflüsse aus dem Ausland immun und »durch die heutigen Strömungen, Kubismus, Futurismus, usw. unbeeinflusst« sei; stattdessen suche sie nach Ursprünglichkeit in den altdeutschen Meistern wie auch in nichtwestlichen Quellen.[71] Nationalistische Tendenzen dieser Art, die in der deutschen Avantgarde durchaus anzutreffen waren, sollten sich mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges massiv verstärken.

In ebenjener Atmosphäre eines zunehmenden Nationalismus entstand auch die erste zusammenfassende Darstellung des Expressionismus aus der Feder von Paul Fechter (1914 erschienen). Verzweifelt angesichts des wachsenden Materialismus jener Zeit, bemühte er sich, den Primat des Geistes, einen der zentralen Topoi der Innerlichkeit, und damit den Ausdrucksdrang wiederherzustellen.[72] Er empfand van Gogh als germanisch, da dieser einen Weg zu Überwindung des Impressionismus aufzeige: »Van Gogh ist eine letzte Möglichkeit des Impressionismus; zugleich ist er der Beginn der Antithese, der Anfang vom Ende, weil die Ekstase bei ihm nicht nur zu neuen dekorativen Werten, sondern zu einem neuen Bekenntnis kommt.«[73] Die Expressionisten wiederum wurden nun – Fechters früherer Hoffnung auf eine Synthese zum Trotz – französischen Künstlern gegenübergestellt.

Es ist im Wesentlichen dieser national geprägte Begriff des Expressionismus, der sich historisch durchgesetzt hat und heute Anwendung findet. Durch die genauere Untersuchung ausgewählter Momente des Austauschs von künstlerischem Einfluss in der Ausstellung und im vorliegenden Katalogband soll jedoch ein Bild des Expressionismus als einer breiteren, Landesgrenzen überschreitenden Bewegung wiedergewonnen werden, wie es durch die ausführliche Chronologie von Frauke Josenhans und die acht Beiträge ausgewiesener Kenner der Periode belegt wird. Zunächst soll der Fall Harry Graf Kesslers betrachtet werden, jenes rastlosen Sammlers, Kritikers und Museumsdirektors, der im Rahmen seiner ausgedehnten Reisen zahlreiche wichtige Ausstellungen und Projekte sowohl sehen als auch initiieren konnte, darunter die Gestaltung der Galerie Cassirer in Berlin und des Osthaus Museums in Hagen (sowie nicht zuletzt Kesslers eigener Sammlung und Wohnhäuser in Weimar und Berlin) durch Henry van de Velde. Laird M. Easton erweitert in seinem Beitrag unser Verständnis Kesslers durch eine eingehende Untersuchung seiner Beziehungen zu Dichtern der Zeit und seiner Aufnahme und Förderung der Generation deutscher expressionistischer Künstler und Schriftsteller, die von einem profunden – und unter denen, die sich um die Vermittlung der französischen Moderne nach Deutschland bemühten, seltenen – Verständnis kulturellen Wandels zeugen. Unterdessen besuchten zahlreiche deutsche Künstler Paris, wo sie, wie Claudine Grammont in ihrer differenzierten Darstellung schildert, im Café du Dôme zusammentrafen, Ausstellungen im Salon d'Automne besichtigten und Ateliers, Galerien und Sammlungen besuchten. Grammont betrachtet die Beziehungen zwischen den Fauves und den Expressionisten, darunter

Kandinsky und Franz Marc, und die Rolle der Académie Matisse und Matisses richtungweisenden Text »Notizen eines Malers«, wobei sie überzeugend darzulegen vermag, warum sich die Verbindungen des Franzosen zu aufstrebenden deutschen Künstlern nachteilig auf seine Rezeption bei der Kritik auswirkten.

