

WELTENBRUCH

Die Künstler der *Brücke* im
Ersten Weltkrieg. 1914–1918



Emil Nolde, *Soldaten*, 1913, Öl auf Leinwand, 86,5 × 106 cm, Nolde Stiftung Seebüll

Aya Soika

WELTEN *BRUCH*

Die Künstler der *Brücke* im
Ersten Weltkrieg. 1914–1918

Herausgegeben von
Magdalena M. Moeller,
Brücke-Museum, Berlin

PRESTEL
München · London · New York

INHALT

Vorwort und Dank	6
Dank der Autorin	8
I „Winterschlaf der Kultur“?	
Kunst und Künstler der <i>Brücke</i> im Ersten Weltkrieg	11
II Erich Heckel	27
III Ernst Ludwig Kirchner	59
IV Otto Mueller	85
V Emil Nolde	103
VI Max Pechstein	125
VII Karl Schmidt-Rottluff	151
VIII Kunst und Krieg	
Debatten um eine neue Kriegskunst	175
Chronik der Jahre 1914 bis 1918	191
Kriegstagebuch	192
Ausstellungen	218
Anhang	229
Bibliographie	231
Briefwechsel und andere Quellen	235
Personenregister	236
Bildnachweis	238

VORWORT UND DANK

Das Jahr 1914 stellt eine Zäsur in der europäischen Geschichte dar. Der Erste Weltkrieg war ein großer Schlussstrich. Er bedeutete das jähe Ende einer Epoche des Wohlstandes, der wirtschaftlichen Prosperität und der kulturellen Blüte, die mit einer Aufbruchsstimmung ohnegleichen verbunden war. Eine vier Jahrzehnte währende Friedenszeit war beendet. Ahnungsloser Kriegsjubel brach im August 1914 im deutschen Kaiserreich aus – ein Jubel als Protest gegen die Werte der bürgerlichen Welt, begleitet vom Traum eines raschen Sieges über den Feind. Die Utopie von einer neuen Welt, die aus der damaligen Zeitstimmung resultierte, wandelte sich jedoch in einen Krieg, der sich über Jahre hinzog und mit seiner zunehmenden ‚Totalisierung‘ in alle Bereiche eingriff und auch die Zivilbevölkerung nicht verschonte. Statt der erhofften Neuerung kam es zum ‚Weltenbruch‘.

Der Erste Weltkrieg war bei genauerer Betrachtung ein Krieg zweier Epochen gegeneinander. Er brachte die Umkehrung aller Werte. Die Künstler, die Vertreter der Avantgarde und die Intellektuellen, die die Veränderung im Gesellschaftlichen sowie im Politischen herbeigesehnt hatten, sahen den Krieg als einen alles reinigenden Katalysator an. Ein patriotischer Irrtum: Die anfänglichen Ideale verfliegen angesichts der Massenschlachten, der chemischen Waffen, die erstmals in einem Krieg zum Einsatz kamen, sowie der ungeahnten Brutalität und Barbarei. Endzeit statt Erneuerung, Ernüchterung statt Euphorie. Der Erste Weltkrieg offenbarte sich als eine bittere Wahrheit, die ins Nichts führte. In dieser Publikation, die eine Ausstellung im Brücke-Museum begleitet, wird zum ersten Mal untersucht, wie sich die Künstler der *Brücke* mit dem Krieg auseinandergesetzt haben: Wie waren ihre Haltung und Befindlichkeit, welche Werke haben sie von 1914 bis 1918 geschaffen und was wollten sie damit zum Ausdruck bringen, welche Brüche sind zu beobachten? Die Autorin und ausgewiesene Expressionismus-Kennerin Aya Soika hat sich der verantwortungsvollen Aufgabe gestellt, dies zu untersuchen. Zahlreiche bisher unbekannte und unpublizierte schriftliche Äußerungen der *Brücke*-Künstler wurden herangezogen. Eine große Anzahl von abgebildeten Kunstwerken dokumentiert das künstlerische Schaffen in den Kriegsjahren sowie kurz davor und danach. Das Ergebnis ist eine umfangreiche Publikation mit dem hohen Anspruch, ein Standardwerk zu diesem Themenbereich zu werden.

Ich danke Aya Soika von ganzem Herzen für ihr großes Engagement und ihre Bereitschaft, diese Publikation als alleinige Autorin zu verfassen. Weiterhin gilt mein Dank allen, die zum Gelingen von Ausstellung und Begleitbuch beigetragen haben: so in erster Linie den einzelnen Künstlernachlässen, den Archiven und Museen für die Bereitstellung von Reproduktionsvorlagen und den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Brücke-Museums, allen voran Regina Klein für ihren kooperativen Einsatz beim Zusammenstellen der Bilddateien. Dem Prestel Verlag in München danke ich für die engagierte Zusammenarbeit. Möge diese Publikation den Blick auf das künstlerische Schaffen der *Brücke* erweitern.

Prof. Dr. Magdalena M. Moeller
Direktorin des Brücke-Museums, Berlin

DANK DER AUTORIN

Die Realisierung des vorliegenden Bandes habe ich der Direktorin des Brücke-Museums, Berlin, Prof. Dr. Magdalena M. Moeller, zu verdanken. Meine Idee zu einer Studie über die Schicksale der ehemaligen *Brücke*-Mitglieder im Ersten Weltkrieg hat sie begeistert aufgenommen und mich ermutigt, dafür auf die reichen Bestände des Brücke-Museums zurückzugreifen. Es freut mich besonders, dass das Buch durch eine Bestandsausstellung im Brücke-Museum begleitet wird, in der viele der publizierten Blätter erstmals im Original zu sehen sind. Die Durchführung der Recherchen wäre ohne die uneingeschränkte Unterstützung meiner Kollegen vom Bard College Berlin kaum möglich gewesen. Unserer Dekanin Prof. Dr. Catherine Toal und unserem Rektor Prof. Dr. Thomas Rommel danke ich besonders für die Gewährung von Forschungsfreiräumen.

Beim Verfassen der einzelnen Kapitel durfte ich wiederholt auf die Expertise der verschiedenen Künstlernachlässe zurückgreifen. Es ist bewundernswert, mit welchem Engagement sich die jeweiligen Verwalter des künstlerischen Erbes der einzelnen *Brücke*-Künstler in den Dienst der Sache stellen und bereit sind, durch das Teilen ihrer Kenntnisse und die Bereitstellung von Quellenmaterial oder Bildvorlagen am Gelingen von Forschungsprojekten wie diesem beizutragen. Mein großer Dank gilt dem Nachlass Erich Heckel in Hemmenhofen mit Hans Geissler und Renate Ebner; der Max Pechstein-Urheberrechtsgemeinschaft mit Julia Pechstein und Alexander Pechstein; der Otto Mueller-Gesellschaft und dem Otto Mueller-Archiv e. V. mit Dr. Hans-Dieter Mück; der Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll mit Dr. Christian Ring und Caroline Dieterich; dem Ernst Ludwig Kirchner Nachlass mit Dr. Wolfgang Henze und Ingeborg Henze-Ketterer sowie der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, und auch den Mitarbeiterinnen und dem Förderkreis des Brücke-Museums.

Äußerst dankbar bin ich auch für den unkomplizierten Zugang zu Künstlerbriefen und anderen Dokumenten, den mir die folgenden Museen und Archive gewährt haben: dem Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg mit Prof. Dr. Rainer Stamm und Julia Lennemann für die Einsicht in die Briefe Schmidt-Rottluffs aus dem Nachlass des 2012 verstorbenen Expressionismus-Forschers Gerhard Wietek; den Kunstsammlungen Zwickau (Max Pechstein-Museum) mit Dr. Petra Lewey für das Studium der Max-Pechstein-Korrespondenz; dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin mit Dr. Petra Winter für Einblicke in die Künstlerdokumentationen und einzigartigen Zeitungsausschnittsammlungen; der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg, für die Bereitstellung von Korrespondenz im Nachlass Gustav Schiefler. Auch Prof. Dr. Hans Delfs sowie Friedlinde und Gundi Krüger möchte ich herzlich dafür danken,

dass sie mir wichtiges Material zur Verfügung gestellt haben. Ebenso gilt mein Dank den hilfsbereiten Mitarbeitern der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.

Des Weiteren danke ich den folgenden Personen und Häusern für die Übermittlung von Abbildungsvorlagen: Gabriele Braun und Karoline Stumpfe, Hauswedell & Nolte, Hamburg; Eva Heisse, Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München; Hellei Salehi, Van Ham Kunstauktionen GmbH & Co. KG, Köln; Christine Stauffer, Galerie Kornfeld, Bern; Robert Guder, im Auftrag der Otto Mueller-Gesellschaft und des Otto Mueller-Archivs e. V., Weimar; Dr. Thorsten Sadowsky, Kirchner Museum Davos; Key Heymer, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf; Prof. Hermann Gerlinger, Würzburg, und Wolfgang Büche, Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale).

Bei der Verwirklichung des vorliegenden Buches war ein ganzes Team engagiert involviert. Das mitdenkende und sorgfältige Lektorat von Clemens von Lucius hat in der Endphase des Projektes dafür gesorgt, dass ich bis zum Schluss mit Interesse am Manuskript gefeilt habe.

Regina Klein vom Brücke-Museum, Berlin, danke ich für die geduldige Hilfe bei der Bildbeschaffung und Recherche. Den Mitarbeiterinnen vom Prestel Verlag in München – Anja Besserer, Katharina Haderer, Cilly Klotz und Katharina Kümmerle – danke ich für die engagierte Betreuung. Schließlich danke ich Lilla Hinrichs und Anna Sartorius für den Ideenreichtum bei der Gestaltung.

Nicht jede Kunsthistorikerin hat einen Historiker im Haus, der sich seit vielen Jahren mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts beschäftigt: Meinem Ehemann Dr. Bernhard Fulda danke ich für zahlreiche anregende Gespräche und Hinweise, vor allem aber für das Aufrechterhalten der Moral an der ‚Familienfront‘.

Prof. Dr. Aya Soika

**„WINTERSCHLAF
DER KULTUR“?**

„WINTERSCHLAF DER KULTUR“?

Kunst und Künstler der *Brücke* im Ersten Weltkrieg

Einige Jahrzehnte vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges bezeichnete der Philosoph Friedrich Nietzsche (1844–1900) den Krieg als einen „*Winterschlaf der Kultur*“: „[D]er Mensch kommt kräftiger zum Guten und Bösen aus ihm heraus.“¹ Diese Überhöhung des Kriegserlebnisses – die durchaus die Erwartungshaltung vieler deutscher Zeitgenossen im Sommer 1914 prägte – gilt es zu hinterfragen. Tatsächlich hat die historische Forschung zum Ersten Weltkrieg überzeugend herausgestellt, dass es „kein auch nur annähernd einheitliches Kriegserlebnis gab“.² Umso interessanter ist es, die Lebenssituationen der ehemaligen Künstlerkollegen Erich Heckel (1883–1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Otto Mueller (1874–1930), Emil Nolde (1867–1956), Max Pechstein (1881–1955) und Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) zu skizzieren und der Frage nachzugehen, inwieweit die vom Krieg erzwungenen Brüche mit dem gewohnten Künstleralltag im Bereich der Kunst und im individuellen Werk wiederentdeckt werden können.³ Was bedeutete der erste ‚totale‘ Krieg, der im Sommer 1914 mit einer unerwarteten Heftigkeit ausbrach und im Alltag der Bevölkerung tiefgreifende Veränderungen verursachte, für das Leben und die Kunst der ehemaligen *Brücke*-Mitglieder? Nolde hatte im Jahre 1913 einige Kriegsvisionen gemalt (Abb. 116, S. 116). Eine Weiterführung des Themas nach Kriegsausbruch lag ihm allerdings fern, wie die folgende Begebenheit belegt. Nachdem seine allegorische Kampfszene zwischen einem französischen und einem deutschen Soldaten zum Abbild der grausamen Realität geworden war, verwarf er seine Komposition: „Als nachher der Krieg gekommen war, schnitt ich trennend das Bild mittendurch, ich konnte es nicht stehen haben als böses Wahrzeichen.“⁴ Das Herstellen konkreter historischer Bezüge war nicht nur nicht beabsichtigt, es war mit seinem Kunstbegriff nicht vereinbar.

Explizite Kriegsbezüge sind im künstlerischen Werk der *Brücke* eher die Ausnahme. Pechstein malte nach seiner Rückkehr aus den Schützengräben an der Somme in den letzten beiden Kriegsjahren vornehmlich Südsee-Szenen und Stillleben. Muellers wenige Gemälde, die in den entbehrungsreichen Kriegsjahren entstanden, fügen sich nahtlos in sein Œuvre vor und nach dem Krieg ein. (Abb. 1) Schmidt-Rottluffs Holzschnitt *Mädchen aus Kowno* zeugt eher von seiner Begegnung mit außereuropäischer Kunst durch Carl Einsteins 1915 erschienenes Buch *Negerplastik* als mit der Kultur und den Einwohnern im besetzten Litauen, die dem Titel zufolge dargestellt werden. (Abb. 2) Heckel war derjenige, bei dem die neuen Motive noch am stärksten in sein Werk einflossen. Dennoch thematisierte er in den Gemälden, die



1 Otto Mueller, *Liebespaar zwischen Gartenmauern*, 1916, Leimfarben auf Rupfen, 66 × 90 cm, Brücke-Museum, Berlin

Muellers Figurenbild entstand vermutlich im ersten Halbjahr, noch vor der Einberufung des 41-jährigen Künstlers in die Infanterie.



2 Karl Schmidt-Rottluff, *Mädchen aus Kowno*, 1918, Holzschnitt, 50,3 × 39 cm, Brücke-Museum, Berlin

Die starken Kontraste von Schmidt-Rottluffs Holzschnitten, die in den Jahren 1917 und 1918 entstanden, waren stilistisch eine Fortsetzung seiner Könnerschaft in diesem Medium, die er bereits vor Ausbruch des Krieges errungen hatte.



3 Erich Heckel, *Frühling in Flandern*, 1916, Tempera auf Leinwand, 83 × 96 cm, Osthaus Museum, Hagen

In dieser Darstellung von einem flandrischen Feldweg mit einer Figur, die in Richtung eines kleinen Dorfes am Horizont läuft, wurden die dunklen Wolkenformationen, die eine durchbrechende Sonne im Zentrum einrahmen, als Reflexion des Unwetters über Europa interpretiert.



4 Erich Heckel, *Nordsee*, 1916, Tempera auf Leinwand, 83 × 96 cm, Brücke-Museum, Berlin (Dauerleihgabe aus dem Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen)

Heckel schuf diese Darstellung der bewegten Nordsee, vom Strand bei der Hafenmole aus gesehen, während seiner Stationierung als Sanitäter in der Krankensammelstelle in Ostende.

während seiner Zeit als Sanitäter in der Krankensammelstelle von Ostende entstanden, nicht etwa die Materialschlachten des Krieges oder das Leiden seiner Patienten. Er offerierte eine nach innen gekehrte Sicht auf den Krieg. Es entstanden vor allem Darstellungen der flandrischen Landschaften und der Küste. Angesichts des zentralen Stellenwerts, den Heckel der Landschaft einräumte, betonte der Hamburger Förderer und Sammler der *Brücke*-Künstler Gustav Schiefler (1857–1935), dass Heckel seine Arbeiten „auf dem unserm Volkstum verwandten und doch zum Feindesland gehörigen flandrischen Boden geschaffen“ habe.⁵ Einen Kriegsbezug meinten Rezensenten in seinen Landschaften dennoch zu erkennen. Über sein Gemälde *Frühling in Flandern* schrieb der Berliner Journalist Franz Servaes (1862–1947): „Das Erlebnis dieses Krieges steckt in dem Bilde; mehr als Gefühls-wert denn als greifbare Sichtbarkeit. Ein Dunst von Tragik liegt über den Gefilden.“⁶ (Abb. 3) In Heckels Gemälde *Nordsee* bricht die Sonne durch die dunklen Wolken. Zwei Regenbogen können als Hoffnungsschimmer gedeutet werden.

