

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

12. Jahrgang

Juli 1959

Heft 7

DIE MALEREI DER „BRÜCKE“

Zu den Ausstellungen in Essen, Raleigh, Berlin u. a.

(Mit 3 Abbildungen)

Die Ausstellung „Brücke. 1905 - 1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus“ im Museum Folkwang zu Essen (12. 10. - 14. 12. 1958) zeigte nicht nur großartige Beispiele deutscher Malerei aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, sondern war auch ein besonderes Ereignis wegen ihrer *kunsthistorischen* Bedeutung. Es gehörte nämlich diese Schau von Werken aus nur 8 Jahren nicht mehr wie seit 1945 viele der großen Ausstellungen in Deutschland zum eigentlichen „Nachholbedarf“; denn unter dem Gesichtspunkt der Informierung oder der denkmalartigen Ehrung waren alle Künstler dieser „Brücke“-Gruppe nach dem Krieg schon vielfach sowohl einzeln als auch gemeinsam und daneben in größerem Kreise des deutschen oder europäischen Expressionismus bzw. im Rahmen der Malerei unseres Jahrhunderts auf Ausstellungen zu sehen gewesen. Schon gar nicht - und das belegen nachdrücklich Anordnung und Text des Kataloges - ging es in Essen um Propaganda, d. h. um Werbung für die Künstler bzw. um eine kunstpädagogische Bemühung zum Verständnis der Bilder beim Publikum. Und dieser Verzicht auf das „Werben“ um den Betrachter ist doch bemerkenswert; denn nur ein halbes Jahr früher (10. 1. bis 9. 2. 58) veranstaltete W. R. Valentiner in Raleigh/North Carolina eine „loan exhibition E. L. Kirchner, German Expressionist“, und im Vorwort seines Kataloges richtet er einen eindringlichen Appell an die Ausstellungsbesucher - vor allem durch das von ihm entworfene, erschütternde Bild von Arbeit und Existenzsorgen, Arbeit und entbehrungsreicher Armut Kirchners. Zur Charakterisierung der Essener Ausstellung bietet sich im Vergleich nur *ein* kunsthistorisches Ereignis an: die Caravaggio-Ausstellung in Mailand 1951.

Wenn man nämlich dort verschiedene Ziele erreichen wollte und z. T. auch mit durchschlagendem Erfolg erreichte: das „Caravaggese“ als Gesamt-Stilphänomen klärend zu umreißen, die Bedeutung des Stil-Schöpfers Caravaggio für seine Schüler und Nachfolger und in seiner Ausstrahlungskraft aufzuzeigen, vor

allem seine Werke im Persönlich-Originalen durch die Konfrontierung mit ihnen ähnlichen genau zu bestimmen, aus diesem Nebeneinander aber auch im Kreis der Anderen die tatsächliche oder mangelnde Begabung aufzuzeigen – so galt das alles und in allen Punkten auch für die Essener Ausstellung und ihre Resultate! Herrschten doch bislang – das erläutert ein sogar nur flüchtiger Blick in die Bücher über deutsche Malerei des 20. Jh. – arg verschwommene Vorstellungen von der „Brücke“, nicht nur hinsichtlich der Akzentverteilung, sondern auch der Daten. Hier in Essen – und hier zum ersten Mal! – war ausreichendes und ausreichend verschiedenartiges Anschauungsmaterial vorhanden, damit man gut informiert die „Brücke-Kunst“ als solche erkennen und sie gegenüber anderen Phasen des deutschen Expressionismus absetzen, die schöpferischen Impulse und deren „Erfinder“ feststellen, die Leistung des Einzelnen gegen die des Anderen abgrenzen bzw. die häufig über Kreuz gehenden Abhängigkeiten definieren konnte. So hatte etwa die Ausstellungsleitung nicht nach Künstlern, sondern „nach Jahren“ gehängt, soweit sich das mit einer nun einmal notwendigen geschmackvollen Anordnung vereinen ließ.

