

Im Überblick erscheint bemerkenswert, daß bei dem halben Dutzend hier angezeigter Bände eine große Spannweite der Auffassungen auftritt – von einem Kurzinventar, das ein ganzes Bundesland in einem Bande umfaßt, bis zu einem Inventar, das einem einzigen Ausstattungsstück gewidmet ist.

Hans Erich Kubach

DONALD E. GORDON, *Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde*. Aus dem Engl. übers. von Lucius Grisebach). München, Prestel-Verlag 1968. 484 S., 1352 Abbildungen, davon 113 Schwarzweiß- und 28 Farbtafeln. DM 145. –

Der Band enthält 154 Seiten Text, 170 Seiten Werkkatalog mit Abbildungen von 1056 Gemälden, darunter 11 ausgeschiedenen (bei 120 Werken ist jeweils auch die gemalte Rückseite abgebildet), ferner 44 Seiten Anhang mit Bibliographie, Anmerkungen und Register.

Das hier anzuzeigende Werk von Gordon über Ernst Ludwig Kirchner (ELK) ist nicht nur eine erstaunliche Leistung an Fleiß, Ausdauer und Gründlichkeit, sondern auch ein einschlägiges Standardwerk und wird es für die Zukunft bleiben, darüber hinaus ein Lexikon für jegliche Art Forschung über ELK – das sei einleitend nachdrücklich festgestellt; denn erst unter dieser Prämisse kann man zu dem Buch und zu methodischen und sachbezogenen Einzelfragen Stellung nehmen. Zusätzliche kritische Äußerungen zum Problem „Kirchner“ wird man dem Rez. indessen zugestehen, weil er sich durch Jahrzehnte schon mit ELK beschäftigt hat und dessen Meisterwerke sehr wohl als solche anerkennt.

Schon vor Gordon besaß die Literatur zu ELK für einen deutschen Maler des 20. Jahrhunderts einen geradezu beunruhigenden Umfang. Mit der Arbeit Gordons ist nun ELKs Lebensziel erreicht: 1) ein amerikanischer Kunsthistoriker schreibt seine Biographie, ordnet und deutet sein Werk, verfaßt den Oeuvrekatalog aller Gemälde; 2) die Deutsche Goethe-Gesellschaft zeigt die Graphik seiner frühen Jahre im Ausland: von Nancy, August 1970, über Marseille und Paris bis Brüssel 1971; 3) für deutsche Studenten der Kunstgeschichte sind Ausschnitte aus ELKs Lebenswerk dissertationswürdig und 4) seine Druckgraphik erreicht international Preise, die höher liegen als für manche Blätter von Dürer oder Rembrandt. ELK ist nun tatsächlich „der deutsche Künstler des 20. Jahrhunderts“ geworden, wie er es sich immer gewünscht, wie er es stets von sich geglaubt hatte. An dem jetzt Erreichten hat ELK selbst, sowohl unter dem eigenen Namen als auch unter Pseudonym, erheblich mitgearbeitet: er selbst schuf den „Mythos Kirchner“, er förderte die „Apotheose Kirchners“ sehr nachdrücklich. Schon in frühen Lebensjahren fand er in W. Grohmann den Autor für die Apotheose, G. Schiefler katalogisierte sein druckgraphisches Werk, bevor dieses überhaupt abgeschlossen war, und gewann mit Kirchners Hilfe einen Verleger und auch ein Publikum. Längst bevor von großen Malern des vergangenen Jahrhunderts überhaupt Gesamtkataloge ihres Schaffens existieren, wird ELKs Druckgraphik schon eine Generation nach Schiefler erneut ediert, dieses Mal (von den Dubes) vollständig und mit der Abbildung sämtlicher Blätter (Kunstchronik 21, 1968, S. 245 ff).