Der ‚Weltenbruch‘, den die Künstler der ehemaligen *Brücke* in den Jahren 1914 bis 1918 erlebten, und der sich in vielen schriftlichen Zeugnissen niederschlägt, lässt sich in ihrer Kunst nur indirekt erahnen. Der Krieg resultierte nicht in einem Bruch mit ihrem bisherigen Schaffen, sondern in einem Sich-Vergewissern, dass die Kunstideale im Angesicht des Krieges unversehrt weiterbestehen konnten. Es ist daher sinnvoll, den Blick abzuwenden von Ikonen wie Kirchners *Selbstbildnis als Soldat*, die unsere Erwartungen ohne Weiteres zu erfüllen vermögen, um die Frage nach der Positionierung vielmehr auf der Grundlage eines repräsentativen Querschnitts durch das jeweilige Werk zu beantworten. (Abb. 10) Durch die Beschäftigung mit der künstlerischen Produktion der Kriegsjahre in ihrer Gesamtheit wird das Bild von Kunst und Krieg komplexer, mitunter widersprüchlich. Angst und krankheitsbedingte Zerrüttung stehen in Kirchners Fall neben Patriotismus und der Suche nach offizieller Anerkennung sowie der Sehnsucht nach einem Alltag wie in Friedenszeiten. Wie hängen Motive, die den Künstler auch schon vor Kriegsausbruch beschäftigten – Akte im Atelier, Landschaften oder Großstadtskizzen – mit dem Krieg zusammen? Sind sie Zeugnisse einer Realitätsflucht in die Kunst? Oder zeigen sie lediglich, dass sein Künstleralltag an der Heimatfront in Berlin und später in der neutralen Schweiz vom Krieg streckenweise unbeeinträchtigt blieb? Was hat beispielsweise Kirchners farbige Zeichnung *Maler und nackte Frau*, vermutlich parallel zum eindrucksvollen *Selbstbildnis als Soldat* entstanden, mit dem Ersten Weltkrieg zu tun? (Abb. 5) Die Menge an Arbeiten für die Jahre 1914 bis 1918 – das meiste Skizzen auf Papier, Aquarelle und Graphiken – und die vielen Briefe, die bislang mit Ausnahme der Korrespondenz Kirchners kaum ausgewertet wurden, relativieren bisherige Vorstellungen, wie die Künstler der Moderne auf den Weltkrieg reagiert haben sollen.⁷ Antworten darauf, wie die Werke einzu-

ordnen sind, lassen sich gerade aufgrund eines eher unpolitischen, ästhetisch motivierten Kunstverständnisses, nicht durch die Bilder alleine finden. Die Kunst war für die Mitglieder der *Brücke* kein Medium der politischen Stellungnahme. Sie wurde insbesondere während des Krieges als eine Sphäre angesehen, die über der Oberflächlichkeit der Gesellschaft und dem Materialismus des Krieges stand. Klagen über diese Phänomene sind in ihren Briefen zu finden, ebenso wie ihre politischen Ansichten über den Kriegsverlauf oder die Zukunft Deutschlands. Aber diese fließen nicht direkt ins Werk ein.

Die Situation vor Kriegsausbruch

Es ist schwierig, aus den völlig unterschiedlichen Situationen der einzelnen Künstler allgemeingültige Schlussfolgerungen zu ziehen. Zusammenfassende Aussagen über die Haltung der Expressionisten zu Beginn des Krieges, wie sie beispielsweise der Politikwissenschaftler Klaus von Beyme in seinem Buch *Das Zeitalter der Avantgarden* formulierte, sind problematisch: „Der deutsche Expressionismus schien begeistert, weniger, weil er chauvinistisch dachte, sondern – wie der italienische Futurismus – um der Lange-weile und Morbidität des bürgerlichen Lebens zu entfliehen.“⁸ Eine solche These trifft auf die Künstler der *Brücke* nicht wirklich zu. Aus vielen ihrer Briefe der ersten Kriegsmonate geht zwar eine kriegsbejahende, patriotische Gesinnung hervor, doch war diese unterschiedlich motiviert. Schmidt-Rottluffs widersprüchliche Äußerungen beispielsweise verdeutlichen, wie komplex und wandelbar seine Haltung war. Am 19. September 1914 schrieb er dem Hamburger Sammler Schiefler, dass er über die „Größe der Zeit“ – ein Terminus, der in aller Munde war –, seine eigene „Outsider-Vorstellung“ habe und sich „die Schwere der Zeit“ erst nach dem Krieg zeigen werde, „denn dann wird Deutschland arm sein und wieder von vorn anfangen“.⁹ Mit dieser Einschätzung bewies der Künstler erstaunliche Weitsicht. Gleichzeitig glaubte er sowohl an einen Sieg als auch an einen höheren Sinn des Krieges, den er als eine Art Kulturkampf um die geistige Vorherrschaft in Europa deutete. Anlässlich des bevorstehenden Kriegseintritts Italiens im Frühjahr 1915 sinnierte er zum Beispiel – ausgehend von den dynamischen Bewegungsbildern des italienischen Futurismus, die im April 1912 in der Galerie *Sturm* in Berlin für Aufsehen gesorgt hatten – über die Andersartigkeit der südlichen Länder, deren „blendende Vision von der Bewegung, von der Dynamik“ er einer nordischen Standfestigkeit gegenüberstellte. Er meinte, dass Italiens schöner Schein – darunter zählte er ein „glänzend gerüstetes Heer“ – im Angesicht des unvergänglichen „deutschen Walls“ letztlich nur sich selbst schaden werde.¹⁰ Aus solchen Abgrenzungsbemühungen spricht Schmidt-Rottluffs Glaube an die Eigenheiten einer spezifisch ‚deutschen Kultur‘, die es zu verteidigen galt.¹¹ Auch hoffte er, dass die kriegerische Auseinandersetzung eine kulturelle und geistige Erneuerung der europäischen Kultur herbeiführen könne, die sich von den bisherigen materiellen Werten ab- und den geistigen Werten der



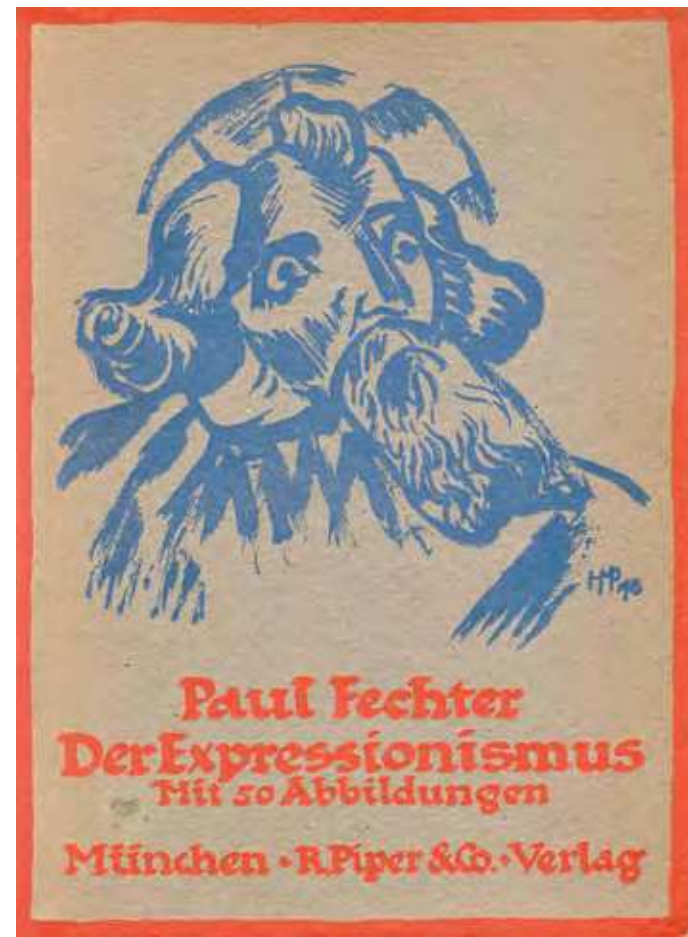
5 Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstbildnis mit Modell*, 1915, Pastell, 68,5 × 50 cm, Brücke-Museum, Berlin

Diese Szene mit dem Künstler links im Vordergrund und dem liegenden Aktmodell dahinter steht in einem Schaffenszusammenhang mit Kirchners *Selbstbildnis als Soldat* und dürfte zur selben Zeit in seinem Berliner Atelier entstanden sein.



6 Max Pechstein, Plakat für die Ausstellung der *K.G. Brücke* bei Emil Richter in Dresden, 1909, Holzschnitt, 83,8 × 60 cm, Privatbesitz (links unten Pechstein, darüber Heckel, rechts oben Schmidt-Rottluff, darunter Kirchner)

Als *Brücke* erhofften sich die jungen Maler unter anderem auch eine größere Öffentlichkeit. Im Mai 1913 lösten sie – mit ihrer fortschreitenden Etablierung als Individuen in Berlin – ihr Jugendbündnis auf.



7 Paul Fechter, *Der Expressionismus*, München 1914, Einband
Fechters Studie erschien im Juni 1914 und trug maßgeblich dazu bei, den deutschen Expressionismus als eine auf Innerlichkeit bedachte Bewegung von anderen modernen Tendenzen innerhalb Europas abzugrenzen.

Kunst zuwenden würde. Indirekt versprach er sich langfristig eine verstärkte öffentliche Wertschätzung der eigenen Kunst. Tatsächlich gelang es den Künstlern der ehemaligen *Brücke* im Laufe des Krieges, sich durch Ausstellungen und Publikationen weiter zu etablieren und im Rahmen der Gründung der *Novembergruppe* und des *Arbeitsrates für Kunst* nach der Abdankung des deutschen Kaisers ihre Vorstellungen zu artikulieren.

Eine zunehmende Anerkennung der Kunst der ehemaligen *Brücke*-Mitglieder zeichnete sich bereits vor Kriegsausbruch ab. Die berufliche Situation der Künstler war 1913 und in der ersten Jahreshälfte 1914 von Erfolgen geprägt, die am Ende eines langen Kampfes um Anerkennung standen. Die ersten Einzelausstellungen der Künstler fanden – mit Ausnahme des noch früher renommierten Seniors der ‚Jungen‘, Emil Nolde – in den Jahren 1913 und 1914 statt. Drei Tage vor Kriegsbeginn war in der *Jenaischen Zeitung* beispielsweise eine positive Besprechung von Schmidt-Rottluffs erster Einzelausstellung im Kunstverein Jena erschienen.¹² In den zwölf Monaten davor war es den einzelnen Künstlern gelungen, sich innerhalb der deutschen Kunstszene auch ohne den Zusammenschluss als Künstlergemeinschaft *Brücke*, die sie Ende Mai 1913 aufgelöst hatten, zu behaupten.¹³ (Abb. 6) Bezeichnend für diese Phase der öffentlichen Anerkennung ist Heckels und Schmidt-Rottluffs Teilnahme an der Umfrage „Das Neue Programm“ in der konservativ ausgerichteten Zeitschrift *Kunst und Künstler*, die im Juni 1914 erstmals die „Jüngsten“ zu Wort kommen lassen wollte.¹⁴ Beide betonten in ihren kurzen Stellungnahmen, warum sie dem Wunsch der Redaktion, ihr Kunstprogramm zu formulieren, nicht erfüllen wollten. Schmidt-Rottluff stellte fest: „Aber von mir weiß ich, daß ich kein Programm habe, nur die unerklärliche Sehnsucht, das zu fassen, was ich sehe und fühle, und dafür den reinsten Ausdruck zu finden.“¹⁵ Und Heckel sekundierte: „Ihrer Aufforderung, etwas zu schreiben, kann ich nicht nachkommen. Denn die Formulierung eines Programms ist, glaube ich, Sache der Akademiker und besser noch der Nachkommen, die theoretisch und wissenschaftlich, nicht schaffend, arbeiten.“¹⁶

Ebenfalls im Juni 1914 erschien Paul Fechters Buch *Der Expressionismus* im Münchener Piper-Verlag. (Abb. 7) Während *Kunst und Künstler* die Vorgestellten als die „Jüngsten“ zusammenfasste, prägte Fechter (1880–1958) mit seiner Publikation den Begriff der zeitgenössischen Kunstbewegungen in Deutschland als Expressionismus – gerade auch in Abgrenzung zur Kunst Frankreichs und der mediterranen Länder – und maß der *Brücke*-Gruppe eine zentrale Stellung bei. Die zitierten Ideen Schmidt-Rottluffs zur Begrenztheit des Futurismus oder zur geistigen Zukunft nach dem Krieg erinnern an Fechters Ausführungen, sodass davon ausgegangen werden kann, dass Fechters Buch als eine Art kunsttheoretischer Nährboden das künstlerische Selbstverständnis nachhaltig prägte.¹⁷ Allerdings stellte Fechter ausgerechnet Pechstein, der erst ein Jahr nach ihrer Gründung zur *Brücke* gestoßen und 1912 im Streit ausgeschieden war, als den „Führer“ der Gruppe dar.¹⁸ Kirchner war während seines Urlaubs auf Fehmarn damit

beschäftigt, Gegendarstellungen an Autor und Verlag zu verfassen.¹⁹ Statt die angespannte politische Situation zu verfolgen, sorgten sich die Künstler im Sommer 1914 um ihre Positionierung innerhalb der deutschen Kunstszene.

Den Kriegsausbruch erlebten die meisten der ehemaligen *Brücke*-Mitglieder fernab vom Auslieferungsgebiet der Tageszeitungen: Kirchner arbeitete wie in den beiden letzten Sommern auf Fehmarn und musste die Insel, nachdem sie zum Seekriegsgebiet und damit zur militärischen Sperrzone erklärt worden war, Anfang August verlassen. Heckel hielt sich mit seiner Freundin Siddi in Osterholz an der Flensburger Förde auf, nachdem er im Frühsommer durch Belgien und Holland gereist war, nicht wissend, dass es ihn bald für mehrere Jahre als Sanitäter dorthin verschlagen würde. Schmidt-Rottluff hatte den Juni in Hohwacht an der Ostsee verbracht, reiste im Juli durch Bayern und traf vermutlich kurz vor Kriegsausbruch im August bei seiner Mutter im sächsischen Rottluff ein – seinem Geburtsort, den er 1905 dem Namen Schmidt hinzugefügt hatte.²⁰ Pechstein erfuhr auf den pazifischen Palau-Inseln mit zwei Tagen Verzögerung vom Kriegsausbruch und war ab Oktober durch die Zerstörung des dortigen Haupttelegraphenmasts von allen Nachrichten abgeschnitten. Nolde befand sich auf der Rückreise aus Neuguinea. Nach Kriegsausbruch war die Weiterreise auf dem deutschen Dampfer nicht mehr möglich. Das Ehepaar saß im ägyptischen Sueskanal fest und versuchte verzweifelt, die Weiterfahrt zu organisieren. Zu diesem Zeitpunkt ahnte jedoch keiner der Künstler, wie langwierig und wie grausam der Krieg verlaufen würde. Der Großteil der europäischen Bevölkerung erwartete zu Beginn des Konfliktes lediglich eine kurze militärische Auseinandersetzung. Dies kommt unter anderem in Noldes Erinnerungen zum Ausdruck. Einer ihrer Mitreisenden an Bord des holländischen Frachters, der das Ehepaar aufgenommen hatte, war sogar davon überzeugt, dass der Krieg dank der *„jetzigen modernen Kriegswaffen nur acht Tage dauern“* würde, während der Kapitän immerhin mit vier Wochen rechnete.²¹ Selbst nach den ersten Rückschlägen hoffte zum Beispiel Schmidt-Rottluff weiterhin auf einen baldigen Sieg und schwärmte nach den ersten Tagen an der Ostfront im Mai 1915 von der Kraft der deutschen Truppen, deren Moral durch die einzigartige Solidarität der Nation gestärkt war: *„Dass der Krieg noch lange dauert, ist hier nirgends die Meinung – im Gegenteil – alles ist mit einer Intensität jetzt wieder am Kampf interessiert, man spürt wieder bei jedem Einzelnen, dass wir uns mit einer solchen Wucht wieder auf die Gegner werfen, wie am Anfang, dass sie bald völlig zertrümmert sind. Eine solche Spannung, die bei uns durch das gesamte Volk geht, hat sicher keiner unsrer Feinde und da hält nichts dagegen stand.“*²²

Warten auf die Einberufung

Aus der Erwartung eines baldigen und siegreichen Kriegsendes heraus erklärte sich die Bereitschaft, mitzuwirken. Dabei hatte keiner der Künstler jemals eine militärische Grundausbildung absolviert. Der Wunsch, einen nützlichen Beitrag bei der Verteidigung des Vaterlands – denn als Verteidigungskrieg wurde das Geschehen in der deutschen Öffentlichkeit wahrgenommen – zu leisten, kommt in zahlreichen Briefen zum Ausdruck. Beispielsweise bei Max Pechstein, der Ende Mai 1915 auf der Rückreise der von Japan besetzten Palau-Inseln in New York gestrandet war und seinem Freund Alexander Gerbig (1878–1948) schrieb: *„... jede Faser zieht mich nach Deutschland, und daß ich nicht imstande bin, mitzukämpfen, mit beizutragen an der Verteidigung unseres Vaterlandes, drückt mich sehr darnieder.“*²³ Schon Mitte Dezember 1914 hatte er sich seinem Kunsthändler Wolfgang Gurlitt (1888–1965) gegenüber patriotisch geäußert: *„Mit Dreinschlagen möchte ich ...“*²⁴ Oder Schmidt-Rottluff in Berlin, der im November unglücklich darüber war, noch nicht einberufen worden zu sein: *„Da mich – leider – die Armee noch immer nicht brauchte, bin ich vorläufig nach Berlin zurückgekommen. Hier ist's nun ein zweifelhaftes Bewusstsein, zu Haus' zu sein, während draussen so viele sind, die um das kämpfen, was wir, Deutsch' nennen. Sie glauben nicht, was es hier kostet, Ruhe zu halten u. das Vertrauen zu bewahren, dass es auch im innern Dinge gibt, wertvoll genug, dass sie in die neue Zeit hinüber gerettet werden, an der Sie nun draussen mitarbeiten können.“*²⁵

Selbst Kirchner schien auf seine Zuteilung zur Artillerie stolz zu sein. Er berichtete Schiefler Ende April 1915: *„Ich bin bei der Musterung zur Feldartillerie gekommen, eine schöne, mir sehr interessante Waffe.“*²⁶ Mueller, der erst im Juli 1916 eingezogen wurde, soll das Angebot der Söhne Gerhart Hauptmanns (1862–1946) abgelehnt haben, sich für seine Freistellung einzusetzen, da er wie alle anderen behandelt werden wollte.²⁷ Die Haltung Kirchners, dessen Krankheiten er vermutlich als Drückebergerei verstand, bezeichnete er im März 1917 als *„Feigheit“*.²⁸ Emil Nolde, mit Ende vierzig zu alt für die Einberufung, litt angesichts der allgegenwärtigen Mobilmachung unter der eigenen Untätigkeit, wie seine Frau Ada (1879–1946) schrieb: *„Alles durfte mitwirken nur wir nicht.“*²⁹ Im Dezember 1914 schrieb Nolde an seinen Freund, den Rechtshistoriker Hans Fehr (1874–1961): *„... man selbst ist zu allem so unfähig u. wäre auch im Felde viel weniger wert als jeder Tagelöhner von hier.“*³⁰ Der Wunsch, einen Beitrag zu leisten, resultierte schließlich darin, dass Nolde sich mehrmals am Kauf von Kriegsanleihen beteiligte. *„Man möchte so gern viel mehr für die grosse deutsche Sache tun können ...“*, schrieb er über einen seiner Anleihekäufe.³¹ Diese Aussagen verdeutlichen, dass der Wunsch der ehemaligen *Brücke*-Künstler, zum Kampf Deutschlands beizutragen, stark ausgeprägt war.