Ab dem späten 19. Jahrhundert zeigten Ausstellungen in Berlin, Dresden und München ausführliche Präsentationen impressionistischer und neoimpressionistischer Kunst; um 1904/05, dem Zeitpunkt der »Geburt« des Expressionismus, machten Ausstellungen in Deutschland auch die Werke von Cézanne, van Gogh, Gauguin und schließlich sogar Matisse einem breiten Publikum zugänglich. In seinem auf detaillierten Forschungsergebnissen beruhenden Aufsatz deckt Peter Kropmanns nicht nur auf, wie solche Ausstellungen logistisch durch die Zusammenarbeit von deutschen und französischen Kunsthändlern, Sammlern und Museumsdirektoren zustande kamen, sondern er untersucht auch die Rolle der Kunstkritik rund um einen Diskurs der »Distanzierung und Abgrenzung«[74], der sich über Jahrhunderte der kulturellen Differenzierung hinweg entwickelt hatte. Magdalena M. Moeller legt eine eingehende Analyse dieser Art der Differenzierung sowie der Gemeinsamkeiten im sich jeweils herausbildenden Stil der Fauves und der »Brücke« vor. Während sich beide Gruppierungen (die »Brücke« ein wenig später als die Fauves) gegen die, wie Matisse es nannte, »Tyrannei des Divisionismus« wandten, reagierten die »Brücke«-Künstler um 1908 allmählich auch auf die Fauves, was es ihnen erlaubte, über die »Reinheit und Ruhe« von Matisses Begriff des Ausdrucks hinaus zu einer uneingeschränkten Bandbreite der emotionalen Expression zu gelangen.

Eine weitere neue Tendenz unter den Künstlern der »Brücke« entwickelte sich einerseits in Reaktion auf die Kritik, sie lehnten sich allzu eng an die dekorative Flächigkeit der Fauves an und stünden andererseits im Einklang mit ihrer unabhängigen Entdeckung der Stammeskunst Afrikas und Ozeaniens. Sherwin Simmons untersucht die Rezeption des Kubismus anhand von Werken Kirchners, Schmidt-Rottluffs, Heckels sowie Lyonel Feiningers, der keiner Gruppe angehörte, wohl aber Künstlern des »Blauen Reiters« freundschaftlich verbunden war. Simmons vertritt die Auffassung, dass die Aufnahme der Werke Picassos und Braques eher Mittel zum Zweck war, nach den Worten des Kunstkritikers Curt Glaser also als »Nebenweg«[75] fungierte, der woanders hinführte, namentlich zurück zur deutschen Romantik. Die Künstler des »Blauen Reiters« in München reagierten ebenfalls unterschiedlich auf aktuelle Trends in Paris. August Macke folgte eher der Werteordnung des Museumsdirektors Hugo von Tschudi und orientierte sich am Pariser Kosmopolitismus bzw. an der impressionistischen Malerei (auch wenn Macke meinte, dass in seiner Deutung dieser Quellen das Geistige stärker mitschwinge), während Kandinsky und Marc mit einem auf Volkskunst und Konstruktionen des »Primitiven« gründenden Internationalismus reagierten, zu dem, wie Katherine Kuenzli in ihrem erhellenden Beitrag aufzeigt, ihre Deutung Henri Rousseaus den entscheidenden Impuls lieferte. Ihre Würdigung des unmittelbaren, wiewohl formal beschränkten Malstils von Rousseau erforderte allerdings einen Bruch mit der materialistischen Wahrnehmung, die sie mit dem von der Generation Tschudis und Meier-Graefes verfochtenen Impressionis-

mus verbanden, bot ihnen dabei aber ein Mittel, die »Innerlichkeit« wiederzuerlangen, die aus ihrer Sicht weiten Teilen der französischen Moderne abging. In Cathérine Hugs Gespräch mit dem neo-expressionistischen Maler Georg Baselitz und dem Dichter Robert Menasse schließlich wird die Frage nach der rund hundertjährigen Rezeptionsgeschichte diskutiert und untersucht, inwiefern der Expressionismus von damals für produzierende Künstler von heute und aus unterschiedlichen Sparten mehr denn je eine Rolle spielt.