Vor seinem Tod 1938 war ELK unter den seit der Kölner Sonderbund-Ausstellung 1912 als damals modern geltenden Künstlern nur einer von vielen, galt als exzentrisch und besaß – trotz des fast unvorstellbaren Umfangs seines Schaffens – nur einen kleinen, aber treuen Sammlerkreis (fast vergessen ist die Bedeutung, die auch Dr. Fehr, Dr. Kaesbach, Dr. Schreiber-Weigand u. a. für ihn hatten). Jedoch konzentrierte sich seit dem Ende des 1. Weltkrieges schon die Aufmerksamkeit der Kunstkritiker und Museumsleute in Katalogen und Rezensionen sehr nachdrücklich gerade auf ihn. So stand zwar auch nach 1945 zunächst die „Brücke“-Kunst im Vordergrund des neu erweckten Interesses für den deutschen Expressionismus, aber schon in deren erster bedeutender Repräsentation durch Heinz Köhn in Essen 1958 (Kunstchronik 12, 1959, S. 177 ff) wurde ELK wie selbstverständlich zu deren typischstem Vertreter und Exponenten, dann mit der riesenhaften Ausstellung nur seines Werkes in Düsseldorf 1960 mit dem gewichtigen Katalog-Kompodium von Ewald Rathke endgültig das bedeutendste Mitglied dieser kleinen Künstlergruppe – und seitdem scheint sich die öffentliche Meinung endgültig für ihn entschieden zu haben. Auch nach Erscheinen von Gordons Buch reißt die Reihe der Ausstellungskataloge nicht ab: „ELK, a retrospective exhibition“, Seattle-Pasadena-Boston, November 1968/April 1969; „ELK aus Privatbesitz“, Bielefeld, September/Oktober 1969; „ELK“ bei Galerie Klihm September/November 1969; „ELK“, Hamburg-Frankfurt, Dezember 1969/Januar 1970; „Privatsammlung ELK“ bei G. Francke in München, Juni 1970 – keiner von ELKs „Brücke“-Freunden und -Mitstreitern hat bis heute diese bibliographische Fülle erreicht, weder der früher als ELK berühmte Max Pechstein, noch der kürzlich verstorbene Erich Heckel, auch nicht der unter uns lebende Karl Schmidt-Rottluff!

Mythos und Apotheose sind geblieben, auch in Gordons Buch. Vielleicht ist das nicht verwunderlich bei einem jungen Autor (der Jahre seines Lebens nur über diesen einen Maler gearbeitet hat), daß sein „Held“ nur helle, aber keine Schattenseiten hat und haben darf. Es ist für Gordon selbstverständlich, daß ELK großartige Werke, und gewiß, daß er keine schlechten schuf. Nun ist es nicht unbedingt die Aufgabe eines Kunsthistorikers, zu werten, und es ist auch erkennbar, was der Verf. für besonders gut hält, etwa daran, welche Werke er seitengroß oder gar farbig und welche er nur im Oeuvre-Katalog und dort sehr klein abbildet. Aber man erfährt im Text nichts über die Schwächen, die vielen Bildern ELKs anhaften – nicht nur jene Schwächen, die aller expressiven Kunst eigen sind, sondern auch solche, die sich zunächst aus seinem Dilettantismus und Autodidaktentum ergaben, andere dann aus dem zähen Willen, irgendein nur einmal zeichnerisch aufnotiertes Motiv auch als Gemälde nach Form und Farbe zu gestalten, ob nun jeweils die dafür angewandten künstlerischen Mittel dazu ausreichen oder nicht. ELK im gleichmäßigen Ablauf der vielen Stilmöglichkeiten: war er wirklich in ihnen allen gleichmäßig gut? Ist in ihnen allen, der proto-Brücke-mäßigen, der fauvistischen, der Berliner, aber auch in der rosa-violett-grünen späten Phase immer der „eigentliche ELK“ zu erkennen? Waren alle Themen wirklich gleichartig passend für die Gestaltungsmittel ELKs? Es sind doch – in einer eigentlich monotonen Ikonographie – immer die gleichen Nackten im Innen- und Außenraum, Landschaften,



Abb. 1a E. L. Kirchner: Pferde auf der Weide (1906, vor der Übermalung). Ehemals Chemnitz, Kunstsammlung