Hoffnungen und Ideale

Doch was erhofften sich die jungen Männer vom Krieg? Heckel, Schmidt-Rottluff und Pechstein versprachen sich von einer Einberufung neue Motive und starke Eindrücke für ihre Kunst. Damit stimmten sie mit vielen Künstlern überein, wie der Historiker Wolfgang Mommsen mit Bezug auf Otto Dix (1891–1969) und Max Beckmann (1884–1950) feststellte: *„Ebenso wissen wir, wie zahlreiche Künstler danach drängten, so schnell wie möglich an die Front zu kommen, weil sie sich von dem Erlebnis des Kriegsgeschehens neue künstlerische Impulse erhofften.“*³² Nachdem Heckels freiwillige Meldung zum Militärdienst im August aufgrund des großen Andrangs abgewiesen worden war, meldete er sich als Sanitäter, um auf diese Weise *„ins Feld zu kommen“*.³³ Über eine weitere Ablehnung schrieb er: *„Ich hätte ja gern mitgeholfen und diese ganz starken Eindrücke aus nächster Nähe mit erlebt.“*³⁴ Pechstein wartete ungeduldig auf seine Abkommandierung aus dem Garnisonslager in Zwickau und berichtete seinem bereits an der Front kämpfenden Studienfreund Alexander Gerbig im März 1916: *„Nun hoffe ich auch für weiteres gütiges Schicksal und vor allem wünsche [ich] Dir eine recht häufige Betätigung als Maler, denn ich glaube, daß Du draußen Werte schaffen kannst, welche den sogenannten Kriegsmalern versagt bleiben. Es ist meine heftige Sehnsucht hinauszukommen, und natürlich auch Zeit zu finden zur Arbeit.“*³⁵

Kirchner ging davon aus, dass der Krieg zu einem neuen Kunstverständnis in der Bevölkerung führen würde. Er sehnte eine Rückbesinnung auf wesentliche geistige Werte und damit auch eine neue Wertschätzung der Kunst herbei. An Gustav Schiefler schrieb er im Januar 1915: *„Ich glaube das auch, dass viele dieser Menschen, die im Felde gestanden haben, zum Menschlichen gekommen sind und dadurch den Ausdruck der Empfindungen der Menschheit in der Kunst schätzen werden. Der Werdegang dieser Männer und der der Schaffenden ist parallel, sich außer des eigenen Ich stellend zur Erfüllung der hohen Aufgabe.“*³⁶

Für Kirchner, der sich zeitlebens als großer Künstler verkannt glaubte, bedeutete der Krieg eine permanente Herausforderung seines Selbstwertgefühls. Nachdem er als Soldat in der Ausbildung kläglich gescheitert war, versuchte er dies mit Aktivitäten im künstlerischen Bereich zu kompensieren. Er plante eine Publikation seiner Arbeiten, *„um dem deutschen Volke zu zeigen, daß ich, wenn auch nicht mit Waffen, so doch menschlich und künstlerisch etwas geben möchte, und möchte auch dem jungen Nachwuchs in der Malerei meine Wege schildern, damit sie ihn benützen können“*.³⁷

Schmidt-Rottluff, der bis Mai 1915 auf seine Einberufung warten musste, schien von den neuen Erwartungen, die er an sich selbst stellte, überfordert: *„Tatsache, dass ich mit den Nerven wieder mal gründlich am Ende bin u. schon seit Wochen völlig unproduktiv – das ist jetzt wo man sich doppelt verantwortlich fühlt nicht eben angenehm.“*³⁸ Vom Krieg versprach er sich eine geistige Erneuerung, die über die Kunst hinausging: *„... ich er-*

*hoffe als wichtigstes Ergebnis dieser Zeit eine grosse moralische Gesundung unsres Volkes, die dann eine neue und starke Garantie für unsre Zukunft sein wird.“*³⁹ Für ihn ging es, wie für viele Zeitgenossen, nicht in erster Linie um den militärischen Konflikt. Er erhoffte einen Sieg geistiger und kultureller Werte (die er mit Deutschland assoziierte) über finanzielle und materialistische Interessen (von England verkörpert).⁴⁰

Unter Umständen hatte Schmidt-Rottluff den Aufsatz Schieflers *Über unsere kulturellen Verantwortungen nach dem Kriege* gelesen, denn viele seiner Gedanken ähneln denen des Hamburger Landgerichtsdirektors. Schiefler hatte am 30. September 1914 in der Hamburger Kunstgesellschaft gesprochen und den Druck im Anschluss vermutlich nicht nur an Nolde, sondern auch an andere ihm nahestehende Künstler geschickt. (Abb. 8) Schiefler hoffte, nach dem Krieg *„in eine Zukunft hinüberzuleiten, in der uns, wie wir zuversichtlich hoffen, nach einem endgültigen Siege ein ehrenvoller Friede beschieden ist; also in eine Zeit, die nicht mehr von Waffenarbeit, aber von einer nicht minder bedeutenden, wenn auch anders gearteten Arbeit, der Arbeit des friedlichen deutschen Geistes erfüllt sein wird.“*⁴¹

Schiefler argumentierte, dass *„wir in diesem Kampfe nicht nur für Hab und Gut, Haus und Hof, Herd und Familie, Macht und politischen Einfluß kämpfen, sondern daß höhere Güter auf dem Spiel stehen: die deutsche Art, der deutsche Geist, die deutsche Kultur“*.⁴² Die eigentliche Aufgabe lag ihm zufolge darin, *„den Typus des neuen Deutschen zu schaffen“*.⁴³ Seine Ideen zum Kulturkrieg entsprachen dem Zeitgeist und fielen bei den Künstlern der ehemaligen *Brücke* auf fruchtbaren Boden. Wie selbstverständlich gingen sie alle zu Beginn des Krieges in ihren Zukunftsszenarien noch fest von einem deutschen Sieg aus. Ada Nolde antwortete nach dem Empfang des Vortrags mit einer Abhandlung über das *„Deutschtum“*, in der sie den *„Stahlcharakter“* des wahren Deutschen von dem *„forcierten Deutschtum“* der Juden abgrenzte, und somit die antisemitischen Töne der völkischen Bewegung aufgriff.⁴⁴ Die Überlegungen der Dänin fügten sich ein in den zeitgenössischen Diskurs, in dem ausgehend von einer deutschen Kultur auf einen deutschen Geist und einen deutschen ‚Volkscharakter‘ geschlossen wurde. Selbst als die bevorstehende Niederlage nicht mehr zu leugnen war, ermöglichte es der Fokus auf die geistige Erneuerung der deutschen Kunst und Kultur, dem Krieg einen Sinn abzugewinnen. Im März 1918 erläuterte Heckel Schiefler gegenüber seine Hoffnung auf eine *„Kultur im höheren Sinne“*: *„Es ist verhängnisvoll viel materiellstes Ziel jetzt für diesen Krieg für Deutschland massgebend, und je länger der Krieg dauert, je mehr steigen die Gegengeistigen, gegengöttlichen Mittel im Wert für die Deutschen. Er [der Krieg] wird noch den Teufel in Form von Gasgift, mechanisierten Schwertern anbeten, materiellen Besitz als Ziel dieses Lebens aufstellen. Es war schon vor dem Krieg das Sparkassenbuch für viele ein Halbgott. Ich hoffte einmal der Krieg werde manche davon bekehren, aber jetzt wird es schlimmer denn je mit dem goldnen Kalb. ... Es ist möglich, dass die Bedrängnis, in die der Krieg und sein voraus-*



8 Gustav Schiefler, *Über unsere kulturellen Verantwortungen nach dem Kriege*, Hamburg 1914, Umschlag

Der Hamburger Landgerichtsdirektor Schiefler sandte unter anderem dem Ehepaar Nolde die Veröffentlichung seines Vortrags zu. Viele seiner darin geäußerten Gedanken zur ‚deutschen Kultur‘ werden auch in den Briefen der ehemaligen *Brücke*-Künstler reflektiert.



9 Photo eines unbekannten Soldaten an der Staffelei, Feldpost, ca. 1916

Für viele Soldaten erinnerte das eigene künstlerische Schaffen im Krieg an Werte der Menschlichkeit. In den Briefen der eingezogenen ehemaligen *Brücke*-Mitglieder wird die Funktion von Kunst als Lebenselixier deutlich.

sichtlicher Frieden die Kultur i[n] höherem Sinne bringen wird – wie zur Zeit der ersten Christen – den Geist der Einzelnen stählen und neue religiöse Herzen erwecken wird. Eine geheime Hoffnung – dass dies Deutschen möglich sein möchte, hege ich. Herzlichst grüßt Sie Ihr ganz unpolitischer Heckel.“⁴⁵

Ähnliche Gedanken äußerte Nolde. Am Ende seines autobiographischen Kapitels „Krieg“ in dem Erinnerungsband *Welt und Heimat* unternahm er den Versuch, die deutsche Niederlage zu bewerten: „Ob es ein Glück gewesen wäre, wenn Deutschland so gar schnell eine große Weltmacht geworden wäre – ich weiß es nicht und brauche es nicht zu wissen. Damals entstanden durch den während eines Jahrhunderts aufs höchste gesteigerten Materialismus diese weltlichen Ziele. Sie brauchten nicht die heutigen zu sein. Dem deutschen Volke wünschte ich den geistigen Einfluß in der Welt, so weit seine Wissenschaft, seine Musik, die bildenden Künste und ganz besonders die Eigenschaften des Herzens reichen.“⁴⁶

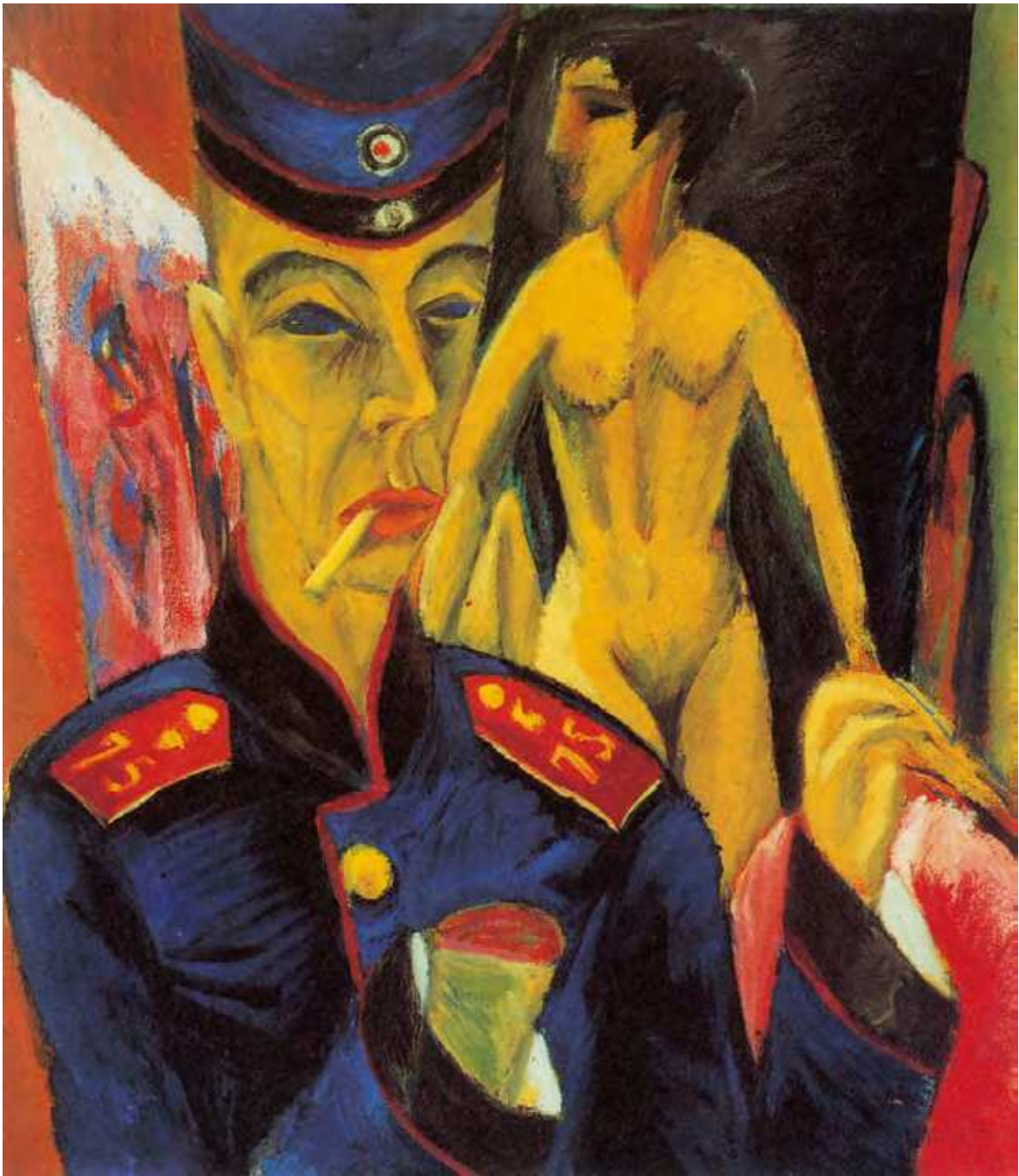
Nolde deutete den Krieg nachträglich als die Kulmination von durch und durch materialistischen, weltlichen Interessen. Er war überzeugt davon, dass das eigentliche „*Deutschtum*“ von geistigen Werten geprägt war und sich diese auch durch den Krieg nicht zerstören ließen. Der Traum von der „*Überleitung der Weltmacht von England auf Deutschland*“, den er im Juni 1915 formuliert hatte, hatte sich zwar zerschlagen.⁴⁷ Aber der Gedanke, dass Deutschland an „*geistigem Einfluß in der Welt*“ gewinnen könne, ermöglichte es ihm, auch der Niederlage etwas Positives abzugewinnen. Der fortbestehende Glaube an eine Erneuerung der Kultur erklärt vielleicht, warum Schmidt-Rottluff, Pechstein, Heckel, Mueller und selbst Nolde Anfang des Jahres 1919 bereitwillig die sozialistisch anmutenden Forderungen des *Arbeitsrates für Kunst* nach einer umfassenden Reformierung des gesamten Kunst- und Kulturwesens unterzeichneten, obwohl sie zuvor und danach politisch nicht in Erscheinung traten.

Kunst und Kriegsmüdigkeit

Generell zeigte sich bereits im Laufe des Jahres 1915, dass die in Städten lebenden und nicht eingezogenen Künstler vermehrt Not litten. Eine Notiz in der *Kunstchronik* vom Juni 1915 machte auf die neuesten Berliner Hilfsinitiativen aufmerksam. Beispielsweise hatte die Galerie von Paul Cassirer (1871–1926) einen „*Mittagstisch für bedürftige Künstler eingerichtet*“ und der Galerist Gurlitt versorgte Künstler „*mit dem nicht minder notwendigen Material von Farbe und Leinwand*“.⁴⁸ Auch die Künstler der ehemaligen *Brücke* waren auf Hilfe angewiesen: Heckel, Mueller und Kirchner wurden von der *Akademischen Kriegshilfe* unterstützt, Nolde und Kirchner profitierten vom Essener *Hilfsfonds für Künstler*, Pechstein war von der Unterstützung durch seinen Galeristen Gurlitt abhängig. Bei den Künstlern setzte – je nach persönlicher Situation zu unterschiedlichen Zeitpunkten und in unterschiedlichem Maße – eine zunehmende Kriegsmüdigkeit ein. Neben Nahrungsknappheit und dem Mangel an täglich

benötigten Dingen, von Heizmaterial bis hin zu Leinwänden und Ölfarben, waren vor allem die zahlreichen Opfer im Familien- und Bekanntenkreis für eine fortschreitende Ernüchterung verantwortlich.