In ihrer Gesamtheit tragen die Ausführungen in diesem Band dazu bei, den Expressionismus als eine vielgestaltige *internationale* Bewegung mit einem eminent wichtigen sozialen Austausch zu verstehen, dem der Erste Weltkrieg ein frühes, tragisches Ende setzte. Als der Krieg jedoch seinen Fortgang nahm und Künstler und Intellektuelle in großer Zahl den Weg, den die europäische Kultur im Zeichen nationalistischer Tendenzen genommen hatte, zu hinterfragen begannen, war es der kosmopolitische kulturelle Austausch der Zeit des Expressionismus, der einen neuen Weg für die Periode nach dem Ersten Weltkrieg andeutete, in der wahrhaftiger Internationalismus und kulturelle Einheit denkbar wurden.

1 *Katalog der XXII. Ausstellung der Berliner Secession,* Berlin 1911, S. 11, zit. nach: Stephan v. Wiese, *Graphik des Expressionismus,* Stuttgart 1976, S. 8.
2 Arthur Clutton-Brock, »The Post-Impressionists«, in: *The Burlington Magazine,* 18 (Januar 1911), S. 216, zit. nach: Marit Werenskiold, *The Concept of Expressionism,* New York/Oxford 1985, S. 9 ff.
3 Für ein vollständiges Verzeichnis der Ausstellungen, die während der 1910er-Jahre in der Galerie Der Sturm veranstaltet wurden, siehe Barbara Alms und Wiebke Steinmetz (Hrsg.), *Der Sturm: Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre,* Ausst.-Kat. Städtische Galerie Delmenhorst 2000, S. 257–270.
4 Ruth Negendank, *Die Galerie Ernst Arnold (1893–1951): Kunsthandel und Zeitgeschichte,* Weimar 1998, und H. A. Lier, »Ernst Arnolds Kunstsalon«, in: *Dresdner Journal* (Mittwoch, 30. März nachmittags), 1904, Nr. 74, S. 625.
5 *Le Néo-impressionisme de Seurat à Paul Klee,* Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris 2005.
6 Fritz Bleyl, »Erinnerungen«, zit. nach: Hans Wentzel, »Fritz Bleyl, Gründungsmitglied der ›Brücke‹«, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein,* Nr. 8 (1968), S. 99.
7 Ernst Ludwig Kirchner, »Die Lehrjahre«, in: Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner: Nachzeichnung seines Lebens,* Bern und Fribourg 1979, S. 334–338, hier: S. 334.
8 Fritz Schumacher, *Stufen des Lebens: Erinnerungen eines Baumeisters,* Stuttgart und Berlin, 1935, S. 283.
9 Ernst Blass, »Das alte Café des Westens«, in: *Die literarische Welt,* Bd. 4, Nr. 35 (1928), S. 3.
10 Carl Vinnen, »Quousque tandem«, in: *Ein Protest deutscher Künstler,* Jena 1911, S. 2 und 12. Zu den insgesamt 140 Mitunterzeichnern von Vinnens Protestschrift zählten 20 Museumsdirektoren. Vgl. Peter Paret, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland,* Frankfurt a. M. 1983, S. 262 ff. sowie Georg-W. Költzsch und Ronald de Leeuw u. a., *Vincent van Gogh und die Moderne, 1890–1914,* Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen, Van Gogh Museum, Amsterdam, Freren 1990.
11 Vinnen 1911 (wie Anm. 10), S. 12 (siehe dort auch S. 7–10).
12 Die Ausstellung der 1909 u. a. von Wassily Kandinsky, Alexej Jawlensky und Gabriele Münter gegründeten »Neuen Künstlervereinigung München« (NKVM) fand im Januar 1911 statt. Vinnen 1911 (wie Anm. 10), S. 59, 65–69. Für ein Verzeichnis der in der Ausstellung gezeigten Werke siehe Annegret Hoberg und Helmut Friedel, *Der Blaue Reiter und das neue Bild: Von der »Neuen Künstlervereinigung München« zum »Blauen Reiter«,* München 1999, S. 340–347.
13 Vinnen 1911 (wie Anm. 10), S. 68.
14 Siehe Wulf Herzogenrath und Dorothee Hansen (Hrsg.), *Van Gogh. Felder – Das Mohnfeld und der Künstlerstreit,* Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Ostfildern 2002), S. 148–153, für eine leicht zugängliche Darstellung der Kontroverse.