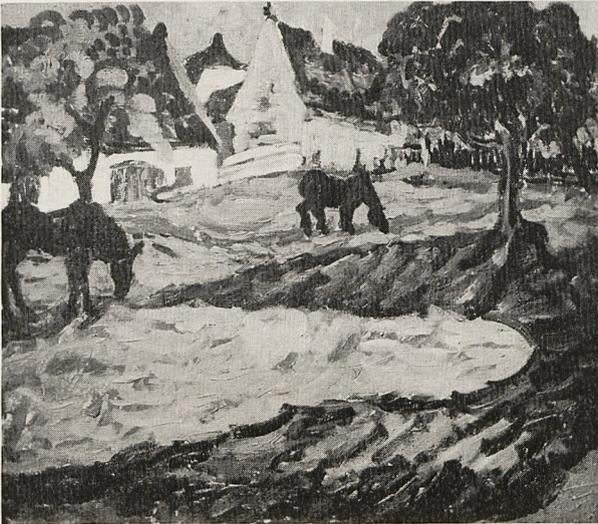


Abb. 1b E. L. Kirchner: Pferde auf der Weide (1926, nach der Übermalung)



Abb. 2a E. L. Kirchner: Akte am Strand (Fehmann, um 1912). Verschollen; ehemals Besitz W. R. Valentiner



Abb. 2b E. L. Kirchner: Eisenschmied (zwischen 1914 und 1916), Entwurf für eine Kriegs-Nagelfigur; Höhe: 31 cm. Essen, Museum



Abb. 3a E. L. Kirchner: Bildnis Erich Heckel (um 1909/10).
Chur, Kunsthaus



Abb. 3b E. L. Kirchner: Selbstbildnis des Künstlers.
Chur, Kunsthaus



Abb. 4 E. L. Kirchner: Drei Akte auf schwarzem Sofa (um 1909/10). Chur, Kunsthau

Porträts, Großstadtleben, Großstädte, Alpen; d. h. für eine gefühlsmäßig befrachtete Ausdruckskunst sehr wenig imaginäre Themen und Motive rein aus der Vorstellung – etwa im Unterschied zu Barlach, Beckmann oder auch Kandinsky – und in der Schweiz bestenfalls „Erinnerungen an früher Geschehenes“. Die vielen, nach Jahrzehnten übermalten Bilder, *Abb. 1a + b* (oder die zu Bildrückseiten degradierten) beweisen doch, wie unzufrieden ELK selbst mit manchen seiner Gestaltungen war! Es hätte dem „Genius ELK“ nur gedient, hätte der Verf. nicht nur in der Bildauswahl, sondern auch in der wörtlichen Begründung Gutes und Schwaches nebeneinandergestellt, denn selbst in früheren Jahrhunderten hat ein Genie nicht pausenlos nur Gutes schaffen können. Es hätte den Meisterwerken ELKs keinen Abbruch getan, wenn der Verf. zugegeben hätte, es gebe bei ELK auch derart mißlungene Gemälde, daß man sie – spräche nicht die Provenienz dagegen – für primitive Fälschungen nach ELK halten würde. – Wie oben gesagt, hat ELK häufig die gleichen Themen gezeichnet und gemalt, ja manchmal zusätzlich noch radiert, lithographiert oder in Holz geschnitten: die Wahrscheinlichkeit ist gering, daß ELK jedes Motiv in jedem Medium gleich präzise und vollkommen ausdrücken konnte. Der Verf. verzichtete auf eine angemessene Beteiligung der Druckgraphik, trotz ihrer gewaltigen Fülle (und die Tatsache, daß die Dubes sie erst 1967 ediert hatten, dürfte bei einer Monographie nicht ins Gewicht fallen); so sind von den 970 Holzschnitten 12 abgebildet, von über 660 Radierungen 5, von über 450 Lithographien 3, von den Tausenden von Zeichnungen und Aquarellen nur 15! Unser Buch hätte besser „Kirchner als Maler“ heißen sollen (gilt ELK doch heute für viele Freunde seiner Kunst als bedeutenderer Graphiker denn als Maler). Nur 2 Abbildungen gelten dem Thema „ELK als Bildhauer“, obgleich hier bei *Abb. 2b* – wie bei seinen nicht berücksichtigten Möbeln – ELKs Dilettantismus in den Grenzen zwischen einer möglichen Ausdrucksstärke und leeren Gebärden hätte besonders deutlich werden können, weil sich nun einmal eine grafische Erfahrung nicht unbedingt dreidimensional ausdrücken läßt (P. Vogts Monographie über Erich Heckel 1965 enthält auch einen Katalog der Skulpturen). Daß die nach ELKs Entwürfen geschaffenen Stickerereien fehlen, mag verständlich erscheinen, aber, immerhin, nach ELKs eigenen Aussagen entsprachen sie recht genau seinen Intentionen.