Dieser Prozess spiegelt sich in zunehmend kritischen Kommentaren wider. In der Kunst ist eine solche Entwicklung dagegen kaum festzumachen, da von Anfang an eine politische Stellungnahme oder ein expliziter Kriegsbezug vermieden wurde. Das heißt allerdings nicht, dass die Kunst nicht eine wichtige Funktion gehabt hätte: In zahlreichen Briefzitatzen kommt die essenzielle Bedeutung des Kunstschaffens für das Wohlbefinden zum Ausdruck. Die Künstler litten, wenn das Arbeiten nicht möglich war. In diesem Sinne berichtete Schmidt-Rottluff am 4. Juli 1915 aus Russland: „*Die Hauptsache ist, dass man wieder Bewegung merkt, das gehört nun einmal zu einem vernünftigen Krieg. Wenn ich bloss für mich arbeiten könnte!*“⁴⁹ Auch für Otto Mueller blieb in Russland so gut wie keine Zeit für die Kunst. In einem undatierten Brief an seine Frau Maschka schrieb er: „*... ich wünsche ich wäre erst wieder bei Dir und könnte auch arbeiten, all die schönen Sachen die ich vorhabe ...*“⁵⁰ Und Pechstein klagte am zweiten Weihnachtsfeiertag 1915 aus seinem Garnisonslager in Zwickau: „*Eine unbändige Sehnsucht zu malen habe ich, ein Gespräch zu führen: welches sich über die stupide Niederung etwas erhebt, in welche man hineingepresst, die einfachsten Naturbeobachtungen kann man nicht austauschen. Denken ist verpönt, Na, und die Schnauze halten; ist eins der Hauptsachen, was man lernt.*“⁵¹ Als es auch für Heckel unmöglich geworden war, zu arbeiten, klagte er: „*Könnte ich arbeiten, wäre überhaupt alles erträglich.*“⁵² In dem Versuch, ihre Situation mithilfe künstlerischer Tätigkeit besser zu bewältigen, stimmten die ehemaligen *Brücke*-Künstler mit vielen rekrutierten Künstlern im Ersten Weltkrieg überein, egal auf welcher Seite der Front sie stationiert waren. (Abb. 9) Die Kunsthistorikerin Elizabeth Louise Kahn beschrieb die Lage der französischen Künstler, die ohne Weiteres auf Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein und Mueller übertragen werden könnte: „*Für die meisten von ihnen war das Schaffen von Kunst aus dem Krieg heraus eine Frage des Überlebens – ästhetisch und auch sonst. Es wurde zu einer Möglichkeit, angesichts des anonymisierten modernisierten Kriegserlebnisses das Ideal des Individuellen umzusetzen.*“⁵³ In diesem Sinne leisteten ihre künstlerischen Arbeiten mehr als zuvor: Sie erinnerten an die Menschlichkeit in einem industrialisierten Krieg und waren Hoffnungsträger einer friedlicheren Welt.



10 Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstbildnis als Soldat*, 1915, Öl auf Leinwand, 69 × 61 cm, The Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, Charles F. Olney Fund, 1950

Kirchners Angstvision von sich als Soldatenkünstler mit einer abgehackten rechten Hand entstand vermutlich kurz nach seiner krankheitsbedingten Entlassung aus dem Militärdienst, im Herbst 1915.

1

Vgl. Kang 2003, S. 61.

2

Mommsen 2004, S. 146.

3

Vgl. z. B. Ziemann 1997; Münkler 2013; Hirschfeld/ Krumeich/ Renz 2004.

4

Nolde 1934, S. 185.

5

Schiefler 1918, S. 290. Einige Monate zuvor war im *Kunstblatt* eine gesonderte Besprechung der *Ostender Madonna* von Victor Wallerstein erschienen (Wallerstein 1917).

6

Franz Servaes, „Erich Heckel. Ausstellung bei Cassirer“, in: *Vossische Zeitung*; 12.12.1916.

7

Über den Einfluss des Krieges auf die Künstler der europäischen Moderne existieren zahlreiche Studien und Ausstellungskataloge, unter anderem folgende Übersichtsdarstellungen: Schubert 2013; Küster 2008; Rother 2004; Rother 1994; Cork 1994.

8

Von Beyme 2005, S. 576.

9

Schmidt-Rottluff an Schiefler, 19.9.1914, zit. n.: Wietek 1984, S. 61.

10

Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (ca. April 1915), Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg–Nachlass Gerhard Wietek 3 (im Folgenden: LMO-GW 3): „Was zuletzt davon im Futurismus an uns heranflutete – ich möchte nicht sagen, dass es glattweg Plunder ist – obwohl wir mit unsrer nordischen Innerlichkeit es als solchen abtun könnten, zu mindesten[s] hat es mir wieder das Bewusstsein gebracht, dass wir mit dem Mittelmeerkreis im Grunde genommen nichts zu tun haben. Gewiss war es blendende Vision von der Bewegung, von der Dynamik. Aber was ist Bewegung? Gewiss ist sie schön u. sie ist doch immer nur Bewegung u. als solche genommen wieder nur unsinnig. Wichtiger bleibt immer das eine, das ist u. im Sein zugleich die Unvergänglichkeit offenbart. Der ganze politische Zusammenstoß mit der südlichen Welt erscheint mir darum als ziemlich überflüssig u. sinnlos. – Vielleicht erleben wir nur die Komik, dass die südliche Bewegung sich am deutschen Wall bricht u. zurückflutet – Unruhe u. Unheil im eignen Kreis anrichtend.“ (Lediglich besonders schwer verständliche Eigentümlichkeiten der Künstlerbriefe wurden der heutigen Rechtschreibung angepasst.)

11

Vgl. dazu folgende Studien: Beßlich 2000; Flasch 2000.

12

Botho Graef, [Rezension der Schmidt-Rottluff-Ausstellung], in: *Jenaische Zeitung*, 29.7.1914, S. 2.

13

Kirchners erste Ausstellungen fanden 1913 im Osthaus-Museum in Hagen und Ende desselben Jahres in der Berliner Galerie Gurlitt statt, gefolgt von einer Einzelausstellung im Kunstverein Jena ab Mitte Februar 1914; Heckels erste Einzelausstellung fand 1913 bei Gurlitt in Berlin statt, gefolgt von Ausstellungen im Kunstverein Jena

und – im Januar 1914 – im Rheinischen Kunstsalon in Köln; Nolde veranstaltete ab Dezember 1912 Ausstellungen in der Kunsthalle Kiel und dem Kunstverein Essen, und im April 1914 im Kunstverein Leipzig; Schmidt-Rottluff 1914 in der Galerie Gurlitt und im Juli im Kunstverein Jena; Pechstein im Februar 1913 bei Gurlitt und im April 1914 in der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser in München sowie bei Ludwig Schames in Frankfurt am Main, im Juni folgte eine Ausstellung im Kunstverein Jena.

14

„Das neue Programm“ [mit Beiträgen von R[udolf] Grossmann, Waldemar Rösler, Max Beckmann, Max Naumann, Otto Hettner, Artur Degener, Max Oppenheimer, Georg Tappert, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, August Macke, Moritz Melzer und Ludwig Meidner], in: *Kunst und Künstler*, 12. Jg., 1914, H. 16, S. 300–314.

15

Ebd., S. 308.

16

Ebd., S. 309.

17

Fechter 1914 (hier 3. Aufl. 1919), S. 63: „Das Entscheidende bleibt das Weitergehen im Geistigen. Der wirtschaftliche Niedergang, die ungeheure Belastung, der wir entgegengehen, bleibt für das Wesen der Kunst belanglos. Etwas Neues kann sich nur bilden, wenn der Geist, das Lebensgefühl ein anderes wird – nicht wenn der äußere Besitz wechselt.“

18

Ebd., S. 28: „Er war nicht umsonst der Führer der ‚Brücke‘ in Dresden, das den Ruhm für sich in Anspruch nehmen darf, die Vaterstadt des Expressionismus zu sein.“

19

Kirchner an Fechter, 18.6.1914 u. 29.6.1914, Privatbesitz; Kirchner an Reinhard Piper, o. Datum (Anfang Juli 1914), aus „Leuchtturm Staberhuk b./ Burg auf Fehmarn“, in: Delfs 2010, Nr. 215.

20

Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 26.8.1914, in: LMO-GW 3.

21

Nolde, *Welt und Heimat*, S. 128.

22

Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (Mai 1915), in: LMO-GW 3.

23

Pechstein an Gerbig, 25.5.1915, aus New York nach Suhl, in: SMZ.

24

Pechstein an Gurlitt, 14.12.1914, Kopie in: GKN, Berlin.

25

Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, 2.11.1914, aus Berlin, in: LMO-GW 3.

26

Kirchner an Schiefler, 29.4.1915, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 48, S. 71.

27

Buchheim 1963, S. 195.

28

Mueller an Maschka Mueller, 2.3.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 15.

29

Ada Nolde an Schiefler, 8.9.1914, aus Berlin, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 129.

30

Nolde an Fehr, 12.12.1914, aus Guderup, Abschrift in: ANS.

31

Nolde an Fehr, 28.4.1915, Abschrift in: ANS.

32

Mommsen 2004, S. 139.

33

Heckel an Schiefler, o. Datum (ca. August/ September/ Oktober 1914), aus Berlin nach Hamburg, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 181–182.

34

Heckel an Luise Schiefler, 19.10.1914, aus Berlin nach Hamburg, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 3–184.

35

Pechstein an Gerbig, 4.3.1916, aus Zwickau, in: SMZ.

36

Kirchner an Schiefler, 27.1.1915, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 47, S. 71.

37

Kirchner an Schiefler, 14.10.1916, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 63, S. 81.

38

Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, 25.1.1915, in: LMO-GW 1.

39

Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (Frühling 1915), in: LMO-GW 3.

40

Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, o. Datum (1.1.1915), in: LMO-GW 1.

41

Schiefler 1914, S. 3.

42

Ebd., S. 6.

43

Ebd., S. 17.

44

Ada Nolde an Schiefler, 26.10.1914, SUB: B: 28: 1914,1: 138–140: „Es ist das Deutschtum welches ich liebe und verehere und worin ich mich so wundervoll zu Hause fühle, – während der Protest gegen dem forcierten Deutschtum [sic], durch das schnelle Tempo der Juden hervorgerufen, sehr stark ist. Denn dadurch bekommt der Deutsche etwas was er nicht bewältigen kann, und wird unsympathisch.“

45

Heckel an Schiefler, 18.3.1918, SUB: NGS: B: 36: 1918,1: 65–66.

46

Nolde, *Welt und Heimat*, S. 137.

47

Nolde an Fehr, 28.6.1915, Abschrift in: ANS.

48

„Ausstellungen. Die Berliner Kunstsalons“, in: *Kunstchronik*, Jg. 26, 4.6.1915, H. 36, S. 92.

49

Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 4.7.1915, aus Schirwindt/ Kreis Pillkallen, in: LMO-GW 3.

50

Mueller an Maschka Mueller, o. Datum (Jan./ Feb. 1918), in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 73.

51

Pechstein an Fechter, 26.12.1915, aus Zwickau, Kopie in: GKN, Berlin.

52

Heckel an Schiefler, 3.7.1917, aus Ostende, SUB: NGS: B: 34: 1917,1: 93.

53

Kahn 1985, S. 195. Die Übersetzung im Text stammt von der Verfasserin.

ERICH HECKEL

II



11 Erich Heckel, *Mann in der Ebene*, 1917, Holzschnitt, 38 × 27,2 cm, Brücke-Museum, Berlin

ERICH HECKEL

Im Juni und Juli 1914 unternahm Erich Heckel mit seiner Freundin, der Tänzerin ‚Siddi‘ (Künstlername von Milda Frieda Georgi, 1881–1982), bei bestem Wetter eine Reise durch Flandern und Holland.¹ Unter anderem war er auf der Suche nach einem schönen Ort für spätere Arbeitsaufenthalte am Meer.² Heckel berichtete dem Kunsthistoriker Walter Kaesbach (1879–1961) in einem Brief aus Haarlem: „*Das Wohnen war bis jetzt immer sehr nett, freundlich die Menschen, sauber, viel Raum, da noch nicht viele reisen.*“³ Rückblickend entstanden auf der Grundlage von Skizzen einige Graphiken, beispielsweise seine Stadtansicht von Antwerpen mit Blick auf den Turm der Liebfrauenkathedrale. (Abb. 12) Dass der 30-jährige Künstler schon bald infolge des Krieges als Soldat an einige der bereisten Orte zurückkehren würde, ahnte er zu diesem Zeitpunkt wohl kaum. Und erst recht nicht, dass dies ausgerechnet unter der Führung jenes guten Bekannten geschehen sollte, dem er in Briefen unbeschwert seine Reiseeindrücke aus Flandern und Holland mitteilte.

Den Ausbruch des Krieges erlebten Heckel und seine Partnerin im Anschluss an ihre Reise in dem Fischerdorf Osterholz an der Flensburger Förde, wo sie bereits den Juli 1913 verbracht hatten. Am 1. August 1914, einen Tag nach seinem 31. Geburtstag, schuf Heckel eine Porträtzeichnung von Siddi in einem Boot am Strand von Osterholz.⁴ Angesichts ihres ernsten Blickes ließe sich vermuten, dass sie zu diesem Zeitpunkt schon von der folgenschweren Kriegserklärung Deutschlands an Russland gehört hatte. (Abb. 13) Tatsächlich aber veröffentlichten Sonderblätter die Neuigkeit des Kriegsausbruches erst am folgenden Tag. Es kann vermutet werden, dass Heckel nachträglich das denkwürdige Datum, an dem Deutschland Russland den Krieg erklärt hat, hinzufügte. Eigentlich hätten die beiden angesichts der künstlerischen Erfolge in den zurückliegenden Monaten hoffnungsvoll in ihre gemeinsame Zukunft schauen können.⁵ Nun aber erwartete sie eine ungewisse Zeit.

Nach Heckels Rückkehr aus Norddeutschland nach Berlin meldete er sich freiwillig zum Militärdienst. Nach einem zweiwöchigen ‚Einexerzieren‘ wurde er – vermutlich aufgrund der hohen Zahl von jüngeren Freiwilligen – für den Landsturm abgelehnt. Daraufhin folgte er einem Aufruf des Roten Kreuzes, um „*vielleicht als Krankenträger ins Feld zu kommen*“.⁶ Doch im Zuge der Mobilmachung waren vorerst auch genügend freiwillige Sanitäter vorhanden. Notgedrungen nahm er sich vor, als Künstler in Zivil in seinen Arbeiten – auch ohne die unmittelbare Kriegserfahrung – einen „*ernsten und lebendigen Ausdruck*“ zu vermitteln: „*Voraussichtlich werde ich ja nicht im Krieg Verwendung finden. Denn obschon ich das Zeugnis als Samariter jetzt bekommen habe, so ist doch ein Überangebot von Kräften. Ich hätte ja gern mitgeholfen und diese*



12 Erich Heckel, *Antwerpen*, 1914, Kaltnadel, 31,5 × 19,4 cm, Brücke-Museum, Berlin

Heckels Ansicht der Liebfrauenkathedrale basiert auf Eindrücken, die er während seiner Rundreise durch Flandern und Holland im Juni und Juli 1914 vor Ort gesammelt hatte.



13 Erich Heckel, 1. Aug. 14, Bleistift, 51,1 × 36,9 cm, Sammlung Hermann Gerlinger im Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)

Die Zeichnung stellt Heckels spätere Ehefrau Siddi am Tag der deutschen Kriegserklärung an Russland in einem Boot am Strand von Osterholz dar.



14 Erich Heckel, *Zwei Verwundete*, 1914, Tusche, 51 × 34 cm, Brücke-Museum, Berlin

Weder der Gesichtsausdruck noch die Körperhaltung der beiden Soldaten signalisiert Kampfbereitschaft. Erschöpft warten sie auf ihre Behandlung in einem Berliner Lazarett.