„Brücke“ ist im Beginn „Malerei von Architekturstudenten“, d. h. Autodidakten-Kunst (Kirchner war Dipl.-Ing., Heckel und Schmidt-Rottluff haben ernsthaft Architektur studiert, waren in Architekturbüros tätig usw.). Eine solche Kunst zur linken Hand, als Beschäftigung *neben* dem Hauptberuf, wird notgedrungen etwas Dilettantisches besitzen, allerdings nicht im Sinne des Primitiv-Naiven von Rousseau, Vivin usw., denn es handelt sich schließlich um Studenten, die sehr wohl über die Tradition und auch über das zeitgenössische Kunstgeschehen informiert waren. In der Natur des begabten Architekturstudenten unseres Jahrhunderts liegt aber auch von vorneherein die Protest-Stellung – sowohl gegen das Überkommene, als auch gegenüber dem Modisch-Ublichen. Das trägt in die Malerei der „Brücke“ das Aufrührerische im Sinne eines „gegen“, sei es nun gegen den Naturalismus und gegen die Photographie-Malerei oder sei es gegen den ortsüblichen Jugendstil; Sympathie konnte nur das erwecken, was von der Umwelt verkannt oder abgelehnt wurde: z. B. einerseits Munch oder andererseits Van Gogh. Parallel zu einer solchen Einstellung geht die Begabung zum temperamentvoll Improvisierten (vgl. die an Rosa Schapire gerichteten, aquarellierten Postkarten; ediert in Auswahl von Gert Wietek, Wiesbaden 1958) mit allem Reiz des Spontanen und auch Unfertigen: parallel läuft aber auch die Gefahr des schnellen Verbranntseins der jugendlichen, kraftvollen Gestaltungsgabe, falls nicht eine ungewöhnliche Naturbegabung über diese Untiefen hinweghilft oder falls nicht Richtungs- und Haltepunkte von außen oder durch intensive Arbeit gewonnen werden. – Alles dieses wurde in Essen im ersten Ausstellungsraum deutlich: das Unkonventionelle, der stürmisch-ungestüme Elan, das Ganz-auf-sich-gestellt-sein-Wollen – aber auch der sogar noch heute erschreckende Mut, ungeschult eine künstlerische Niederschrift und Gestaltung zu wagen. Allerdings ist nur wenig aus der Frühzeit erhalten.

In Essen begann die Reihe der Malereien mit 1906 (1 Bild von Heckel von 1904, 1 von Kirchner 1905; von Pechstein erst ab 1908). Mehr Gemälde aus älteren Jahren wer-