Wenn für einen Autor der Künstler ein Idol darstellt, kann man nicht erwarten, den damit sakrosankten Künstler oder Menschen so zu erfahren, wie seine Freunde und Zeitgenossen über ihn mündlich und schriftlich berichtet haben – das Bild von der Persönlichkeit wird auch dadurch nicht voller, wenn der Verf. in der Art etwa von Dos Passos typographisch abgesetzte Einblendungen mit schriftlichen Äußerungen ELKs vornimmt. Statt dessen müßte man etwas von seiner geradezu pathologischen Eigenliebe und krankhaften Eifersucht hören, von Egoismus, Egozentrik und Irritierbarkeit, seiner Sucht nach Bestätigung, dem hektischen Getriebensein beim Arbeiten, seiner Hassliebe zu Munch – alles das ist für Thema und Gestaltung und Entwicklung wichtig. Man muß zwar nicht ELKs Intimsphäre erforschen (obgleich das zumindest bei ihm, und nicht nur für die Ikonographie seiner Kunst wichtig sein könnte), aber seine Ärzte haben – allerdings nur in mündlichen Äußerungen – von einem (im medizinischen

Sinne) Hysteriker und Psychopathen gesprochen: manchem werden diese Charakterisierungen auch in seinen Bildern erkennbar sein. Die Eigenart der ähnlichen und meist unähnlichen, jedenfalls zahllosen Selbstbildnisse als Selbstzeugnisse, Selbsterforschungen, als Zeugnisse der Angst, aber auch der Arroganz, sind dafür die besten Zeugen – denn trotz märkischer Vorfahren war ELK ein prononcierter Sachse (doch mag dem Amerikaner Gordon diese Klangfärbung nicht zugänglich gewesen sein), und ELK hat gerade das mit einem betonten Unbürgerlichsein überkompensiert. Nun waren die wenigen von ELKs Freunden, die der Verf. noch kennen lernte, im hohen Alter milde und vor allem diskret im Urteil geworden, so daß es für den Leser verständlich wird, daß der Verf. den Ausgleich zwischen den Polen nicht in einer möglichst sachlichen Wertung zwischen (wenn nicht „schön“ und „häßlich“) „gut formuliert“ und „mißlungen“ sucht, nicht im Zugeständnis eines enormen Qualitäts-Gefälles, sondern im Überspielen durch eine hymnische Lob- und Wertpreisung. (ELK hat aber keine „Visionen“ gemalt!) Es ist aller Ehren wert, daß der Verf. seinen Helden von der guten Seite sieht, aber kunsthistorisch doch eigentlich merkwürdig, daß ELK bei sämtlichen vom Verf. angestellten Wert-Vergleichen, angefangen mit den alten Ägyptern über die großen Maler der Vergangenheit bis zu Matisse, Klee, Kandinsky, Picasso usw. (aber nicht gegenübergestellt Max Klinger) diesen gegenüber stets als der jeweils Bessere abschneidet. Es ist auch gut verständlich, daß sich der Verf. der eigenen Meinung ELKs anschließt, ELK habe die „Brücke“ und den „Brücke“-Stil geschaffen, als erster Skulpturen und Möbel geschnitzt und das „Naive und wilde Leben“ in gemieteten Vorstadt-Handwerksläden erfunden – das ist möglich, aber durchaus nicht erwiesen. Dabei kann das Werk ELKs gerade vom „Machen“ her gut verstanden werden, nicht so gut aus der Apotheose.