15 Postkarte eines im Ersten Weltkrieg verwundeten Soldaten, herausgegeben vom Verein für das Deutschtum im Ausland

Wie auf Heckels Zeichnung ist auch hier ein Verwundeter mit einer durch eine Armschlinge ruhig gestellten verletzten linken Hand dargestellt. Doch sein gepflegtes Äußeres und die Zeichen der Fürsorge vermitteln einen falschen Eindruck vom Leid vieler Kriegsverwundeter in den Lazaretten.

ganz starken Eindrücke aus nächster Nähe mit erlebt, so aber habe ich mich ganz in meine Arbeiten gesteckt und suche darin den ernsten und lebendigen Ausdruck zu geben.“⁷

Anfang November wurde er schließlich doch noch als Sanitäter registriert. Heckel erwartete, dass ihm bei seiner zukünftigen Tätigkeit kaum Zeit zur künstlerischen Arbeit bleiben würde. An den Hamburger Förderer Gustav Schiefler schrieb er Anfang November: „Denn falls ich zur praktischen Ausbildung in ein Lazarett komme, ist nur Zeit Eindrücke zu sammeln, aber kaum sie auszuarbeiten.“⁸ Heckels Vermutung war richtig. Vor ihm lag ein sechswöchiger Einsatz von täglich bis zu vierzehn Stunden in einem der großen Berliner Notlazarette, das in der staatlichen Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums untergebracht war. Von Mitte Januar bis Anfang März begegnete er unter anderem schwer traumatisierten Soldaten, sogenannten Kriegsschüttlern, die auf der neu eingerichteten ‚Nervenstation‘ des Lazaretts behandelt wurden.⁹ Zum Arbeiten blieb so gut wie keine Zeit. Es entstanden lediglich einige Federzeichnungen von verwundeten und traumatisierten Soldaten wie das Blatt *Zwei Verwundete*. (Abb. 14) Selbst in ihren Uniformen und mit ihren grauen Feldmützen vom Einheitstyp M1910, die an einem auf Stirnhöhe umlaufenden breiten Band und zwei runden Metallkokarden gut zu erkennen sind, wirken die Männer wenig soldatisch. Dies unterscheidet Heckels Zeichnung von den auf Postkarten zirkulierenden Darstellungen verwundeter Soldaten, wie der mit Rosen beschenkte Soldat auf einer vom Verein für das Deutschtum im Ausland herausgegebenen Serie. (Abb. 15) Heckel berichtete über die ersten zwei Wochen im Lazarett: „Erlebt habe ich schon unendlich viel. Nur absorbiert die Mithilfe schon leicht den ganzen Menschen, so dass für den Maler nicht immer Beobachtungsmöglichkeit oder gar noch Zeit zum Notieren bleibt. Gleich am ersten Tag hatte ich einen Kranken während einer schweren Operation zu halten. Glücklicherweise bestand er sie gut. Seitdem sind dann noch viele andere verschiedener Art gefolgt. Zwei Patienten sind in dieser Zeit gestorben. Aber vielen geht es auch besser. Da sind Bewegungsübungen, oft sehr schmerzhaft, zu machen mit Armen oder Beinen, Nerven zu elektrisieren oder Muskeln einzureiben und zu massieren. Dann wieder gilt es einen zu baden, der es selbst nicht tun kann. Nachmittags komme ich dann wohl manchmal dazu einem etwas vorzulesen, der festliegt. Wer einigermaßen frisch ist, wird in den Tagesraum getragen, wo geraucht, gespielt und musiziert wird. In den nächsten Tagen sollen neue Verwundete von beiden Fronten eingeliefert werden und es wird erhöhte und neue Tätigkeit geben.“¹⁰

Anfang Februar stiegen die Patientenzahlen im Lazarett durch die Kämpfe an beiden Fronten rapide an. Besonders viel Aufmerksamkeit benötigten die Schwerverwundeten, die im Laufe der Gefechte in Ostpreußen und Masuren im Februar 1915 eingeliefert wurden. Selbst in Zeiten großer physischer und psychischer Belastung blieb der Maler bemüht, sich um jeden einzelnen seiner Patienten zu kümmern. Wie wichtig Heckel der persönliche Kontakt war, wird daraus ersichtlich, dass er selbst nach

seiner Abkommandierung an die Westfront während eines kurzen Heimaturlaubs in Berlin anlässlich der Kriegstrauung mit Siddi im Juni 1915 seine Schützlinge im Lazarett aufsuchte.¹¹ Er schilderte Schiefler, wie „sich jeder freute und mich an seinem Bett haben wollte zum Erzählen von ‚Draussen‘“. ¹² Anfang März erfolgte für Heckel die Versetzung nach Flandern. Heckel zog pflichtbewusst, aber keineswegs begeistert an die Front. Er schrieb Schiefler: „Es war für mich gar nicht so leicht, so gänzlich alles liegen lassen zu müssen. Hoffen wir auf einen baldigen guten Frieden.“¹³ Als freiwilliger Krankenpfleger war er dem 4. Zug des Begleittrupps der Etappeninspektion der IV. Armee zugeteilt, und zwar der Sanitätseinheit von Kaesbach. Dem vier Jahre älteren Mitarbeiter der Nationalgalerie war es in seiner Position als Zugleiter gelungen, ihm persönlich bekannte Maler und Schriftsteller in seinen Stab zu rekrutieren.¹⁴ So war es kein Zufall, dass sich Kaesbachs Bekanntenkreis in Sanitäreruniformen an der Front in Flandern zusammenfand.¹⁵ Außer Heckel waren die Maler Max Kaus (1891–1977), Anton Kerschbaumer (1885–1931) und Otto Herbig (1889–1971) sowie der Jurist und daneben als Dichter tätige Ernst Morwitz (1887–1971) dem Aufruf des Roten Kreuzes zum freiwilligen Hilfsdienst nachgekommen. Eine Woche nach seiner Ankunft berichtete Heckel aus dem westflandrischen Ort Roulers, in dem er in den ersten zweieinhalb Monaten stationiert war: „Seit dem 6. III bin ich zum Dienst in der Etappe eingezogen. Unser Zug ist der am weitesten vorgeschobene, schon im Operationsgebiet. Wir hören Maschinengewehre und Kanonen und holen von den Verbandsplätzen hinter der Front die Verwundeten in Zügen nach Roulers, wo sie entweder in die Feldortslazarette oder nach Gent weitergebracht werden.“¹⁶

Das seit Oktober 1914 von deutschen Truppen besetzte Roulers durchliefen die meisten Verwundeten nur kurz. Der Bahnhof war als stark frequentierter Durchgangsort auf der Etappe der IV. Armee ein beliebtes Motiv auf deutschen Feldpostkarten. (Abb. 16) Heckel hielt das Backsteingebäude und die Straßen des weitgehend unzerstörten Ortes auf mehreren Skizzen fest. (Abb. 17) Einige Verwundete wurden von den Verbandsplätzen an der Front in die zur Krankensammelstelle umfunktionierte Kirche in dem Dorf Westrozebeke gebracht. Im Inneren der notdürftig mit Stroh ausgelegten Räume entstanden zwei Photos, die Heckel zwischen den verwundeten Soldaten zeigen. (Abb. 18 und 19) Der Verwundete auf einem der Photos scheint ihn zu einem Holzschnitt eines Soldaten mit Kopfverband angeregt zu haben. (Abb. 20) Über seine neue Arbeitsstelle berichtete Heckel eine Woche nach seiner Ankunft: „Der Dienst im Lazarett in Berlin war viel anstrengender, zumal in den letzten Wochen, als ein neuer Transport Verwundeter direkt von den Schlachtfeldern i. Osten kam. Aber es war doch auch schön, in längerer Pflege den Einzelnen kennen zu lernen. Aber auch hier sind die jeden Tag neuen Gesichter der Verwundeten voll Dankbarkeit für ein Eingehen auf Wünsche.“¹⁷ Heckels Feststellung verdeutlicht nochmals, wie sehr ihm an dem Kontakt zu seinen Patienten – Infanteristen und später auch Matrosen – gelegen war, die er skizzierte



16 „Roulers – La Station“, Feldpostkarte

Diese und ähnliche Ansichten vom Bahnhof im belgischen Roulers existieren bis heute in großer Zahl. Tausende von Soldaten wurden hier auf ihrer Rückfahrt von den Schlachtfeldern der flandrischen Front notdürftig verarztet und auf ihren Weitertransport in Lazarette vorbereitet.



17 Erich Heckel, *Der Bahnhof von Roulers*, 1915, Bleistift und Aquarell, 32 × 41,9 cm, Brücke-Museum, Berlin

Von März bis Mai 1915 betreute Heckel die Krankensammelstelle, die im Bahnhof Roulers eingerichtet worden war. Die Zahl der Patienten fluktuierte mitunter stark und war vom Kampfgeschehen an der Front abhängig.

Darstellungen von Verwundeten und Toten

Heckels Darstellungen von Verwundeten und Toten heroisieren die Kriegsoffer keineswegs, im Gegenteil. Trotzdem verzichtet der Künstler auf grausame Szenen oder entstellende Verletzungen, die Künstlerkollegen wie Max Beckmann oder Otto Dix durchaus darstellten.



18 Erich Heckel (rechts außen) neben seinen Kollegen in der Krankensammelstelle des kleinen Ortes Westrozebeke, 1915

Die Verwundeten wurden teilweise auf Stroh gebettet, während sie auf den Weitertransport warteten.



19 Erich Heckel (stehend in der Bildmitte, am Kragen mit den roten Kreuzen zu erkennen) zwischen Verwundeten in der Krankensammelstelle des kleinen Ortes Westrozebeke, 1915

Das Gruppenphoto zeigt am rechten Bildrand einen Patienten mit Kopfverband, der durch eine Augenverletzung entstellt war. Heckel porträtierte ihn in einem Holzschnitt.



20 Erich Heckel, *Zwei Verwundete*, 1915, Holzschnitt, 35,5×28,6 cm, Brücke-Museum, Berlin

Der Soldat mit Kopfverband, der auf einem Photo dokumentiert ist, diente Heckel als Inspiration für dieses Holzschnittporträt. Im Gegensatz zu dem aufgrund der Bandage abstehenden Ohr, das auf dem Photo und dem Holzschnitt deutlich zu erkennen ist, wird das zugeschwollene rechte Auge des Patienten in seiner Darstellung nicht wiedergegeben. Im Hintergrund des Holzschnitts stellte Heckel in verkürzter Aufsicht einen auf einer Pritsche liegenden Verwundeten dar. Seine Füße ragen unter der Decke hervor.



21 Erich Heckel, *Irre Soldat*, 1916, Tempera auf Leinwand, 51×41 cm, Brücke-Museum, Berlin

Im Laufe des Krieges kam Heckel regelmäßig mit traumatisierten Soldaten in Kontakt. In Deutschland wurden die betroffenen Männer – nach heutigen Schätzungen mindestens 200 000 – umgangssprachlich als ‚Kriegszitterer‘, ‚Schüttler‘ oder wie hier als ‚Irre‘ bezeichnet. Der Historiker Wolfgang Mommsen schreibt über dieses Phänomen: „Nicht wenige Soldaten erlitten, sei es durch Artilleriebeschuss, sei es in Folge der Wahrnehmung grausiger Szenen, seelische Schocks, die eine psychiatrische Behandlung erforderten und in schweren Fällen auf Dauer dienstunfähig machten.“ Das Porträt Heckels, das noch während des Krieges in Einzelausstellungen gezeigt und mit den Selbstbildnissen Vincent van Goghs verglichen wurde, stellt somit nicht die physischen Verwundungen, sondern die inneren Verletzungen dar. Für Heckels künstlerische Reaktion auf den Krieg ist dies bezeichnend.



26 Erich Heckel, *Toter Soldat*, 1915, Aquarell, 32×41,1 cm, Brücke-Museum, Berlin



22 Erich Heckel, *Verwundeter*, 1915, Tuschfeder, 42,3×32 cm, Brücke-Museum, Berlin



23 Erich Heckel, *Verwundeter Matrose*, 1915, Tuschfeder über Bleistift, 50,5×33,5 cm, Brücke-Museum, Berlin

Die Zeichnung diente Heckel als Vorlage für seinen gleichnamigen Holzschnitt, der er einen Vers von Ernst Morwitz als Bildunterschrift hinzufügte.



24 Erich Heckel, *Verwundete*, 1915, Tuschfeder und -pinsel, 18,9×17,2 cm, Brücke-Museum, Berlin



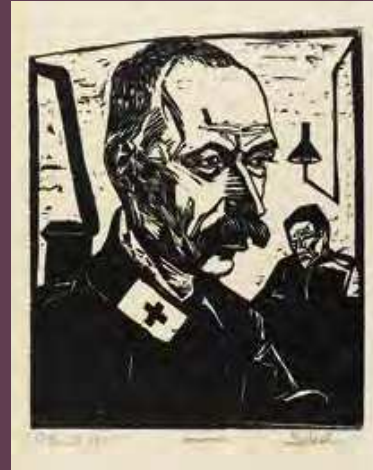
25 Erich Heckel, *Toter Soldat I*, 1915, Wachskreide, 30,2×23,9 cm, Brücke-Museum, Berlin

Die Sanitäter

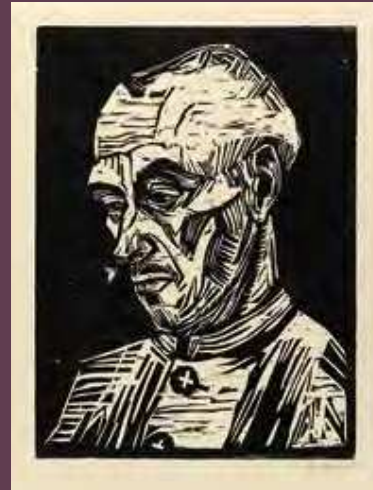
Von seinen Sanitäterkollegen fertigte Heckel im Laufe des Krieges eine Reihe von Holzschnittporträts an, in denen er seine Fingerfertigkeit im Umgang mit dem sperrigen Holz mit seinem Talent im Porträtieren verband. Zu erkennen sind die Sanitäter am Kreuz auf dem Uniformkragen. Als vier seiner Holzschnittporträts 1916 in der Galerie Goltz in München ausgestellt wurden, bezeichnete die *Münchener Zeitung* die Dargestellten als „mit dem Hackbeil geschnitzte Verbrechertypen“. Insgesamt war die Rezeption allerdings positiv. Im Sommer 1918 wurde der Holzschnitt *Pfleger P.* sogar ganzseitig in der eher konservativ ausgerichteten Zeitschrift *Kunst und Künstler* abgedruckt.



27 Erich Heckel, *Bildnis Bl.*, 1915, Holzschnitt, 36,5 × 29,7 cm, Brücke-Museum, Berlin



28 Erich Heckel, *Pfleger P.*, 1915, Holzschnitt, 35,9 × 30 cm, Brücke-Museum, Berlin



29 Erich Heckel, *Bildnis Pr.*, 1915, Holzschnitt, 36,1 × 27 cm, Brücke-Museum, Berlin



30 Erich Heckel, *Ein Wärter*, 1916, Holzschnitt, 36,5 × 27,1 cm, Brücke-Museum, Berlin



31 Erich Heckel, *Verbandsraum*, 1915, Tuschfeder, 32,3 × 19,5 cm, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen

Die Skizze zeigt Heckels Maler- und Sanitäterkollegen Anton Kerschbaumer beim Anlegen eines notdürftigen Kopfverbandes. Zwei weitere Patienten warten daneben auf Stühlen auf ihre Versorgung.



32 Erich Heckel, *Im Kleinbahnwagen*, 1915, Tuschfeder, 16,5 × 18,8 cm, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen

Die Federskizze stellt einen mit Verwundeten belegten Lazarettzug da. Die vier Krankenbahnen – zwei oben, zwei unten – wirken provisorisch. Zwischen den vier Verwundeten, von denen nur die Beine sichtbar sind, sitzt vermutlich ein Sanitäterkollege.



33 „Hilfslazarettzug Nr. 13“, Feldpostkarte, 1916

Blick in einen neu eingerichteten „Mannschaftsrankenwagen“, der durch Spenden privater Frankfurter Bürger finanziert wurde. Die Innenraumausstattung erscheint wesentlich komfortabler als der Lazarettzug auf Heckels Skizze.



34 „Weltkrieg 1914/15. Kirche von Poelkapelle“, Feldpostkarte

Außenansicht und Innenraum der Kirche waren oft reproduzierte Motive auf deutschen Feldpostkarten, manchmal mit dem erklärenden Zusatz: „zerstört durch englisches und französisches Geschützfeuer“.

und porträtierte. Neben einigen Bildnissen verwundeter Soldaten entstanden auch Blätter, auf denen Heckel tote Soldaten darstellte. (Abb. 20–26) Diese Werke schuf Heckel vermutlich in den ersten Monaten seines Dienstes in Flandern, in denen der Anblick von Leichnamen der gefallenen Soldaten auf den Verbandsplätzen nahe der Front zum Alltag gehörte. Auch wenn seine Zeichnungen von Verwundeten und Toten nichts beschönigen, so thematisiert Heckel selten allzu verstörende Szenen. Anblicke von zerfetzten Leibern und Verstümmelungen, die beispielsweise Otto Dix in den Jahren nach dem Krieg wiedergab, existieren in seinem Werk nicht. Bemerkenswert ist die zentrale Rolle, die der Holzschnitt in diesen Kriegsjahren spielt. In seiner Porträtserie der Sanitärerkollegen verhilft das Medium den Werken zu einer in sich geschlossenen Monumentalität. (Abb. 27–30) Dennoch haben Heckels Werke mit der auf heroische Darstellungen bedachten offiziellen Malerei der ersten Kriegsjahre nichts gemein. Im Hinblick auf den Alltag hinter der Front sind Heckels schnelle Tuschfederskizzen besonders interessant. Auf einer wird sein Kollege Anton Kerschbaumer beim Verbinden von verwundeten Soldaten gezeigt, eine andere Skizze mit dem Titel *Im Kleinbahnwagen* dokumentiert den Blick in einen mit Verwundeten belegten Lazarettwaggon. (Abb. 31–33) Die Begleitung der Kranken in solchen Wagen gehörte zum Alltag der Sanitäter.