den auch früher kaum existiert haben, denn Kirchner wird bis zu seinem Diplom 1905, und Heckel und Schmidt-Rottluff werden während ihrer ersten Semester bei dem damals sehr festen Stundenplan der Technischen Hochschulen nur wenig Zeit zum Malen gehabt haben (zum Problem der Graphik s. unten). Diese ältesten Bilder sind „früh-expressionistisch“, durchaus vordergründig, Abbild, in der inhaltlichen Bedeutung eher harmlos, ausgezeichnet durch jugendlichen Furor und die Unbekümmertheit, mit der die Leinwand geradezu attackiert wird. Ist es überhaupt sicher, daß wir uns heute ernstlich für Bilder wie Kat. Nr. 53 oder 56 interessieren würden, wenn nicht „Kirchner“, oder für Nr. 7 oder 8, wenn nicht „Heckel“ als der Urheber bekannt wäre? Mit dem Dilettantischen versöhnt aber nicht nur das jugendliche Ungestüm, sondern auch das unzweifelhaft Genialische (= sicherer Instinkt für Farbe und Fläche, jedoch nicht für Komposition). Das alles ist zunächst überaus explosiv, auch richtungslos. Gewiß ist der Pointillismus bekannt gewesen (1906: 132), aber zunächst ist die Malweise durchaus „form-los“ – vielleicht sogar betont und gewollt so. Die Pinselführung erfolgt in breiten Strichen, Flecken oder (wie sie es 1906 nannten) Patzen (53, 54), woraus sich sowohl Gebilde wie Strudel aus bunten Wollfäden entwickeln können wie aber auch dichte und dicke Konzentrationen von einer bis dahin unbekanntenen Glut und Leuchtkraft der Farbe (11, 12) und ebenso gut lockere Farbskizzen, bei denen die frei gelassenen Leinwand-Partien mitsprechen. – Als Verfestigungs-Hilfe bei der Ausbildung der eigenen Sprache scheinen zwei Krafftfelder gewirkt zu haben: die persönliche Begegnung mit Nolde 1906 (106 – 108, 110/11) und das Erlebnis der Van-Gogh-Ausstellung im gleichen Jahr. Die Nachwirkung der Pinselführung und des Farbauftrags, ja geradezu des Farbreiefs Van Goghs ist bei allen dreien spürbar, bei Kirchner hält sie besonders lange an (64/65:1908!); bei Schmidt-Rottluff wird die Auseinandersetzung mit Nolde am deutlichsten (sehr instruktiv der Vergleich 134 – 106!), ist aber in dem breiten, dicken, wie schmierenden, verschleifenden Farbauftrag auch bei den anderen sichtbar (vgl. für diese Probleme die Ausstellung „Maler der Brücke in Dangast 1907 – 1917“, Oldenburg 2. – 30. 6. 1957 und deren vorzüglichen Katalog von G. Wietek). Das neue „Vokabular“ seit diesen wohl durch Van Gogh (und Nolde?) geprägten flammenden Strichen (133) hat den „Brücke“-Stil begründet. Dieser gilt fast verbindlich als dem Individuellen übergeordnete Formerscheinung für alle Brücke-Mitglieder bis spätestens 1909; er dominiert wegen des gemeinsamen Farbenkanons, wegen des Experimentier-Charakters, wegen des zwischen den Einzelnen Hin- und Hergehens von freien Variationen über die Gestaltungs-Idee und -Erfindungen der anderen – und vor allem durch die gemeinsame „Ikonographie“, angefangen von den Landschafts- und Stadtansichten und -ausschnitten bis zu den Porträts voneinander und den Freundinnen, den Innenraumbildern, wieder mit den gleichen Akteuren. Trotz dieser „Verwechslungsmöglichkeiten“ im Stil-Bild als Gesamtem hat gerade die Essener Ausstellung das bei allem Gemeinsamen trotzdem erkennbare Individuelle aufgezeigt (in kleinerem Rahmen galt das auch für die „Brücke“-Ausstellung der Stuttgarter Staatsgalerie 24. 5. – 28. 6. 1959).