15 Paul Fechter, »Zur IV. Ausstellung der ›Neuen Secession‹«, in: *Vossische Zeitung* (18. November 1911), zit. nach: Martina Ewers-Schultz, *Die französischen Grundlagen des »rheinischen Expressionismus« 1905 bis 1914: Stellenwert und Bedeutung der französischen Kunst in Deutschland und ihre Rezeption in den Werken der Bonner Ausstellungsgemeinschaft von 1913,* Münster 1996, S. 20. Vgl. ders., »Fortbildungen des Impressionismus«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration,* Bd. 29, Nr. 5 (1911/12), S. 299–304.
16 Michael Espagne und Michael Werner (Hrsg.), *Transferts: Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe–XIXe siècles),* Paris 1988. Vgl. Katharina Middell und Matthias Middell, »Forschungen zum Kulturtransfer. Frankreich und Deutschland«, in: *Grenzgänge: Beiträge zu einer Modernen Romanistik,* Bd. 1, Nr. 2 (1994), S. 107–122. Für eine Erörterung des Ethno-Symbolismus und seiner Anwendung auf die europäische Kultur siehe Anthony D. Smith, »Nationalism and Modernity«, in: Timothy O. Benson (Hrsg.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930,* Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Cambridge (MA) 2002.
17 Leopold Reidemeister (Hrsg.), *Max Pechstein, Erinnerungen,* Stuttgart 1993, S. 32.
18 Siehe zu dieser These Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst: Ein schwieriges Erbe,* München 1992.
19 Madame de Staël, *Über Deutschland* (Paris 1813), Kap. XXXII. Vgl. Belting 1992 (wie Anm. 18), S. 6. Siehe auch *De l'Allemagne: De Friedrich à Beckmann,* hrsg. v. Sébastien Allard und Danièle Cohn, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris 2013.
20 Fritz v. Ostini, *Böcklin,* Bielefeld 1907, S. 123, zit. bei: Thomas W. Gaehtgens, »Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporain en Allemagne à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe,« in: *Revue de l'art,* Nr. 88 (1990), S. 31–38, bes. S. 33.
21 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst,* hrsg. und mit einem Nachwort von Hans Belting, München 1987, Bd. 2, S. 717.
22 Thomas W. Gaehtgens 1990 (wie Anm. 20), S. 31–38, bes. S. 32 und 34.
23 Ebd., S. 25.
24 Meier-Graefe, *Entwickelungsgeschichte* (wie Anm. 21), S. 585. Näheres zur ahistorischen »horizontalen« Betrachtungsweise Meier-Graefes bei Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as Art Critic,* München 1973, S. 41.
25 Siehe Kerstin Thomas (Hrsg.), *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis,* Berlin und München 2010, sowie dies., *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin,* Berlin und München 2010. Der Begriff *rêverie* geht zurück auf Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries du Promeneur Solitaire* (1782).
26 Für Bourdieu erfordert ein Verständnis von Kunstwerken eine Berücksichtigung nicht nur der Künstler, Kunstkritiker, Kunsthändler und Kunstförderer, sondern auch des Feldes der gesellschaftlichen Akteure (z. B. Museen, Galerien, Kunstakademien usw.), die zur Wertbestimmung und Wertschöpfung der Kunstwerke beitragen; Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes,* Frankfurt am Main 1999, S. 29 ff. Entsprechende interdisziplinäre Ansätze zeichnen etwa die Untersuchungen von Henri Lefebvre *(The Production of Space,* Oxford 1991), Thomas DeCosta Kaufmann *(Toward a Geography of Art,* Chicago 2004) und Clifford Geertz *(The Interpretation of Cultures,* London 1973) aus.
27 Die Ausstellung *Die Schule von Pont-Aven* im Münchner Kunstverein wurde am 20. August 1904 eröffnet und umfasste 46 Gemälde von Gauguin, van Gogh, Schuffenecker, Diriks, Friesz und Slewinski. Siehe Peter Kropmanns, *Gauguin und die Schule von Pont-Aven im Deutschland nach der Jahrhundertwende,* Sigmaringen 1997, S. 18–22.
28 Kirchner, »Die Lehrjahre« (wie Anm. 7), S. 333.
29 *Vincent van Gogh und die Moderne,* Ausst.-Kat. 1990 (wie Anm. 10), S. 353.
30 »Eines Tages brachte Kirchner aus irgendeiner Bücherei einen bebilderten Band von Meier-Graefe über die modernen französischen Künstler mit.