Gewiß, seit 1945 gehörte es unter Kunstfreunden zum guten Ton, ELK zu sammeln (mancherlei äußere Gründe haben seine Werke wie Aktien zu Spitzenwerken werden lassen), auch in den USA brach (wiederum aus gut erklärbarem Anlaß) eine ELK-Sammelwelle aus – sollte es aber den Verf. nicht nachdenklich stimmen, daß England, Frankreich und Skandinavien dieser Begeisterung (es sei denn bei seiner Druckgraphik) nicht oder nicht in gleichem Maße folgten? – Wenn ELK häufig seine Bilder übermalte (so etwa 20 Jahre nach der Entstehungszeit des Gemäldes Nr. 23 heimlich im Museum zu Chemnitz; *Abb. 1a + b*), weil er sie dadurch zu verbessern glaubte, so tat er zwar dasselbe wie E. Munch, der andere große Expressionist, in dessen riesigem Freiluftmuseum seiner Bilder, aber andererseits kann man sich ein ähnliches Vorgehen bei den mit Kirchner gleichaltrigen oder älteren französischen Malern kaum vorstellen. – Leider werden die Übermalungen nicht gedeutet, noch sind ihre Datierungen immer plausibel: manche Bilder tragen im Oeuvre-Katalog doppelte Daten – doch nur in Ausnahmefällen erfährt der Leser, ob der Verf. ältere Zustandsaufnahmen vor späteren Übermalungen kennt oder sich auf Briefnotizen oder auf Sammler und Freunde beruft oder ob die Übermalungen und deren Zeitpunkt nur in den Fingerspitzen gespürt und dann im Buch als Faktum festgelegt worden sind. Häufig erscheinen mir die Annahmen des Verf. für den Übermalungszeitpunkt zufällig (etwa

als letztmöglicher Zeitpunkt: Ankauf eines Bildes für eine Sammlung oder für ein Museum), teilweise überhaupt willkürlich. Allerdings ist es vielfach vor den Originalen der frühen Jahre mit den Händen zu greifen, daß eine Übermalung vorliegt, allein nach den in den 20er Jahren verwendeten Lieblingsfarben Himbeereis-rosa, Rosalila und Violett. Diese Übermalungen erschweren den Zugang zu den Werken ab 1910: in den meisten Fällen wird man guten Glaubens annehmen, daß sie in jener Zeit breitflächiger wurden. Jedoch, viele von ihnen blieben unverkauft bis zu seinem Tode in ELKs Besitz und konnten von ihm übermalt werden. Sind also dann die berühmten unter diesen zur Entstehungszeit um 1910/11 nicht verkauften, aber auch noch jüngere aus der Zeit vor dem Aufenthalt in der Schweiz, alle, soweit sie breitflächig und grellfarbig sind, dann auch überstrichen? Unklar bliebe dann nur, weshalb einige – bei denen die Übermalung zugestanden wird – um 1920, andere um 1926, seltener 1925, verändert sein sollten. Gibt es solide Kriterien für das vom Verf. angenommene Datum der Übermalungen, etwa aus dem Stilvergleich mit tatsächlich 1920 oder 1926 in der Schweiz neu entstandenen Werken?

Zu den Datierungen: bei dem geradezu stupenden Fleiß des Verf., seiner Auswertung nicht nur des gewiß nützlichen und voll zitierten Nachlasses, sondern auch vieler anderer Quellen stimmt die relative Chronologie gewiß. Aber: viele „echte“ und übermalte Bilder sind nun einmal nicht fest datiert oder fest datierbar – weshalb wählte der Verf. die Methode, die sicher datierten Bilder im Oeuvre-Katalog mit etwas dunkler gedruckten, die von ihm nur geschätzten Daten einen Grad dünner in der Drucktype zu kennzeichnen? Das muß in Kürze zu schlimmen Mißverständnissen führen: denn nicht jeder, der den Katalog benutzt, wird so ohne Weiteres bemerken, ob das angegebene Datum fett oder weniger fett gedruckt ist – umso weniger, als bei den seitengroß abgebildeten Werken undifferenziert nur feste Daten erscheinen. Es werden vermutlich die nur geschätzten, approximativen Daten bald nicht nur in Auktionskatalogen, sondern auch in der Fachliteratur zu gesicherten Daten werden!