Während seiner Fahrten skizzierte er die flandrische Ebene und die Ortschaften, die von der Artillerie unterschiedlich stark in Beschuss genommen worden waren. Heckel schrieb: „Roulers hat nicht allzu schwer von der Beschiessung gelitten. Loewen sah schlimmer aus: wir sahen es auf der Durchfahrt.“¹⁸ Die Zerstörung des historischen Löwen und seiner Bibliothek durch deutsche Truppen im August 1914, die in der ausländischen Presse große Empörung hervorgerufen hatte, thematisierte er nicht weiter. Dies ist symptomatisch für Heckels beobachtende Haltung. Im Gegensatz zu Schmidt-Rottluff, der den Beschuss der Kathedrale von Reims im Herbst 1914 noch mit den Worten „Ehrfurcht vor der Kunst ist jetzt überflüssiger Zauber!“ als Notwendigkeit kommentierte, erfahren wir in Heckels Briefen nur selten etwas über seine eigenen politischen Standpunkte zum aktuellen Geschehen.¹⁹ Heckel schuf allerdings eine Reihe von Skizzen, in denen er das zerschossene Dorf Poelcapelle und die verwüstete Landschaften im Kreis Langemarck dokumentierte. (Abb. 34–36) Ebenso wie die verwundeten oder toten Soldaten fanden die auf Zeichnungen festgehaltenen Zerstörungen keinen Eingang in seine Gemälde der Jahre 1916 bis 1918, in denen er sich auf die Darstellung der unversehrten flandrischen Landschaften und der Nordseeküste bei Ostende konzentrierte.²⁰ (Abb. 37–44)

Nachdem sich die anfängliche deutsche Offensive in einen zähen Stellungskrieg verwandelt hatte, dadurch aber in der Krankensammelstelle weniger Verletzte zu versorgen waren, nutzten Heckel und seine Kollegen die Fahrten im Lazarettzug für Tagesausflüge und besuchten Museen und Kirchen. Anfang April suchte er unter anderem den Reliquienschrein der heiligen Ursula von Hans Memling (um 1433/40–1494) in Brügge auf, wie er dem



35 Erich Heckel, *Poelcapelle*, 1915, Wachskreide, 24,3 × 30,2 cm, Brücke-Museum, Berlin

Das Dorf Poelkapelle war nur drei Kilometer von der Krankensammelstelle in Westrozebeke und zehn Kilometer vom Bahnhof Roulers entfernt. Im Kreis Poelkapelle-Langemarck fand im Oktober und November 1914 die verlustreiche 'Erste Flandern-Schlacht' statt.



36 Erich Heckel, *Bei Langemarck*, 1915, Wachskreide, 24,3 × 30,1 cm, Brücke-Museum, Berlin



37 Erich Heckel, *Bahnlinie*, 1915, Aquarell über Kreide, 32 × 42 cm, Brücke-Museum, Berlin

Das Eisenbahnnetz war für die Infrastruktur im besetzten Belgien von zentraler Bedeutung. Heckel besaß als Sanitäter einen Freifahrtschein, den er auch für private Fahrten nutzen konnte.



38 Erich Heckel, *Landstraße*, 1915, Aquarell, 43 × 52,2 cm, Brücke-Museum, Berlin
Auf der Landstraße inmitten der flachen Landschaft marschiert ein Trupp Soldaten.



39 Erich Heckel, *Treidelweg an der Lys*, 1915, Aquarell, 30,3 × 50,6 cm, Brücke-Museum, Berlin



40 Erich Heckel, *Hockender*, 1916, Aquarell über Tuschkfeder, 25,5 × 33,5 cm, Brücke-Museum, Berlin

In Heckels Aquarell werden die flachen, unversehrten Äcker Flanderns zu Schauplätzen der menschlichen Isolation. Die kauende Figur versucht sich durch die Schutzhaltung so klein und unsichtbar wie möglich zu machen, versteckt hinter einer Hecke, um sich den Schrecken des Krieges zu entziehen. Das Motiv übertrug er in eine Lithographie, die im Juli 1916 als Titelblatt vom *Bildermann* abgedruckt wurde.



41 Erich Heckel, *Ausblick aufs Meer (Ostende)*, 1917, Aquarell, 43 × 30,3 cm, Brücke-Museum, Berlin

Sammler Gustav Schiefler berichtete: „*Ich sah die stillen, friedlichen Bilder von Memling, auf dem Schrein der heiligen Ursula sieht man in den Landsknechten ... Gestalten, wie sie heute noch ... sind.*“²¹ Das Motiv der Madonna mit Kind auf der Schmalseite des Schreins diente Ende des Jahres als maßgebliche Inspiration für seine *Madonna von Ostende* vom 24. Dezember 1915.²² Exkursionen wie die nach Brügge waren an Heckels freien Tagen möglich. Solche ergaben sich von Zeit zu Zeit, da die Arbeit in der Krankensammelstelle mit der Intensität der Kämpfe korrelierte. Mit der zweiten Flandern-Offensive im April stiegen die Verwundetenzahlen allerdings rasant an. Heckel berichtete: „*In letzter Zeit gab es wieder viel zu tun, da die Feldlazarette alle irgend transportfähigen Kranken wegschicken. Sie kommen dann in unsere Sammelstelle und bleiben, von uns gepflegt und verbunden, in Listen zusammengestellt nach den Bestimmungsorten, ... bis nachmittags 5 Uhr der Krankenzug nach Gent sie alle mitnimmt.*“²³

Ostende

Nach zweieinhalb Monaten in Roulers wurde Heckels Sanitätszug unerwartet in die Hafenstadt Ostende verlegt: „*Mitte Mai kam ganz plötzlich die Versetzung nach Ostende, nachdem die Hauptkämpfe bei Ypern vorläufig wieder zum Stehen gekommen sind.*“²⁴ Heckels Vorgesetzter Kaesbach beschrieb die Versetzung rückblickend als „*Belohnung*“. Besonders jene Sanitäter, die in den Monaten vor Heckels Ankunft während der heftigen Kämpfe bei Ypern stark beansprucht worden waren, sollten entlastet werden. Kasebach erinnerte sich: „*Wir hatten das große Glück, daß uns von dem berühmten Archäologen Rodenwaldt, dem Assistenten unseres Chefs Graf von Arnim, zur Belohnung für die wirklich harte Arbeit, die wir geleistet hatten, der Posten Ostende zugewiesen wurde. Er lag zwar nicht wie die Sammelstelle Roese-lare [franz.: Roulers] in der Etappe, war aber dennoch fern des Krieges. Nur einmal unternahmen die Engländer einen Seeangriff.*“²⁵ Das Kriegsgeschehen war zwar auch im Seebad Ostende präsent. In der Ferne hörte Heckel sowohl die „*Schüsse der Abwehrkanonen gegen feindliche Flieger*“ als auch die Detonationen der Fliegerbomben und beschrieb, wie während der Nächte die Fensterscheiben die „*Hauptbeute der Granatsplitter*“ waren.²⁶ Aber der Ort lag nun nicht mehr auf dem unmittelbaren Weg zum Kampfgebiet. (Abb. 41–45) Die Säle für die Verwundeten blieben daher vorerst leer, wie Heckel im Oktober 1915 berichtete: „*Trotz der großen Kämpfe an der Westfront ist bis jetzt hier wenig zu merken davon; vorbereitet ist alles. Es kann ja doch jeden Tag auch hier losgehen.*“²⁷ Im selben Brief an Schiefler stellte Heckel fest: „*Ich bin mir bewußt, wie gut das Schicksal noch mit mir war, daß ich diese Zeit am Meer und als immerhin tageweise Freier verbringen konnte. Ich habe viel baden können, hin und wieder etwas zeichnen; auf Dienstreisen habe ich Brügge, Gent, Brüssel kennengelernt – ist das nicht selten günstig.*“²⁸

In Ostende knüpfte Heckel Freundschaft mit dem belgischen Maler James Ensor (1860–1949), der den Sanitätern seit ihrem



42 Der Strand von Ostende mit Promenade, kolorierte Klappkarte, 1916 als Feldpost von einem unbekannten deutschen Soldaten abgeschickt

Heckels Bericht über die Tagesausflüge ganzer Kompanien zum Strand von Ostende wird durch eine Notiz in der *Berliner Illustrierten Zeitung* bestätigt. Dort heißt es unter dem Motto „*Belgischer Strand in deutscher Hand*“: „*In langer Reihe marschieren die Feldgrauen zum Strande, sehr oft geführt von der Regimentskapelle, so daß dafür gesorgt ist, daß auch dem Badebetrieb die Kurmusik nicht fehlt. Zu Tausenden kommen die Krieger aus der Front ... heran, um zu baden. Viele sind dabei, die noch nie das Meer sahen, und die ... hinausschauen auf das unendliche Meer, dessen weiße Wellen sich an der Steinmauer brechen ... Man möchte kaum an Krieg glauben, so friedlich sieht alles aus.*“



43 Die beiden Leuchttürme von Ostende, kolorierte Postkarte



44 Erich Heckel, *Ostende bei der Hafeneinfahrt*, 1916, Aquarell und Deckfarbe, 37 × 49 cm, Brücke-Museum, Berlin



45 Erich Heckel, *Matrosen*, 1916, Tuschfeder und -pinsel über Bleistift, 32,8 × 26,3 cm, Brücke-Museum, Berlin

In Ostende hatte Heckels Sanitätsstab viel Kontakt zu den vor Ort stationierten deutschen Matrosen, die der Künstler im August 1916 als „gesunde Raubtiere, wundervoll krafterfüllt“ beschrieb.

Umzug im November direkt gegenüber wohnte und den Heckel und seine Malerkollegen regelmäßig besuchten. Auch verbrachte Heckel seine freien Stunden gerne am Strand bei der Hafemole. Diesen Ort stellte er auf zahlreichen Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden dar, manchmal menschenleer, manchmal als Hintergrund für seine Figurenbilder. Mit der Versetzung hatten sich die Aufgaben der Sanitäter verändert. Zwar lagen die Weitertransporte verwundeter Soldaten mit Lazarettzügen in die von deutschen Truppen besetzten Orte Brügge und Gent auch hier in ihrer Verantwortung. Doch war der Bahnhof Ostende kein ‚Umschlagplatz‘ für die Verwundetentransporte wie das westflandrische Roulers. Die Tätigkeit der Sanitäter bestand von nun an vor allem in der Versorgung gesunder Soldaten auf der Durchreise, darunter viele an der Küste stationierte Matrosen.²⁹ (Abb. 45) Im Sommer 1915 hatte Heckel über die Situation am neuen Ort berichtet: „Ich schrieb Ihnen ja schon, dass ich in Ostende mehr mit der Verpflegung gesunder durchreisender Soldaten zu tun habe. Täglich kommen ganze Kompanien an zum Baden. ... Am Strand ist dann tolles Durcheinander und grosses Freudengeschrei in den Wellen. Da bekommen Männer aus Schlesien oder Mitteldeutschland zum ersten Mal das Meer zu sehen und neulich sagte mir ein Schlesier staunend, das wäre ja ein Berg und was hinter dem Berge wäre.“³⁰

Heckel hielt die Szenen mit den badenden Soldaten und Sanitäterkollegen auf Zeichnungen und Gemälden in Tempera fest, beispielsweise auf der großformatigen *Meerlandschaft bei Ostende*.³¹ (Abb. 171, S. 183) Der Umzug nach Ostende ermöglichte es allen Mitgliedern der von Kaesbach zusammengestellten ‚Kriegs-Künstlerkolonie‘, sich verstärkt der eigenen Kunst und dem Austausch untereinander zu widmen.³² Ein in der Nähe stationierter Kollege, der Pädagoge Herman Nohl (1879–1960), äußerte sich beeindruckt über die ungewöhnlichen Aktivitäten der Sanitäter: „Heckel war gestern hier... Sie wollen jetzt die Krankensammelstelle in Ostende ganz ausmalen, jeder bekommt eine Wand, Heckel, Kaus, Kerschbaumer und Herbig. Eine richtige kleine Akademie sind sie da. Das ist doch famos, wie sie sich über ihre Misere heben können.“³³ Tatsächlich malten die Kollegen im Herbst 1915 die Räume des Bahnhofs mit Wandbildern aus. Heckel berichtete Schiefler, nachdem seine eigene Malerei abgeschlossen war: „Leider ist es bis jetzt nicht geglückt, das Bild, das ich hier gemalt im Warteraum, zu photographieren. Aber wir wollen es noch einmal bei klarem Wetter versuchen.“³⁴ Unter anderem schuf Heckel eine Darstellung mit verwundeten Soldaten verschiedener Nationen mit Arm- und Kopfverbänden, darunter ein Schotte (mit Schottenrock) und zwei Afrikaner, die am Gleis auf ihren Abtransport durch das Rote Kreuz warteten. (Abb. 46) Auch zwei andere Wandmalereien wurden photographisch dokumentiert: eine Aufsicht auf ein flandrisches Dorf, auf dessen Wegen Sanitäter verletzte Soldaten auf Baren davontragen und eine Vase mit Sonnenblumen.³⁵ (Abb. 172, S. 184 und Abb. 173, S. 185) Auch wenn die ungebremsste Kreativität Außenstehende wie Nohl beeindruckte, so fiel es Heckel mitunter schwer, künstlerisch produktiv zu bleiben. Er



46 Erich Heckel, *Verwundete Soldaten*, 1915, Wandmalerei im Warteraum des Bahnhofs von Ostende, Maße unbekannt, zerstört

beschrieb die Schwierigkeiten, „bei dieser stundenweisen Freiheit sich zur Arbeit zu konzentrieren“. Seiner Meinung nach führte der lange Stellungskrieg nicht nur bei sich selbst, sondern gerade auch bei den jungen Soldaten zum Verlust jeglicher Motivation.³⁶ Er schlussfolgerte: „Ich bin da durchaus unbefriedigt mit der Ernte meiner Tage.“³⁷ Vor Ort in Ostende war Heckel neben seiner Tätigkeit als Sanitäter mit der Beschaffung von Materialien für seine Holzschnitte und Lithographien beschäftigt. Der Maler Max Kaus erinnerte sich: „Heckel und ich hatten aus einer Druckerei in Brügge einige Steine, Druckerschwärze und schönes Büttenpapier erwerben können. Der Steindrucker hatte nichts zu tun, er überließ uns Werkzeug und gab uns sogar gute Drucktips. Heckel hat in dieser Zeit viele Holzschnitte und Lithographien gemacht... Holz in schönen Stücken war vorhanden, und zwar bestes Tabasco-Mahagoniholz aus dem zerschossenen Seebahnhof Ostende. Die Tüfelungen und Tische der Warteräume gaben Holz für viele Schnitte her.“³⁸ Nach dem Dienst machte sich Heckel daran, die Holzblöcke zu bearbeiten, wie er Schiefler berichtete: „Einige Holzschnitte sind fertig oder angefangen. Und ich hoffe die langen Abende sollen noch dazu dienen, bei Kerzenlicht etwas Graphik zu schaffen.“³⁹ Im Dezember 1915 sandte er eine Auswahl der neuen Arbeiten, die er selbst nachts „mit der Hand abgerieben“ hatte, nach Hamburg.⁴⁰ Den im strengen Profil widergegebenen Porträtkopf des *Verwundeten Matrosen* mit einem patriotischen Vers von Morwitz als Bildunterschrift legte er dem Ehepaar Schiefler „als Erinnerung an dies zweite Kriegsjahr“ bei. (Abb. 47) Einige seiner Holzstöcke hatte er bereits über Kaesbach, der regelmäßig zwischen Berlin und Ostende hin- und herpendelte, nach Berlin transportieren lassen und Schiefler hatte er angeboten, seine Ehefrau Siddi um weitere Abzüge zu bitten.⁴¹ Im Zuge seines zweiten Heimaturlaubs kurz vor Weihnachten 1915 transportierte Heckel weitere neue Arbeiten nach Berlin. (Abb. 48–50)