Wir waren begeistert.« Bleyl, »Erinnerungen«, S. 94, zit. nach: Magdalena M. Moeller, »Van Gogh und die Rezeption in Deutschland bis 1914«, in: *Vincent van Gogh und die Moderne,* Ausst.-Kat. 1990 (wie Anm. 10), S. 313. Vgl. Bleyl, »Erinnerungen« (wie Anm. 6), S. 96, für Ausführungen zu anderen Veröffentlichungen.

31 *Emil Nolde,* Ausst.-Kat. Wüttembergischer Kunstverein, Stuttgart 1988, S. 227.

32 Moeller 1990 (wie Anm. 30), S. 315 f. Siehe Emil Nolde, *Mein Leben. Jahre der Kämpfe, Berliner Secession 1908–1910,* Köln 1976, S. 186. Wie Magdalena M. Moeller zeigt, verwechselte Nolde vermutlich seine Eindrücke in München mit einem Aufenthalt 1901 in Berlin, wo seinerzeit van Goghs *Selbstbildnis [Mann mit Pfeife]* (1889), Catalogue Raisonné F529 (Kat. 31), in der Berliner Secession ausgestellt war. Siehe hierzu Jacob-Baart de la Faille, *L'Œuvre de Vincent van Gogh: Catalogue Raisonné.* 4 Bde., Paris/Brüssel 1928, Nr. 529. Siehe Moeller 1990 (wie Anm. 30), S. 316, Anm. 8.

33 Es lassen sich z. B. gewisse Ähnlichkeiten zwischen Max Liebermanns Szenen im Freien, wie etwa *In den Zelten* (1900), und Noldes *Sommernachmittag* (1903) feststellen. Siehe Barbara Gilbert (Hrsg.), *Max Liebermann: From Realism to Impressionism,* Ausst.-Kat. Skirball Cultural Center, Los Angeles 2005, S. 177, und Martin Urban, *Emil Nolde: Werkverzeichnis der Gemälde,* Bd. 1, München 1987, Nr. 124, Abb. S. 135.

34 Nolde geht in *Jahre der Kämpfe* (Berlin 1934, S. 75 ff.) näher auf den Besuch ein. Sein erster Besuch fand nachweislich am 14. oder 15. Februar 1906 statt; siehe Herta Hesse-Frielinghaus (Hrsg.), *Emil und Ada Nolde, Karl Ernst und Gertrud Osthaus: Briefwechsel,* Bonn 1985, S. 1, Anm. 1.

35 In ähnlicher Weise suchte Kirchner durch ein gewebeartigs Gefüge von Furchen in seinem Holzschnitt *Mädchenakt* sowie durch eine offene Faktur in seinen Gemälden des Jahres 1908 (z. B. *Aktgruppe I* und *II)* zu einer durch van Gogh inspirierten malerischen Modellierung des Körpers zu gelangen. Siehe Hans Ulrich Lehmann, Eintragung zu Kirchners *Mädchenakt* in: Birgit Dalbajewa und Ulrich Bischoff (Hrsg.), *Die Brücke in Dresden 1905–1911,* Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Köln 2001, S. 176.

36 Reinhold Heller, »Bridge to Utopia: The Brücke as Utopian Experiment«, in: Timothy O. Benson (Hrsg.), *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy,* Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1993, S. 62–83.