Die eigene Handschrift bzw. selbständige Formensprache scheint am schnellsten bei *Schmidt-Rottluff* entwickelt und am konsequentesten verlaufen zu sein: in den ersten 10 Jahren häufig von einer nahezu unübertreffbaren, ja fast urtümlichen Wildheit, immer aber sehr einzelgängerisch, wenig ansprechbar (es sei denn 1906/7 durch Nolde – 135 bis 137, dagegen 133 – dem er jedoch so viel zurückgegeben haben könnte, als er von ihm empfangen hatte). 1908/9 treten neben erste Ansätze zu einer Blockbildung der Farbflächen (138) Farbexplosionen von größter Intensität (140, 143, dagegen Konturierungen 139 und 144) und die ersten Belege für den kommenden großen Aquarellisten (204, 209), 1910 (142 und 145) und dann entschieden 1911 die Schaffung von Kontrasten Rot-Schwarzblau-Grün in großen, ja monumentalen Flächen (im Aquarell 211); 1912 Vertiefung und Verhärtung der Formen in einer sehr persönlichen Verwertung des französischen Kubismus der Jahre 1907–9 (156, 152–54); 1913 Isolierung der Bildgruppen zu zeichenartigen Gebilden (158–160, 162); deren „Schrift“-Charakter wird durch die Räumlichkeit einer neuen Bewältigung der sichtbaren Welt (164–66) im Gleichgewicht gehalten. Ausgestrahlt hat er gewiß auf Pechstein (s. unten) und Heckel (19, 1909; 168, 1910: rotglühend zu einer Zeit, in der Heckel schon schwärzliche Töne bevorzugt; außerordentlich ähnlich manchmal bei beiden die „Chiffren“ für Boote, Segel, Bäume usw.) – Kapriziöser, d. h. auch weniger eindeutig, verlief die Entwicklung von *E. L. Kirchner*: vielschichtig, exzentrisch und explosiv, aber auch „neugierig“ zum riskanten Experiment aufgelegt, über Schwierigkeiten und Unebenheiten geradezu hochmütig hinweggehend (vgl. die Figurenkonstruktion noch von Nr. 78!); endgültig sich *nie* (vgl. Katalog Raleigh Nr. 43, 1938) festlegend, rastlos, das jeweils Gegebene (einerseits etwa Fehmarn, andererseits Metropolis Berlin) restlos ausschöpfend, aufnehmend und ausstrahlend, zweifellos in der Freundesgruppe der Katalysator. Bis 1910 breitet er einen Reichtum von Möglichkeiten aus, alles erfüllt von prallem Leben: das Unbedeutendste, ja das Belanglos-Alltägliche des Motivs, wird ins erregend Bedeutungsvolle, ja Monumentale gehoben – das letzte Mal in unserem Jahrhundert, bevor Kubismus und gegenstandslose Kunst das Ding als solches abwerteten. Damals stehen nebeneinander im Sinne Munchs expressive Farbverschiebungen (60, 54), lockere Skizzen (62) gegen leeren Grund (67, datiert 1909) und konturierte Blöcke (59). 1910 (aus diesem Jahr nur ein einziges datiertes Gemälde ausgestellt) und 1911 ist die Zeit der ersten Hieroglyphen (wie er es nannte), einer Art Strichschrift-Malerei von weiten Kurven, deren Rundungen als Krause oder Rüsche ausgezogen sein können (70–73, am frühesten 63:1908?); noch 1911 – als beim „Blauen Reiter“ das Erscheinungsbild der Malerei schon längst durch das Erlebnis der Picasso-Braque-Delaunay-Ausstellung in München 1909 verändert worden war – ist bei Kirchner keinerlei Auseinandersetzung mit dem Kubismus zu spüren, sie erfolgt erst 1912 in Berlin, und zwar viel zurückhaltender als bei Schmidt-Rottluff: zunächst mehr in der Abkühlung des Farbigen, dann in der Überführung der Rüschen-Konturen (82, 87, 89) zögernd in spitze, kantige, schärfere Linien (84, 77, 83); die vorher weich und voll gerundeten Formen werden Ei-artig spitz und hart (85, 75); erst 1913 werden aus der Verschärfung ein-

deutig kubistische, dann Keil-artige Gebilde und Gestalten entwickelt, durch die sowohl eine neue statuarische Plastizität gewonnen, als auch der Raum in z. T. tiefe Schluchten aufgerissen wird (92, 88, 96; Z. 95); wie immer bei Kirchner geht der Formenwandel mit einer ikonographischen Veränderung (hier: das Großstadtbild) Hand in Hand.