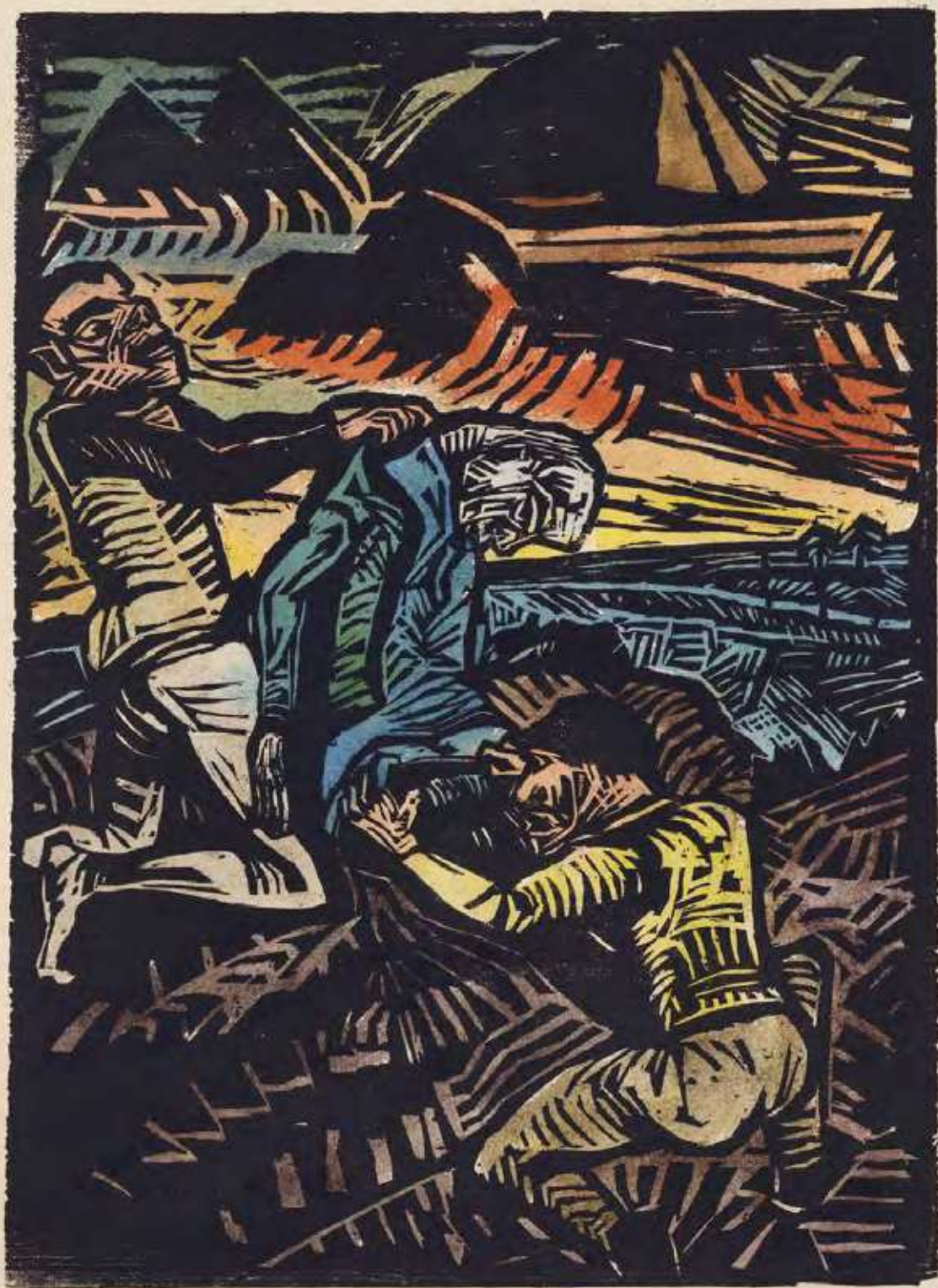
Weihnachten 1915

Kurz vor Weihnachten kehrte Heckel von seinem Heimaturlaub in die Krankensammelstelle nach Ostende zurück. Die Sanitäter waren mit der Ausrichtung der Feier für ihre Schützlinge und für einige der vor Ort stationierten Matrosen beschäftigt. Kaesbach hatte zwei Bahnen braunes Militärzelt organisiert, die Heckel als Leinwandersatz für sein Weihnachtsbild dienten. Die Zeltbahnen wurden zusammengenäht und auf dem Dachboden der Krankensammelstelle ausgebreitet. Heckel band „seine Pinsel an lange Stöcke und tauchte sie in verschiedene Farbtöpfe“. Kaesbach berichtete: „Wir alle saßen darum herum mit Riesenkannen voll Kaffee, natürlich war auch Schnaps vorhanden. Jeder redete auf Heckel ein und wollte etwas anderes. Heckel malte aber unbeirrt weiter, bis er seine Madonna von Ostende vollendet hatte.“⁴² Der kommunale Entstehungskontext unterschied die *Madonna* von allen bisherigen Werken Heckels. In entfernter Anlehnung an Hans Memlings *Madonna und Kind* auf dem Ursula-Schrein



47 Erich Heckel, *Verwundeter Matrose*, 1915, Holzschnitt, 37,4 × 29,8 cm, Privatbesitz

Von Heckel handschriftlich bezeichnet: „Herrn und Frau Schiefler gewidmet im Kriegsjahr 1915“ sowie „hand-gedruckt und -geschnitten“. Der in das Holz geschnittene Vers stammt von Ernst Morwitz: „Krummer Schiffskiel furchte einst Wunderflut / Tod von Flandern zähmt nicht heisses Blut“.



Ostende 1915
von E. Heckel

Erich Heckel

48 Erich Heckel, *Räuber*, 1915, kolorierter Holzschnitt, 36,9 × 27 cm, Brücke-Museum, Berlin

Der barmherzige Samariter

Unter den von Heckel persönlich in Ostende abgezogenen Holzschnitten des Jahres 1915 waren auch diese drei handkolorierten Szenen aus dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter. Das erste der drei Blätter stellt dar, wie die Räuber dem Mann Schläge versetzen und ihm seine Kleider rauben. Das zweite Blatt zeigt im Vordergrund den hilflosen Verletzten mit flehend ausgestreckten Armen. Die beiden schwarz gekleideten Gestalten im Hintergrund, Priester und Levit, ignorieren seine Hilferufe. Das dritte und letzte Blatt stellt die Ankunft des barmherzigen Samariters dar, der zum Sinnbild der Sanitäter an der Flandern-Front wird. Er versorgt die Wunden eines Verletzten, um ihn anschließend auf seinem Pferd in eine Herberge zu bringen.



Ostende 1915
von E. Heckel

Erich Heckel

49 Erich Heckel, *Verwundeter*, 1915, kolorierter Holzschnitt, 37 × 26,6 cm, Brücke-Museum, Berlin

Das zweite Blatt zeigt im Vordergrund den hilflosen Verletzten mit flehend ausgestreckten Armen. Die beiden schwarz gekleideten Gestalten im Hintergrund, Priester und Levit, ignorieren seine Hilferufe.



50 Erich Heckel, *Samariter*, 1915, kolorierter Holzschnitt, 37,4 × 29,6 cm, Brücke-Museum, Berlin

Das dritte und letzte Blatt stellt die Ankunft des barmherzigen Samariters dar, der zum Sinnbild der Sanitäter an der Flandern-Front wird. Er versorgt die Wunden eines Verletzten, um ihn anschließend auf seinem Pferd in eine Herberge zu bringen.



51 Hans Memling, *Schrein der heiligen Ursula*, um 1489, Öl auf Holz und Goldauflage, 91,5 × 41,5 cm, Hospitaalmuseum, Brügge. Detailansicht der Längsseite mit Madonna und Kind und zwei knienden Ordensschwestern

In einem Brief an den Sammler Gustav Schiefler beschrieb Heckel den Schrein, der ihn Mitte April bei einem Besuch in Brügge beeindruckt hatte. Seine *Madonna von Ostende* mit dem Jesuskind erinnert in ihrer Haltung stark an Memlings Madonna.



52 Erich Heckel, *Madonna von Ostende*, 1915, Leimfarbe auf Zeltplane, 300 × 150 cm, zerstört (Farbreproduktion auf einer Postkarte der 1920er-Jahre, Brücke-Museum, Berlin)

Der Historiker Wolfgang Mommsen beschreibt die Soldaten im Ersten Weltkrieg als „vielfach in hohem Maße in ganz konventionellem Sinne religiös ansprechbar“. In der Religion suchten sie „ein Widerlager gegen die Unerträglichkeit des Daseins im Grabenkrieg“. Dieses Bedürfnis könnte erklären, warum Heckels Madonnendarstellung als religiöses Hoffnungsbild bei der Feier am 24. Dezember 1915 so viel Zuspruch fand.

schuf Heckel eine beinahe drei Meter hohe Marienfigur im Stile einer Madonna Stella Maris, der Schutzpatronin der Seeleute. (Abb. 51 und 52) Die Darstellung war umrahmt von einer gemalten Girlande aus Sonnenblumen und Engelsgesichtern, die an den Blumen- und Figureschmuck im Gemälde *Der kleine Morgen* (1808) des Romantikers Philipp Otto Runge (1777–1810) erinnern. Heckel sandte Schiefler – in Ermangelung eines Photos – am ersten Weihnachtsfeiertag eine ausführliche Beschreibung der Madonna: „Eine Mutter Gottes mit dem Christkind auf dem Arm, über der Brandung des Meeres, aus dessen aufspritzenden Schaum ihr blauer Mantel auftaucht. Am Rand rings um Tiere und Pflanzen und Blumen, singende Engelsköpfe. Eine Madonna für Seefahrer und Meeranwohner, mit rotem Haar und langen schwarzen Augenwimpern, die gesenkt sind. Unten zwischen dem Blau, Schwarz und phosphorisierendem Grün der Wellen ein rotes Segel. Die Gestalt mit dem aufrechtsitzenden Kind vor angedeuteten gelblichen und rosa farbenen Wolkenbergen, in denen sonst die Grundfarben der Zeltbahn, ein schönes Rotbraun vorherrscht.“⁴³ Kaesbach erinnerte sich an die feierliche Inszenierung des Andachtsbildes in dem mit Tannenzweigen dekorierten Wartesaal im Bahnhof von Ostende am Abend des 24. Dezember: „Bei unserer Weihnachtsfeier hing das mehr als drei Meter hohe Gemälde inmitten von Tannenzweigen, die Kerzen trugen ... Am Schluß schleppten die Matrosen, die zu uns [in die Krankensammelstelle] kamen, auch wenn sie keinen Schnupfen hatten, denn bei uns gab es immer etwas Alkoholisches zu trinken, an einer Stange einen Kupferkessel herein. Er war mit Rum und Wasser, einer Art Bowle, gefüllt. Jetzt fing eine Riesensauferei an. Die Kerle haben alle wie wild getanzt und gefeiert.“⁴⁴

Das Weihnachtsfest war ein Ereignis, das eng mit Gefühlen wie Heimweh, Glaube und dem Hoffen auf einen baldigen Frieden verbunden war. (Abb. 53) Es verband Soldaten aus allen Regionen Deutschlands miteinander und hatte im Dezember 1914 zu Verbrüderungsszenen zwischen Engländern und Deutschen geführt, die im folgenden Jahr streng untersagt wurden. Die Bedeutung des Glaubens an der Front war sowohl eine Reaktion auf die Allgegenwärtigkeit des Todes als auch auf die Materialschlachten, in denen kein Platz für geistige Inhalte vorgesehen war.⁴⁵ Das Bedürfnis nach trostspendenden Bildern erklärt vielleicht auch, warum sich inmitten des industrialisierten Krieges ausgerechnet Darstellungen der Muttergottes – in Abwesenheit der eigenen Mütter – großer Beliebtheit erfreuten. Heckels außergewöhnliches Werk avancierte schnell zum Exempel einer neuen Kriegskunst. Es wurde nach der Feier von Kaesbach nach Berlin transportiert und war im November und Dezember 1916 als unverkäufliches Hauptwerk in der Galerie Paul Cassirer ausgestellt. In der Berichterstattung wurden der Entstehungskontext und das ungewöhnliche Material hervorgehoben: „Erich Heckel, der junge Berliner Sezessionist, der als Krankenpfleger in Flandern steht, hat dort auf zwei Zeltbahnen, diesem in der Zeit der Leinwandteuerung sogar für Kunstzwecke verwertbaren Begleiter unserer Feldgrauen, eine ‚Madonna‘ gemalt. Sie steht riesengroß auf den Wellen des



53 „Gesegnete Weihnachten!“, Feldpostkarte zur Kriegsweihnacht des Jahres 1915

Das kolorierte Photo zeigt sechs Soldaten in ihrem mit einem Weihnachtsbaum geschmückten Unterstand mit zahlreichen Feldpostpaketen aus der Heimat.



54 Erich Heckel, *Madonna von Ostende*, 1916, Holzschnitt, 43,2 × 26,5 cm, Brücke-Museum, Berlin

Der ungewöhnlich große Holzschnitt entstand in Anlehnung an die ‚Zeltbahn-Madonna‘ und wurde von Gustav Schiefler 1918 im *Kunstblatt* als ein „merkwürdiges Dokument der Kriegszeit“ gelobt.

Meeres in einem steigenden Kranz singender Vögel und kleiner Engelknaben.“⁴⁶ Der Kunsthistoriker Curt Glaser (1879–1943) lobte die „*Gelegenheitsarbeit*“ in Abgrenzung zu der üblichen Kriegskunst. Für Glaser als Verfechter der Moderne legte Heckels *Madonna* ein „stärkeres Zeugnis... von einem innerlichen Erleben“ ab, „als die hastig zusammengerafften Impressionen, die andere aus dem Felde heimbrachten“.⁴⁷ Glaser stellte fest, dass für Heckel die „*Realität des Krieges zu gewaltig*“ sei, „um unmittelbare Umsetzung im Kunstwerk zu ertragen“.⁴⁸ Damit hatte er ein Charakteristikum von Heckels kreativem Schaffen im Ersten Weltkrieg erfasst, das erklären mag, warum der Maler Leid, Verwundung und Zerstörung höchstens auf privaten Skizzen dokumentierte, nicht aber in seinen Gemälden. Die *Madonna* wurde für Heckel zu einem Schlüsselwerk des Krieges. Anfang des Jahres 1916 variierte er das Bildmotiv in einem Holzschnitt. (Abb. 54) Ernst Morwitz schrieb ein Gedicht über die *Madonna von Ostende*, das er Kaesbach widmete und in großen Buchstaben auf einem Doppelblatt links neben Heckels Holzschnitt setzte.⁴⁹ Heckel hatte einen Drucker in Gent gefunden, der in der Lage war, das große Format abzuziehen. Der erste von insgesamt dreizehn Drucken wurde angeblich dem Dichter Stefan George (1868–1933), der mit Morwitz gut bekannt war und im Stab sehr verehrt wurde, persönlich zugesandt.⁵⁰ Auch der Sammler Schiefler erhielt ein Exemplar. In seinem Aufsatz über Heckels Graphik in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* deutete er den Holzschnitt als ein Hauptwerk der Kriegszeit: „Als letzte – vielleicht die reifste – Frucht dieser Zeit sei ein großer Holzschnitt jener meerentstiegenen *Madonna von Ostende* erwähnt; in der Auffassung scheint er von de[m] Brügger Meister des Hospitals S[i]nt Jans in unsere Zeit herüber[zu]reichen: zart in der Empfindung, reich im Aufbau, glänzend in der Technik. Von einem deutschen Künstler auf dem unserm Volkstum verwandten und doch zum Feindesland gehörigen flandrischen Boden geschaffen und in Gent von einem dort ansässigen Drucker in vollendeter Materialbeherrschung abgezogen, ist er ein merkwürdiges Dokument der Kriegszeit.“⁵¹

Im Laufe des Jahres 1916 hatte Heckel bei der Materialbeschaffung und dem Transport der fertigen Arbeiten nach Berlin eine gut funktionierende Routine etabliert. Ende Juli 1916 berichtete Heckel von einer Fahrt in eine „Spezialfabrik für Malleinwand“.⁵² Das Abziehen der Holzschnitte übernahm eine Druckerei in Brügge.⁵³ Mit Papier wurde Heckel von Kaesbach versorgt, der Ende Mai zum Delegierten des Roten Kreuzes befördert worden war und auf zahlreichen Dienstfahrten auch Material für seinen Schützling in Ostende beschaffte. Heckel, der durch Kaesbachs Versetzung zum Stationsleiter befördert worden war, bat den Kunsthistoriker im Juli: „Das Papier, dessen Probe Sie sandten, ist sehr schön: holzfrei; wenn es genug gibt, nehme ich gern einen Stoß – Papiergröße so groß wie möglich.“⁵⁴ Aus künstlerischer Sicht war das Jahr 1916 für Heckel das produktivste Kriegsjahr überhaupt. Neben zahlreichen Skizzen, Aquarellen und Graphiken schuf der Künstler an die dreißig Gemälde.⁵⁵ Ebenfalls beachtlich waren in diesem Jahr Heckels Aktivitäten an der Heimatfront.