37 Eine umfassende Analyse dieser Ausstellung findet sich bei Peter Kropmanns, *Matisse in Deutschland,* Diss. Berlin 2000, S. 102–132.

38 Postkarte von Kirchner und Pechstein an Heckel in Dresden, 12. Januar 1909. Zu einem bestimmten Zeitpunkt wollte Kirchner Matisse als Mitglied der »Brücke« gewinnen, doch daraus wurde nichts; siehe Lucius Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938,* Köln 1996, S. 29.

39 Hans Purrmann behauptete rückblickend im Jahr 1955, er habe Cassirer erstmals in Paris getroffen und festgestellt, dass dieser wenig geneigt war, Matisse auszustellen; als Purrmann und Matisse im Dezember 1908 in Berlin eintrafen, wussten sie daher nicht, ob eine Ausstellung stattfinden würde. Kropmanns 2000 (wie Anm. 37, S. 103 f.) hat erhebliche Zweifel an dieser Darstellung geltend gemacht; für annähernd plausibel hält er dagegen einen 1949 erschienenen Bericht von Friedrich Ahlers-Hestermann, demzufolge Matisse Liebermann und Slevogt, zwei Vertraute Cassirers, persönlich davon überzeugt habe, dass die Ausstellung vorteilhaft sei. Friedrich Ahlers-Hestermann, *Pause vor dem dritten Akt,* Hamburg 1949, S. 176–180. Im Jahr 1955 berichtete Purrmann zudem, dass Liebermann beim Anblick von Matisses *Die roten Teppiche* den Kopf geschüttelt habe. Siehe Kropmanns 2000 (wie Anm. 37), S. 112.

40 Nähere Ausführungen zu Kant, Heidegger, Riegl und Worringer sowie der Bedeutung ihrer Theorien in Bezug auf die Expressionisten bei Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art,* Cambridge 2004, S. 7–32.

41 *Berliner Börsen Courier* Nr. 15, S. 3, zit. nach: Kropmanns 2000 (wie Anm. 37), S. 108.

42 John Schikowski, »Aus den Kunstsalons«, in: *Vorwärts,* Unterhaltungsblatt, 16. Januar 1909, S. 67, zit. nach: Kropmanns 2000 (wie Anm. 37), S. 111 f.

43 Alfred Lichtwark, Brief vom 6. Januar 1909, in: Gustav Pauli (Hrsg.), *Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle,* Hamburg 1924, S. 256.

44 Max Beckmann, *Leben in Berlin: Tagebuch 1908–1909,* hrsg. v. Hans Kinkel, München 1983, S. 18.

45 Tagebucheintrag vom 9. Januar 1909, ebd., S. 22; eine eingehende Erörterung zu Beckmanns geschlechtsspezifischer Auffassung des Dekorativen und seinem komplexen metaphorischen Raumverständnis bei Jay A. Clarke, »Space as Metaphor: Beckmann and the Conflicts of Secessionist Style in Berlin«, in: Rose-Carol Washton Long und Maria Makela (Hrsg.), *Of »Truths Impossible to Put in Words«: Max Beckmann Contextualized,* New York 2009, S. 49–80.

46 Max Beckmann, »Das neue Programm«, in: *Kunst und Künstler,* 12 (März 1914), S. 299 ff., zit. bei Karen Lang, »Max Beckmann's Inconceivable Modernism«, in: Long/Makela 2009 (wie Anm. 45), S. 84, und *Max Beckmann, Self-Portrait in Words: Selected Writings and Statements, 1903–1950,* hrsg. v. Barbara Copeland Buenger, Chicago 1997, S. 132.

47 Max Beckmann, »Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst«, in: *Pan,* Jg. 2 (21. März 1912), S. 116, näher erörtert bei Lang 2009 (wie Anm. 46), S. 96.

48 Gabrielle Linnebach, »La Brücke et le fauvisme«, in: *Paris–Berlin: 1900–1933,* Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris 1978, S. 70–76.

49 E. L. Kirchner in einem Brief vom 31. März 1919 an Gustav Schiefler, in: *Ernst Ludwig Kirchner–Gustav Schiefler, Briefwechsel, 1910–1935/1938,* Stuttgart/Zürich 1990, S. 118 f.