Heckel erschien in seinen Gemälden – ganz im Unterschied zu dem Eindruck, den sonst Auswahlen seiner Werke vermittelten – als der zunächst Kühnste; in der juglingshaften Entdeckerfreude und im Wagemut, aus dem Gefühl oder Instinkt impulsiv und im Geschmacklichen treffsicher gestaltend, gleichsam am ehesten „Ausdruckskunst“ schaffend. Unerhört zart und delikate im ältesten Bild der Ausstellung (5:1904), nur zögernd dem Eindruck Nolde – Van Gogh in Strichführung und Farbrelief (6, 8, 9:1907) folgend, 1908 mühelos-durchsichtig und z. T. strahlend-heiter in einer gelockerten Niederschrift (13, 14, 17/18) – eine Durchsichtigkeit, die bei Kirchner (unter Heckels Einfluß?) nur 1909 feststellbar ist (67); so auch 1909 (21, 23, 24/25, 27 – 29), am typischsten vielleicht das „Rote Dach“ (25); auffallend, mit welcher Unbekümmertheit er sich schon hier über die Tücken der Gegenständlichkeit hinwegsetzt (24, 26, 27) und das umso erstaunlicher durch das gleichzeitige Nebeneinander mit dem sicher hingeschriebenen „Zirkus“ (21). 1911 setzt bei Heckel (1910 schon bei Nr. 167) gegenüber der strahlenden, heiteren Leuchtkraft der Jahre zuvor eine Veränderung der Palette ein: Schwarz dringt vor (33), die Umrisse werden unsicherer, spröder, eckiger (30, 34); 1912 wird der Liebreiz seiner älteren Werke geradezu überlagert (36) durch schwarze, geknickte Konturen und Kanten (39/40), trübe im Gesamtklang (35, 38), fast deprimierend stumpf und freudlos (35); dies Bedrückende, das wie prophetisch-ahnungsvoll im Hinblick auf den Weltkrieg wirkt, bleibt auch 1913 (41 – 43, 48) gültig: schwarze und blaue Formen, merkwürdig Kristallinisches und Zeretztes (47) sind der Niederschlag seiner Begegnung mit dem Kubismus. Dieselbe Haltung spricht sich auch in den Themen aus: „Irrenhaus“ 1911 (32), „Kranke-Genesende“ (45), Illustrationen zur „Ballade vom Zuchthaus Reading“.

Im Unterschied zu diesen 3 „Brücke“-Gründern war *Pechstein* kein Architekturstudent: einfacher im menschlichen Zuschnitt, aber von Anfang an „als Maler angelegt“ (vgl. die Selbstzeugnisse im Katalog der Pechstein-Ausstellung der Berliner Nationalgalerie 1. 2. – 15. 3. 59) und „echt“ auch als Maler ausgebildet; liegt es daran, daß er Zeit seines Lebens unkomplizierter als jene Architekten gemalt hat, im Unterschied zu ihnen nie derart abstrahierend? Die Bewältigung des Gegenständlichen war ihm nie ein Problem und bereitete ihm nie ernsthafte Schwierigkeiten – im Unterschied zu den „in der Malerei ungelerten“ Architekten, die etwa auch deshalb zur Übersetzung der Formen in Schriftzeichen tendierten? –, bei ihm blieb der Gegenstand stets in seiner vollen Bedeutung intakt. Er war gewiß kein Naturalist, aber die Deformation und die Chiffren der drei Freunde waren für ihn doch immer nur reizvolles Spiel, dekorative Einkleidung des Gegenstandes. In diesem Sinne mühelos hingeschriebene Tatsachenwelt ist seine Gestaltungsweise 1908 (112, 123), darüber hinaus 1909 noch gesteigert zu einer kraftvollen und heiteren Buntheit und Fülle