Zum Werk-Katalog selbst: persönlich kann ich aus jahrzehntelanger Katalogisierung nur ein einziges Gemälde als fehlend anfügen, das einst W. R. Valentiner gehörte, aus der Fehmarn-Zeit stammt und wohl über den Nachlaß des Besitzers wiederzufinden wäre (*Abb. 2a*). Kürzlich schien es so, als ob bei R. N. Ketterer, dem Nachlaßverwalter, drei unbekannte Werke aufgetaucht seien, denn in seinem Katalog „Expressionismus VI“ (1969) waren außer Werken, die genau nach Gordon nummeriert waren, drei weitere ohne Gordons Nummern zu finden, alles Frühwerke: erst eine Kontrolle unter Gordons Liste der Rückseitenbilder (G. Nr. 440a v, 680 v, 915 v) enthüllt die Täuschung. Auf eine mir zunächst technisch nicht verständliche Weise wurden aus einem Bild zwei, indem man die vorder- und rückseitig bemalte Leinwand „spaltete“, die von Kirchner verworfene Rückseite von groben Zufallsbeschriftungen befreite und auf diese Art, und gegen ELKs Intention, selbständige Gemälde gewann (Nur bei wenigen Rückseiten, etwa G. 177 v, würde man, als besonders spontan, heute diese der Vorderseite vorziehen, d. h. generell ELKs Abwertung zustimmen. – Tatsächlich „neu“ sind die wirklich sensationellen Funde im Kunsthaus

zu Chur (Katalog „Bündner Kunstsammlung“, Chur 1970, S. 50 ff). Dort befindet sich seit 1966 das Gemälde „Zwei gelbe Akte mit Blumenstrauß“ (Kat., Farbtafel 10), das bei Gordon unter Nr. 409 als „Verbleib unbekannt“ gilt – und das eine spätere Übermalung der bei Gordon abgebildeten Urfassung der Zeit um 1914 darstellt. Weiterhin besitzt das Kunsthaus in Chur die beiden Gemälde „Augustfeuer“ G. 981 und „Bergwald“ G. 1016: bei der Überprüfung der Bilder am 27. 4. 1970 stellt der Konservator Emil Hungerbühler fest, daß sich auf der Rückseite des „Bergwaldes“ das Gemälde „Drei Akte auf schwarzem Sofa“, etwa aus den Jahren 1909/10, findet, das Gordon unbekannt ist (*Abb. 3a*), und auf der Rückseite des „Augustfeuers“ ein bisher nicht bekanntes „Bildnis Erich Heckel“, wohl ebenfalls von etwa 1909/10 (*Abb. 3b*). Bei beiden dieser doppelseitig bemalten Churer Gemälde war über die Rückseite je eine zweite Leinwand gespannt, auf der einen ein faszinierendes „Selbstbildnis ELK“ (*Abb. 3b*), auf der anderen „Drei Akte auf der Wiese“, das Gordon unter Nr. 879 aufführt und mit „Verbleib unbekannt“ bezeichnet. Warum ELK auf diese Weise vier Gemälde „versteckte“, wird sich entweder gar nicht oder nur durch eine noch nicht beachtete Briefstelle oder einen parallelen Fund klären lassen. (Während der Drucklegung dieser Rezension erscheint von Peter Vignau-Wilberg der Beitrag „Unbekannte Gemälde von E. L. Kirchner“ im Jahrbuch des Schweizer. Instituts f. Kunstwissenschaft 1968/69 [1970], S. 117 – 132, der sich mit den hier besprochenen und abgebildeten Werken ELKs in Chur beschäftigt und den ich nicht mehr einsehen konnte.)