50 Siehe auch die Lithografie *Liegender Akt* (1909), in: Günter Krüger, *Das druckgraphische Werk Max Pechsteins,* Tökendorf 1988, L62, abgeb. in: Anita Beloubek-Hammer, Magdalena M. Moeller und Dieter Scholz (Hrsg.), *Brücke und Berlin: 100 Jahre Expressionismus,* Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin 2005, S. 44, Kat. 396.

51 Besonders gut erkennbar in den Davoser Skizzenbüchern P5 und P6; Näheres zu Kirchners Wiedergabe von Bewegung in den Skizzenbüchern bei Gerd Presler, *Ernst Ludwig Kirchner: die Skizzenbücher: »Ekstase des ersten Sehens«: Monographie und Werkverzeichnis,* Davos 1996, S. 79–93.

52 Donald E. Gordon vertritt diese Auffassung im Hinblick auf Kirchners *Mädchen unter Japanschirm* (1909, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), abgeb. bei Grisebach 1996 (wie Anm. 38), S. 37. Siehe Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner: Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde,* München 1968, Kat. 57.

53 Henri Matisse, »Notizen eines Malers«, in: *Kunst und Künstler,* Jg. 7, Berlin 1908/09, S. 335–347, hier: S. 336–339.
54 »Le cubisme orphique [...]. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur.«, in: *Les Peintres cubistes: Méditations esthétiques* (Paris 1913), Nachdr. Genf 1950, S. 27.
55 M. R. Schönlank (d.i. Max Raphael), Vorwort zu *Die Neue Secession. III. Ausstellung. Gemälde,* Berlin 1911, S. 9–16, Wiederabdr. in: Anke Daemgen und Uta Kuhl, *Liebermanns Gegner: Die Neue Secession in Berlin und der Expresionismus,* Ausst.-Kat. Stiftung Brandenburger Tor, Max Liebermann Haus, Berlin, Köln 2011, S. 203.
56 F. Crucy, »Le Salon des Indépendants«, in: *L'Aurore* (22. März 1906), zit. bei: Roger Harold Benjamin, »The Decorative Landscape, Fauvism, and the Arabesque of Observation«, in: *The Art Bulletin,* Bd. 75, Nr. 2. (Juni 1993), S. 296. So wurde etwa Anselm Feuerbach mit Delacroix und den Impressionisten kombiniert, wie der Kritiker Karl Scheffler in seiner Besprechung der Ausstellung der Berliner Secession anmerkte, in der die *Amazonenschlacht* gezeigt wurde; Karl Scheffler, »Berlin Secession«, in: *Kunst und Künstler,* Jg. 10 (1911–1912), S. 437–438, zit. und erörtert bei Clarke 2009 (wie Anm. 45), S. 71.
57 Louis Vauxcelles, »Le Salon des Indépendants«, in: *Gil Blas,* 20. März 1906, o. S., zit. bei: Benjamin 1993 (wie Anm. 56), S. 297.
58 Benjamin 1993 (wie Anm. 56), S. 296.
59 Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1898), Paris 1911, S. 89. Zit. nach: Benjamin 1993 (wie Anm. 56), S. 301.
60 Siehe dazu die Ausführungen von Katherine Kuenzli im vorliegenden Band.
61 Henri Matisse, »Notes d'un peintre«, in: Dominique Fourcade (Hrsg.), *Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art,* Paris 1972, S. 50, urspr. veröff. in: *La Grande Revue* 2, Nr. 24, Paris 25. Dez. 1908; Benjamin 1993 (wie Anm. 56), S. 299.
62 Matisse zu seinen Schülern, 1908, zit. bei: Sarah Stein, »A Great Artist Speaks to His Students [1908]«, Wiederabdr. in: Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public,* Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, New York 1951, S. 550–552.
63 Benjamin 1993 (wie Anm. 56), S. 312.
64 Das Bild wurde 1912 in der Sonderbund-Ausstellung gezeigt. Abb. in: Barbara Schaefer (Hrsg.), *1912 – Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes,* Köln 2012, Nr. 261, S. 569; ebenfalls erörtert in: Ursula Heiderich und Erich Franz (Hrsg.), *August Macke und die frühe Moderne in Europa,* Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, und Kunstmuseum Bonn, Ostfildern 2001, S. 140.
65 Die beiden maßgeblichen kunsthistorischen Aufarbeitungen der Ausstellung sind Magdalena M. Moeller, *Der Sonderbund,* Köln/Bonn 1984, sowie Schaefer 2012 (wie Anm. 64) zu verdanken.
66 Richart Reiche, »Vorwort«, in: *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln. Städtische Ausstellungshalle, 25. Mai bis 30. Sept. 1912: Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler,* Köln 1912, S. 3.
67 Siehe Rose-Carol Washton Long, *National or International. Berlin Critics and the Question of Expressionism,* Berlin 1993, S. 523–524, und dies., »Brücke, German Expressionism and the issue of modernism«, in: Christian Weikop (Hrsg.), *New Perspectives on Brücke Expressionism: Bridging History,* Burlington (VT) 2011.
68 Siehe Alms/Steinmetz 2000 (wie Anm. 3), S. 257–270.
69 Kirchners Holzschnitte wurden im Laufe des Jahres 1911 immer wieder im *Sturm* abgebildet. Siehe Bruce Davis, *German Expressionist Prints and Drawings: The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies,* München 1989, S. 403 f.
70 Siehe Timothy O. Benson, »Brücke, French Art and German National Identity«, in: Weikop (Hrsg.) 2011 (wie Anm. 67), sowie Mario-Andreas von Lüttichau, »Erster Deutscher Herbstsalon, Berlin 1913«, in: *Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland,* hrsg. v. Michael Bollé und Eva Züchner, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1988, S. 130–140.
71 Meike Hoffmann, *Leben und Schaffen der Künstlergruppe »Brücke« 1905–1913,* Berlin 2005, S. 196, 198 f.
72 Paul Fechter, *Expressionismus* (1914), 3. Aufl. München 1919, S. 3 f.
73 Ebd., S. 9.
74 Vgl. den Beitrag von Peter Kropmanns im vorliegenden Band, S. 58 ff.
75 Vgl. den Beitrag von Sherwin Simmons im vorliegenden Band, Anm. 10.