(113), und deshalb erreicht er andererseits 1910 in einer Auseinandersetzung mit Schmidt-Rottluffs Block-Flächen auch nie dessen manchmal fast brutale Durchschlagskraft (118, 120, 122, 124; G 173, 200). Er hat sich – in einer ungewöhnlichen Fähigkeit zum Amalgamieren – nie gescheut, die Hieroglyphen der Freunde in seinen Wortschatz aufzunehmen. Da er sie aber nur als Ornament verwendete, konnte er leichter als die „Architekten“ eine dem Publikum zugängliche Kunstsprache (vgl. die Übersetzung von Schmidt-Rottluff in Nr. 130, 1912), ja schon 1911 als formale „Summe“ des Brücke-Stils eine Art Erfolgs-Kunst entwickeln (125/26, 129, 131). Merkwürdig, wie ihm seine italienischen Stadtbilder 1907 (G. 161 – 163) „wie Dresden“ und wie ihm schon vor seiner Südsee-Reise 1914 seine Bilder von Akten in der Landschaft unversehens wie Bilder von fernen, paradiesischen Inseln geraten (122, 118, 121, 125/26, 170). Auch bei ihm wird die Kubismus-Erfahrung in die eigene Sprache eingebaut und verhilft auch ihm über die Verschärfung der Konturen und Abkühlung der Farben zur stärkeren Räumlichkeit, jedoch auch das bleibt versöhnlich (131:1914) – ein Erfolg, der selbstverständlich zur Entfremdung gegenüber den Freunden beitragen mußte. – Nur als Randerscheinung wirkte in der Ausstellung der erst 1910 der „Brücke“ beigetretene *Otto Müller*: seine undatierten Bilder sind noch nicht ausreichend chronologisch geordnet: nur sehr begrenzt können sie als „Brücke“-Kunst begriffen werden (107 und ähnlich 99 lassen sich in den schwingenden Rundformen eher mit Franz Marc als mit „Brücke“-Werken vergleichen); in wieweit entsprach dem menschlichen Kontakt zu Kirchner auch ein künstlerisches Geben und Nehmen? Das Sanft-Idyllische seiner Themen hat gewisse Parallelen bei Kirchner und Heckel, aber bei diesen eigentlich vor 1910; andererseits vollzieht sich der Übergang von den fauvistisch-runden zu den durch den Kubismus härter und eckiger werdenden Konturen bei ihm in manchem ähnlich wie bei Kirchner. – Völlig isoliert standen in Essen die von *Cuno Amiet* gewählten Bilder; nur eines (Nr. 4) der gezeigten vier hatte recht allgemeine Berührungspunkte in der Strichführung mit frühen „Brücke“-Bildern.

Die Gemälde-Ausstellung vermittelte echte Information über die Probleme der „Brücke“-Kunst und nicht nur über Anteil und Entwicklung des Einzelnen als Sonderleistung und im Zusammenspiel mit den anderen. Erst hier wurde die durchschlagende Bedeutung des frühen französischen Kubismus auch für diese „Expressionisten“ deutlich, ganz unabhängig davon, ob sie ihn aus erster oder zweiter Hand kennen lernten bzw. ihn nur unbewußt rezipierten, unabhängig auch davon, daß sie nie „kubistisch“ im strengen Sinne malten (vielleicht könnte man auch bei ihnen eine „période nègre“ postulieren). – Viele Probleme blieben offen (1906 war Kandinsky in Dresden!), andere nur angedeutet, so die Frage nach der Entstehungszeit einiger früher und eigenhändig datierter Gemälde Kirchners. Er hat nämlich (wie E. Munch) gerne seine älteren Bilder übermalt – das hat Valentiner im Raleigh-Katalog (S. 32) für Gemälde der Slg. Dr. Bauer betont, hat aber bei aller Skepsis und Einschränkung (ebendort S. 16) doch einige „frühe“ Daten nicht korrigiert. Kirchner ließ nach der Jahre oder Jahrzehnte späteren, teilweisen oder ganzen Übermalung das frühe