Das Problem „ELK als Exponent des deutschen Expressionismus“ kommt mit Gordons Buch einer Lösung näher: die Ikonographie ELKs entspricht etwa der der französischen Impressionisten von Degas bis Manet, zusätzlich Munch'scher Ideen und Strindberg'scher Gedankenwelt; die Deformation ist zunächst nur ungelenk-dilettantisch und wird noch in Dresden durch Verwendung von Formeln von Munch, van Gogh und Gauguin, vor allem aber – wie Gordon selbst in einem sehr peniblen Artikel im „Art Bulletin“ nachgewiesen hat – durch Kopieren fernöstlicher Vorlagen, auch durch Assimilationen negroider oder ozeanischer primitiver Kunst verfestigt; nie ausgesprochen zugestanden hilft dann in Berlin zu einer Klärung der Formsprache die Kenntnis kubistischer Formensprache (vermittelt vielleicht durch den Münchner „Blauen Reiter“ oder durch Frühwerke des französischen Kubismus vor 1910), offiziell von ELK abgelehnt und wie alles Jüngere als „zu futuristisch“ bezeichnet. Die Grundlage aller Bilder sind Zeichnungen, und zwar Zeichnungen nach Gegenwärtig-Wirklichem, ein durch äußere Stileinflüsse verformter Realismus wird durch eine romantische Identifizierung mit den Bild-Inhalten zum Expressionismus einer besonderen Prägung: inwieweit die eigenen Form-Erfindungen der „Brücke“-Freunde Erich Heckel, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, vor allem von Nolde, aber auch von Otto Müller die Gestaltungsweise ELKs zusätzlich bereichert haben, das bleibt zunächst noch offen (vgl. dazu L. Reidemeister im Ausstellungskatalog „Künstler der Brücke an den Moritzburger Seen 1909 – 1911“ Berlin 1970). Aber es mag das außerordentliche Assimilationsvermögen ELKs gewesen sein, das schließlich gerade ihn zum Exponenten

des Deutschen Expressionismus werden ließ – während seine Jugendfreunde, vor allem Fritz Bleyl, stärker aus sich selbst schöpften und sich damit erschöpften (vgl. etwa Bleyls Lebensabriß in „Kunst in Hessen und am Mittelrhein“ Bd. 8, S. 89 ff). Andererseits mag das merkwürdig Sterile der Kunst ELKs in seinem letzten Lebensjahrzehnt durch die selbstgewählte Isoliertheit in den Schweizer Bergen erklärt werden, ohne Möglichkeit, Fremdes aufzunehmen, oder auch ohne die Fähigkeit, gewisse Formprobleme Picassos selbständig in den eigenen Gestaltungskanon einzuarbeiten. Derartige Fragen werden in Zukunft leichter zu beantworten sein, weil der Verf. ELKs Gemälde komplett abgebildet hat und sei es zum größten Teil nur außerordentlich klein.

Der Rez. ist bei einer Reihe von Beispielen nicht der Meinung des Verf. hinsichtlich Datierung, Übermalung und Zeitpunkt der Übermalung, aber auch hinsichtlich der Analyse. Es würde aber über den Rahmen dieser Besprechung hinausgehen, eine solche Liste aufzustellen und in jedem einzelnen Falle die Abweichungen zu begründen. Vor allem wären derartige Erläuterungen des Rez. für einen Außenstehenden nicht nachkontrollierbar, da es sich meist nicht um die seitengroß auf Tafeln abgebildeten, sondern um die in sehr kleinen Reproduktionen wiedergegebenen Gemälde des Oeuvre-Katalogs handelt (auf denen Einzelheiten kaum kontrollierbar sind). Auch soll den angekündigten Untersuchungen Jüngerer nicht vorgegriffen werden, wie denn die Einwände des Rez. nicht die prinzipielle Chronologie und die grundsätzliche Struktur der Analyse des Verf. in Frage stellen. – Nicht ganz verständlich sind dem Rez. die Abbildungen der Geburtsurkunde ELKs (sind zwar Zweifel an ELKs Datierungen seiner Bilder vorhanden, so doch nicht an der Richtigkeit seines Geburtsdatums und -ortes) und der doch nichtssagenden Reproduktion eines Fotos des einjährigen Kleinkindes ELK: viel interessanter wäre es gewesen, – auch im Hinblick auf ELKs nachträgliche, pathetische Rekonstruktion seiner Jugendjahre – einige von ELKs Kinderzeichnungen zu sehen, die er – nach dem Tod seiner Mutter übernommen – sehr sorgfältig hütete und die noch in Basel im Nachlaß waren. Auch gibt es Skizzenbücher des Schülers und des Abiturienten ELK (Kunstchronik 12, 1959, S. 194, Abb. 49). Sie sind wichtiger als jene von ELK nach Jahrzehnten kühn unterstellten Erfahrungen des 15jährigen mit Textil-Druckstempeln und des 18jährigen mit Albrecht Dürer! Der Verf. beginnt dagegen, und das ist natürlich legitim, mit den ersten Arbeiten des jungen Architekten ELK. Vielleicht hätten auch – unter Verzicht auf einige der ganzseitigen Gemäldereproduktionen – Bilder im Zustand vor und nach der Übermalung (Abb. 1a + b) gebracht werden können – Fotos gab es zumindest in Basel im Kirchner-Nachlaß – oder Gegenüberstellungen des gleichen Motivs des gleichen Jahres in Holzschnitt-Litho-Radierung-Gemälde, woraus sich bedeutsame Schlüsse hätten ziehen lassen können (das ist nur ausnahmsweise in Zweier-Vergleichen geschehen, wobei das grafische Bild, auf Werkdruckpapier ungenau reproduziert, automatisch schlechter abschneidet als das auf Kunstdruckpapier erscheinende Gemälde). Quervergleiche zwischen gleichzeitig entstandener Malerei und Grafik hätten etwa ergeben, daß die für die ersten Holzschnitte so wichtige Frühstufe einer Jugendstil-Valloton-Simplizissi-