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE

Kunsthaus Zürich Zürcher Kunstgesellschaft

Expressionismus in Deutschland und Frankreich
Von Matisse zum Blauen Reiter

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 304 Seiten, 22,23x31,12
200 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5339-5

Prestel

Erscheinungstermin: Februar 2014

Obwohl der Expressionismus gemeinhin als typische Erscheinungsform einer deutschen Ästhetik angesehen wird, war er ebenso sehr ein Resultat des Kontakts von deutschen zu französischen Künstlern wie Vincent van Gogh, Georges Seurat, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Henri Matisse, Pablo Picasso oder Georges Braque. Tatsächlich wurde der Expressionismus in seiner Anfangsphase auch keiner bestimmten Nation zugeschrieben.
In diesem faszinierenden Buch sind mehr als 100 Meisterwerke des Expressionismus, Gemälde und Arbeiten auf Papier, versammelt, die das Verständnis künstlerischer Wechselwirkungen auf der Basis historischer Bedingungen und der Beziehungen zwischen Künstlern beider Nationalitäten untermauern. Die wichtigsten Ausstellungen, Galerien und Museumsdirektoren, die dazu beitrugen, Stilausprägungen und Techniken revolutionärer französischer Künstler in ganz Deutschland zu verbreiten, werden entsprechend gewürdigt. Der vorliegende Band mit Essays führender Experten bietet darüber hinaus neue wissenschaftliche Erkenntnisse zu Fragen der deutsch-französischen Beziehungen und zeigt auf, wie die bildende Kunst durch Begriffe wie nationale Identität und Kulturerbe beeinflusst wird.

Der Titel im Katalog