Datum gerne stehen, manchmal wiederholte er es sogar sorgfältig über der Übermalung, z. T. aber – und das gilt auch für nicht-übermalte Werke – hat er aus dem Gedächtnis nach Jahrzehnten ein Datum frei hinzugefügt – womit sich ein für die Kunstgeschichte völlig neues Problem ergibt! (Auf der Ausstellung galt das etwa für Nr. 52, 55, 58, 61, 169). Dieses heikle Problem könnte nur mit Hilfe der *Graphik* gelöst werden, denn sie ist aus den frühen Jahren zahlenmäßig reicher und dichter vertreten als die Gemälde (wie für Architekturstudenten natürlich Graphik sich leichter „nebenberuflich“ anfertigen ließ als Ölgemälde). Gedacht ist dabei weniger an Handzeichnungen, Aquarelle und Pastelle – sie sind bis 1910 flüchtige Niederschriften, persönliche Aufzeichnungen, wie Briefe oder Tagebücher, naturgemäß nicht oder nur in ganz seltenen Ausnahmefällen sofort signiert und damit richtig datiert (späte, fragwürdige Daten bei 77, 79, 81, 86) – sondern an die Druckgraphik (Abb. 1 u. 4b). Für den Kunsthistoriker, der eine Vorstellung von dem Werden der „Brücke“ gewinnen will, sind diese Holzschnitte, Radierungen und Lithographien unentbehrlich: sie füllen nicht nur das weitmaschige Netz der wenigen frühen Gemälde dicht auf, sondern erst durch sie wird die „Brücke“ verständlich! So zeigt die Graphik Kirchners, Heckels und Pechsteins reichlich, ja überreichlich Jugendstil-Elemente, und das lassen ja die Gemälde gerade nicht erkennen. Hier und *nur* hier erfolgte ikonographisch wie formal die Auseinandersetzung mit Munch, Valloton, Craig usw.; erst hier wird die Bedeutung Bleyls (G. 3 – 14) für die frühen Holzschnitte Kirchners ersichtlich, hier die Rolle Noldes eindeutig greifbar (wie umgekehrt das Vorbild der „Brücke“ für Nolde in dessen frühen Holzschnitten), nur hier kann das Verhältnis zu den Fauves überprüft werden, gespiegelt in der Graphik Pechsteins auf und nach seiner Paris-Reise 1908 (nur so wird Pechsteins Cézanne-artiges Gemälde 115 verständlich), und hier wird überraschend der Reichtum der Formensprache Schmidt-Rottluffs deutlich, den mancher vor seinen Gemälden nicht ahnen wird (vgl. das geradezu „französisch“ differenzierte Litho G. 218). Diese Graphik läßt nicht nur den unermüdlichen Fleiß, die Selbsterziehung und den fanatischen Arbeitseifer der Architekturstudenten erkennen (mit deren Hilfe aus dem Dilettantischen durch das Stilisieren überhaupt erst eine Form gewonnen wurde), sondern sie zeigt auch, daß in Holzschnitt, Litho und Radierung die eigentlichen Experimente vollzogen wurden, deren Resultate erst sich in den Gemälden niederschlugen – und auch das ist (von Dürer einmal abgesehen) ein neuartiges kunsthistorisches Problem. In der Graphik ist Kirchner die unbestrittene Zentralfigur (Abb. 1 u. 4). Von ihr aus läßt sich daher die Datierungsfrage klären; gewiß gibt es auch hier nachträglich datierte bzw. umdatierte Blätter (G. 103 – 105, 107 – 109), aber ohne jede graphologische Kenntnis ist die Entwicklung seiner Handschrift zu verfolgen, so daß tatsächlich einmal (und gegen den Schiefner-Katalog) eine Liste und Chronologie der echt datierten Blätter aufgestellt werden könnte. Der Katalog ist durch M. Urban, der auch den der Ausstellung „Graphik der Brücke 1905 – 1913“ in Schleswig 14. 4. – 26. 5. 57 verfaßt hatte, mit guten bibliographischen und Sach-Angaben versehen, wie ja merkwürdigerweise diese sogenannte „Dokumentation“ bei Büchern zur Kunst des 20. Jh. und erst zögernd auch für das 19. Jh. außerordentlich mo-