mus-Phase kein Gegenstück in ELKs Malerei hat (die verlorenen frühen Gemälde könnten einer Dachau-Periode angehört haben) bzw. daß die Grafik der späten Schweizer Jahre nie so ausgelaugt und monoton wirkt wie die zeitparallelen Gemälde.

Der fortlaufende Text des Verf. gleicht dem Manuskript einer Vorlesung (entsprechend finden sich keine nummerierten Fußnoten, sondern erst am Ende des Bandes im Registerteil Anmerkungen in bezug auf einzelne Seiten): Bildbeschreibung folgt auf Bildbeschreibung, jeweils zu einer ganzseitigen Abbildung oder zu einer Farbtafel, vermischt mit Vergleichen zwischen den einzelnen Gemälden und mit eingestreuten, wertmäßigen Vergleichen zu anderen Künstlern und mit biographischen Angaben – vorwiegend aber sind es Bildanalysen hinsichtlich Komposition, Proportion und Farbigkeit (und alle wollen sie für ELK einnehmen, in der Art wie es früher schon W. Grohmann tat). In diesen Bildbetrachtungen sind Wissen und Können des Verf. indirekt enthalten. Nur durch die genaue Lektüre des gesamten Textes wird des Verf. Bild von ELK deutlich und verständlich.

Die immense Arbeitsleistung des Verf. kann man am besten vielleicht an Hand von Zahlen ermessen: in rund 33 Jahren schuf ELK 1165 Gemälde (davon 120 verworfen, heute auf Rückseiten der Leinwände) also im Jahr mehr als 35; im gleichen Zeitraum 2141 druckgraphische Arbeiten, also 65 pro Jahr – d. h. jedes Jahr 100 in sich vollständige, signierte oder signierbare Werke. An Hand dieser simplen Statistik mag man erkennen, welche Fülle an Kunstwerken der Verf. in der Vorstellung haben mußte, um das Oeuvre übersichtlich zu gliedern. Viele Künstler der letzten Jahrhunderte haben trotz längerer Lebens- oder Arbeitsjahre dieses enorme Volumen nicht erreicht, und trotzdem ist vieles bei ihnen schlechter gruppiert und datiert als jetzt bei ELK – dank Donald E. Gordon! Die in dieser Besprechung geäußerten Gedanken könnten ihm vielleicht nützlich sein für eine Neuauflage seines Buches – oder Jüngeren, die über ELK arbeiten und Gordons Werk dabei als Handbuch benutzen werden.

Hans Wentzel

PERSONALIA

BERLIN

STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ
GEMÄLDEGALERIE

Dr. *Erich Schleier* wurde als wissenschaftlicher Referent eingestellt.

KUNSTGEWERBEMUSEUM

Dr. *Klaus Pechstein* wurde zum Kustos ernannt. Dr. *Barbara Mundt* und Dr. *Stefan Bursche* traten ihren Dienst als wissenschaftliche Referenten an.

KUPFERSTICHKABINETT

Dr. *Peter Dreyer* wurde zum Kustos ernannt.

NATIONALGALERIE

Dr. *Elisabeth Decker* wurde als wissenschaftliche Referentin eingestellt.

SKULPTURENABTEILUNG

Dr. *Christian Theuerkauf* wurde zum Kustos ernannt (bereits am 1. 10. 1969)