dern wird (in Bern fand vom 19. – 27. 10. 58 eine solche Dokumentations-Ausstellung zum Thema „Brücke“ – kaum noch eine Kunstaussstellung – statt, mit einer Zeittafel wiederum von M. Urban). Dies bezeugt einen auffallenden Wandel von dem leidenschaftlichen aber völlig a-historischen Interesse der großen Sammler und wenig älteren Zeitgenossen der Maler (Schiefler, Hagemann, Hess, Budcies, Fehr; auch Valentiner besaß eine gute „Brücke“-Sammlung, vgl. den Raleigh-Katalog) zu einer sonderbar „antiquarischen“ Einstellung; Dokumentation wirkt offenbar auf das Publikum äußerst sachlich – zuverlässig und soll wohl den sonst üblichen kunsthistorischen Noten-Apparat verdrängen – wobei der Laie meist übersieht, daß diese Tatsachen-Reihen als solche ganz aussageschwach sind und daß nur der stilistisch und stilgeschichtlich Erzeugene aus ihnen Schlüsse ziehen oder sie sinnvoll auf die Kunstwerke anwenden kann. – Ein wirklicher Gewinn aber wäre es, wenn man in Weiterverfolgung dieses Sinns für die Tatsächlichkeiten etwa (entsprechend den Ausstellungskatalogen zur älteren Kunst) bei den einzelnen Gemälden eine Bibliographie mit Abbildungshinweisen geben könnte: die Lebensdauer der Kataloge würde zunehmen, und ein so lobenswerter wie der von Essen würde dadurch ein Nachschlage- und Handbuch werden: zur Stilgeschichte des – rund 100 Jahre nach dem Zusammenschluß der Lukasbrüder – zweiten Jugendbundes in der deutschen Malerei.

Hans Wentzel

REZENSIONEN

Cataloghi di Raccolte d'Arte. 2. Il Museo Civico di Padova. Dipinti e Sculture dal XIV al XIX Secolo, a cura di Lucio Grossato. Fondazione Giorgio Cini. Venezia, Editore Neri Pozza, 1957. 203 S. m. 237 Abb.

Der Katalog des Museums in *Padua* umfaßt die Gemälde und kunstgewerblichen Gegenstände der Schausammlung, während die Bestände der Studiengalerie einem zweiten Bande vorbehalten werden. Der von Lucio Grossato besorgte Katalog ist nach den gleichen Prinzipien wie der Museo Correr abgefaßt; jedoch ist er nicht so verschwenderisch mit Registern ausgestattet; auf die Kurzbiographien ist verzichtet. Die Reproduktion aller Objekte macht aber auch diesen Katalog zum unentbehrlichen Hilfsmittel beim Studium der oberitalienischen Malerei, auf der das Schwergewicht der Gemäldesammlung liegt (vgl. *Kunstchronik* 1959, H. 5, S. 132 ff.).

Aus der Scrovegnikapelle stammt das doppelseitig bemalte Kreuzifix (Nr. 1), das aber doch wohl nicht mehr aus der Zeit von *Giotto's* Tätigkeit in *Padua* stammt; die Rückseite schwächer als die Vorderseite, die aber auch nur von Schülerhand herrührt; der Ausdruck ist leer, die Zeichnung schematisch.

Das Hauptinteresse beanspruchen wieder die Bilder der venezianischen Malerei. Die ganzfigurigen Heiligen Gregor und Augustinus von *Michele Giambono* (Nr. 32/33) werden von Longhi zusammen mit dem hl. Petrus in Washington, dem Johannes der Sammlung Bardini und dem Erzengel Michael der Sammlung Berenson als Mittelstück wohl zu Recht als Teil eines großen Polyptychons angesehen. Die Halbfigur eines hl. Bischofs (Nr. 31) ist das Gegenstück zu dem der Sammlung Gardner und beide waren Teile eines anderen Altarwerkes des Meisters; dagegen gehört die Halb-