Seine Präsenz in der deutschen Kunstszene war auch dem Engagement Siddis zu verdanken. Sie organisierte die Anmeldung bei Ausstellungen und den Versand von Werken, beispielsweise zur *Freien Secession* im Januar 1916. Heckel berichtete Schiefler aus Berlin während eines Heimaturlaubs kurz vor Weihnachten 1915: „Draussen hatte ich keine Lust dahin etwas zu schicken. Aber mein kleiner tüchtiger Geschäftsführer hatte doch angemeldet und nun finde ich es richtig, dass die Daheimgebliebenen daran denken.“⁵⁶ Insgesamt fanden während des Krieges sieben Einzelausstellungen Heckels statt. Im Sommer 1918 veranstaltete die Münchener Galerie Hans Goltz eine große Sonderschau.⁵⁷ Anlässlich dieser Ausstellung war eine gehässige Glosse in der *Münchener Zeitung* erschienen, die an die Frühzeiten des Kampfes um die Moderne erinnert und die der Kunstkritiker Paul Westheim (1886–1963) immerhin so bemerkenswert fand, dass er sie im dritten Heft seines *Kunstblattes* unter der Überschrift „Eine andere Stimme“ zitierte. Die Polemik in der bayrischen Tageszeitung bezog sich anscheinend auf Heckels Holzschnitte der Sanitäter (Abb. 27–30): „Von Scheußlichkeiten, wie von den mit dem Hackbeil geschnitzten Verbrechertypen (in Wahrheit: Holzschnittbildnissen von Krankenpflegern! [Kommentar Paul Westheim]) von Erich Heckel und anderen Unbegreiflichkeiten will ich gar nicht erst reden. Im übrigen bin ich heute fester wie je davon überzeugt: es gibt nur zwei Möglichkeiten, zu diesen Dingen Stellung zu nehmen, nämlich sie lächerlich zu finden oder sie zu bekämpfen.“⁵⁸

Der Fokus der Ausstellungen des Sommers 1916 lag auf Heckels aktuellen Werken, über die sich die meisten anderen Rezensenten durchweg positiv äußerten. Infolge dieser vermehrten öffentlichen Aufmerksamkeit und der zunehmenden Nachfrage nach Heckels Werken entwickelte der Berliner Galerist Paul Cassirer Interesse am Künstler und schlug ihm eine Einzelschau vor. Heckel berichtete Kaesbach im Oktober über die erste Kontaktaufnahme: „Wenn Sie im Novemb[er] auf Urlaub kommen, sehen Sie vielleicht eine Ausstellung von mir bei Cassirer. Er schrieb sehr dringend. Es liege ihm sehr viel daran. Und falls ich wolle, brauche ich nur zu sagen, würde er einige Bilder kaufen.“⁵⁹ Einige Tage später berichtete Heckel auch Schiefler über das überraschende Interesse des Kunsthändlers, der noch einmal geschrieben hatte: „Cassirer schrieb schon zweimal eine Aufforderung und Bitte, bei ihm jetzt eine Ausstellung zu machen. Da in Berlin ja gar keine andre Kunsthandlung in Frage kommt: der verschlafene Gurlitt und der zweifelhafte Walden [1878–1941] ebenso nicht, werde ich es vielleicht tun.“⁶⁰ Ende November 1916 stellte Cassirer für drei Wochen neben einigen früheren Werken des Malers vor allem seine neuesten Arbeiten aus, darunter als Hauptwerk die *Madonna von Ostende*.⁶¹

Auch wenn Heckel die meisten seiner sieben im Krieg stattfindenden Einzelausstellungen nur aus der Entfernung begleiten konnte, so nahm er doch in seinen Briefen rege am Berliner Kunstleben teil. Die Berichterstattung lenkte ihn vom Kriegsalltag ab, der zunehmend an seinen Kräften zehrte. Im Oktober 1916 schrieb



55 Erich Heckel, *Betende*, 1916, Tempera auf Leinwand, 176 × 95 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Leihgabe aus Privatbesitz)

Der einzige erhaltene, linke Flügel eines Triptychons, das Heckel in Zusammenarbeit mit Max Kaus, Anton Kerschbaumer und Otto Herbig für die zweite Weihnachtsfeier in der Krankensammelstelle von Ostende geschaffen hatte.

er: „Die Müdigkeit ist gross. Aber so viele haben den Krieg als Versorgungsanstalt und bürokratische Zeitverteilung sich eingerichtet. Papier, Orden, Uniformänderungen. Sicher hat Rumäniens Eintritt und Hindenburg manches aufgefrischt. Die Änderungen machen sich überall fühlbar. Trotzdem wird auf absehbare Zeit der Osten die Hauptenergie entwickeln und hier alles die schlimmen Seiten des Stellungskrieges behalten. Bis zu Eingriffen in die Postfreiheit und immer neuen Verboten sind wir schon. Doch genug, es ist alles zu ertragen und harmlos gegen die Sommekämpfer.“⁶² Zur zweiten Weihnachtsfeier im Dezember 1916 entschlossen sich Heckel, Herbig, Kaus und Kerschbaumer ihre erfolgreiche Zusammenarbeit bei der Ausgestaltung der Bahnhofsräume fortzusetzen und an den Erfolg von Heckels ‚Zeltbahn-Madonna‘ anzuknüpfen, indem sie gemeinsam ein großes Triptychon planten. Die drei Leinwände hatten mit einer Höhe von jeweils 175 Zentimeter vergleichbare Maße wie der Johannes-Altar von Hans Memling, den die Sanitäter aus Brügge kannten und der als Vorbild gedient haben könnte. Nur der linke Teil ihres Weihnachtsbildes, den Heckel schuf, hat sich erhalten. (Abb. 55) Der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Ludwig Justi (1876–1957), beschrieb das Hochformat, das nach dem Krieg als Leihgabe in das Kronprinzenpalais gelangte, folgendermaßen: „Die Betende von 1916 ist der Teil eines Weihnachts-Dreiblattes, das gleichfalls im Kriege für Soldaten gemalt wurde. Hier ist nun die Fläche ganz mit Farbe gefüllt, die Farbenordnung höchst reizvoll als Ornament; eine strahlende Sonne oben vor blauem Himmel, die sich unten als Spiegelung wiederholt; dazwischen ein aufs reichste gestuftes Grün, das in seiner merkwürdigen Durchleuchtung wieder an den Zauber glühender Glasmalereien erinnert.“⁶³ Heckels Darstellung der knienden *Betenden* erinnert entfernt an die kniende Ordensschwester neben Memlings *Madonna mit Kind* auf dem Ursula-Schrein, den Heckel schon für seine *Madonna von Ostende* eingehend studiert hatte.⁶⁴ Das Mittelbild des Flügelaltars, eine Madonna mit Hirten, wurde von Kaus geschaffen, auf dem rechten Flügel hatte Heckel seiner Knienden einen stehenden, betenden Jüngling gegenübergestellt. Kerschbaumer ergänzte den Altar um eine Predella und stellte dort eine flandrische Landschaft dar. Herbig fügte dem Altarbild einen Dreiecksgiebel mit dem Auge Gottes hinzu.⁶⁵ Im Winter 1916/17 fehlte den Sanitätern sowohl Kohle zum Heizen als auch Gas zur Beleuchtung. Ein Photo zeigt die Truppe zur Weihnachtsfeier 1916. Heckel berichtete Kaesbach im Februar 1917: „Der einzige warme Raum auf dem Bahnhof war schliesslich die Sammelstelle, die gefüllt mit 40–50 Kranken am Tage genug Arbeit bot.“⁶⁶ Vor allem beunruhigte ihn in diesen Wochen die Aussicht, doch noch in den Militärdienst eingezogen zu werden, da mit der nächsten militärischen Offensive auch für die bislang zurückgestellten Männer eine erneute Musterung anstand. Wenn schon die Einberufung ins Militär unumgänglich war, so erhofften sich viele Künstler, in eine geschützte Position zu gelangen. Heckel hatte das Beispiel Kirchners vor Augen und erkundigte sich bereits im Dezember 1915 bei Hans Fehr in Halle,

ob er zusammen mit Kaesbach unter seiner Obhut dienen könne.⁶⁷ Nun blieb Heckel nur abzuwarten und im Falle einer Einstufung als „K. V.“ [kriegsverwendungsfähig] zu hoffen, nicht an die vorderste Front geschickt zu werden: „Nach der Offensive aber, denke ich, kommen alle Kräfte zum Auffüllen heran. Wir sind übrigens noch nicht gemustert. Die Marinekommission war in Lophem und ist jetzt in Brügge. Das Resultat: bis auf 4 gänzlich unbrauchbare alle in Loph. K.V.. Da bis zum 18. [Februar] die Meldung an die Abteilung gehen soll, steht die Musterung also unmittelbar bevor. Einige sind in Sorge. Ich selbst bin ziemlich gleichgültig, da ich sehe, dass es so Manchem beim Militär dann auch erträglich gegangen ist. Und Ihre gute Nachricht von [Heinrich] Nauens Beförderung zeigt, dass ich recht habe. Irgend eine solche Verwendung bei einem technischen Trupp würde ich schon finden, wo man sich anständig betätigen kann.“⁶⁸

Nach erfolgter Musterung berichtete Heckel, dass insgesamt fünf der Sanitäter in seinem Trupp, darunter der Maler Herbig, als ‚kriegsverwendungsfähig‘ eingestuft worden waren. Er selbst war lediglich „garnisonsverwendungsfähig“ und damit nicht in seiner Position gefährdet. Um seine Kollegen vor dem Wechsel ins Militär zu bewahren, wollte er seine „im Verbandszimmerdienst und Listenschreiben eingelernten Pfleger“ für die notwendige Einrichtung einer neuen Sammelstelle anfordern.⁶⁹ Dass ein solcher Antrag genehmigt würde, war angesichts der Aufstockung der Ressourcen Anfang des Jahres 1917 gut möglich. In Erwartung einer neuen Flandern-Offensive war Heckel selbst mit dem Ausbau einer neuen Reserve-Sammelstelle in Oudenburg beschäftigt. Auch für die Krankensammelstellen in Brügge und Gent wurden die Kapazitäten erweitert und zusätzliche Krankenschwestern angefragt.⁷⁰ In diesen Wintermonaten Anfang des Jahres 1917 war Heckels Stimmung auf einen Tiefpunkt gesunken. In Erwartung des nahenden Kriegsendes machte er sich über die Kultur in einer zukünftigen Republik Deutschland Gedanken. Den konservativen „Junkern“ sprach er „Lebensart und Kunstsinn“ zu, die seines Erachtens bei den Sozialdemokraten nicht vorhanden waren und im liberalen Lager zumindest von den Juden gewährleistet wurden: „Leider sind meine Füße so kalt, dass ich die scheelsüchtigen, bürgerlichen deutschen Sozialdemokraten ebenso hoffnungslos regierend denke wie die Junker. Die haben zum Teil doch Lebensart und Kunstsinn. Allerdings sind die Juden ja auf der liberalen Seite, also wird auch in der Republik etwas dafür übrig sein.“⁷¹ Im April 1917 kam Curt Glaser zu Besuch, der erst wenige Wochen zuvor selbst als promovierter Mediziner aus seinem Kunsthistorikerdasein herausgerissen worden war, um als Sanitäter direkt an der Front eingesetzt zu werden. Heckel berichtete: „Er war ja ein paar Stunden neulich hier. Wir gingen zu Ensor. Heute schreibt er aus dem Sanitätsunterstand bei Zonnebeke bei englischem Trommelfeuer, dass er demnächst an die noch gefährlichere Stelle südlicher kommt mit seiner Division, die eine besonders für solche Zwecke gebildete ist. Er ist G. V. und war vor 3 Wochen noch in Berlin in Zivil. Scheint aber die Sache von der richtigen Seite anzusehen.“⁷² In seinen Gesprächen mit

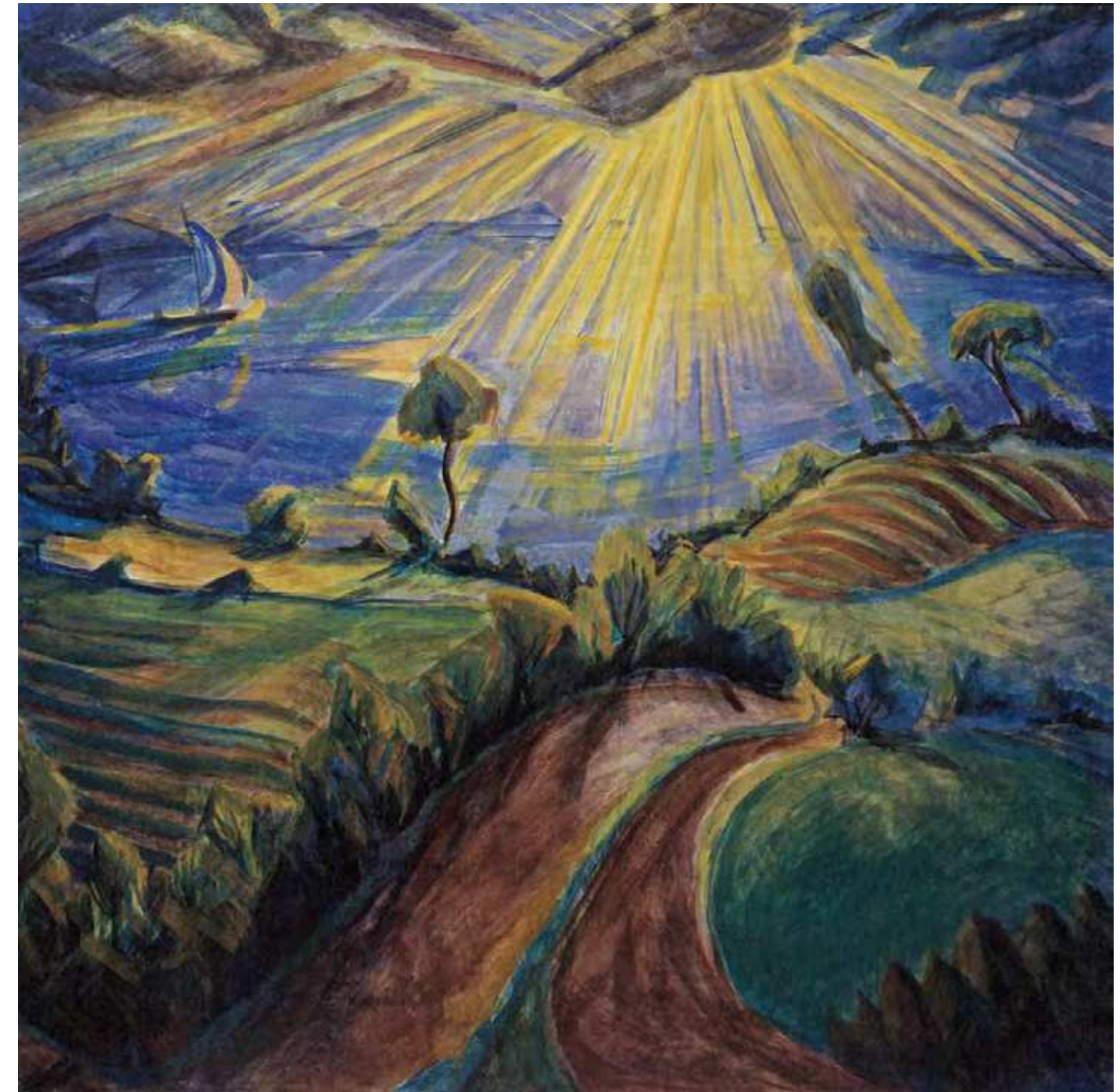
Glaser, ebenso in der Korrespondenz mit Schiefler und Kaesbach, ging es immer auch um Neuigkeiten aus der Berliner Kunstszene. Aktuell bereiteten die Pläne Paul Westheims, sich mit seinem *Kunstblatt* zu etablieren, Stoff für angeregte Unterhaltungen. Heckel selbst war im Laufe des Jahres 1917 weiterhin in der deutschen Kunstszene präsent. Im April wurden aktuelle Werke in einer Gruppenausstellung im Kölnischen Kunstverein gezeigt.⁷³ Im Mai und Juni 1917 stellte die Vereinigung für Neue Kunst in Frankfurt sechs Gemälden van Goghs dreizehn Werke Heckels gegenüber.⁷⁴

Solche und andere Erfolge an der Heimatfront wurden jedoch von dem sich verschärfenden Kriegsgeschehen im Norden Flanderns überschattet. Heckel und seine Kollegen litten vermehrt unter Luftangriffen und hatten mittlerweile zahlreiche Verwundete mit schwer zu behandelnden Verletzungen zu versorgen.⁷⁵ Im Mai berichtete Heckel: „Wir haben hier wüstes Zeug erlebt mit Fliegerangriffen. Viel zu verbinden und zu tragen – grässlich heimtückische Wunden. Hoffentlich kommt es gar nicht erst in die Zeitungen. Sie kommen jeden Tag und Nacht. Der vorgestern Nachmittag gegen 7 Uhr galt dem Bahnhof. Wir saßen gerade beim Essen – der vordere Teil der Kapellenstr[abe] ist wüst zerstört; schlimm die Wirkung einiger anderer Bomben in der Kaserne hinter dem Bahnhof.“⁷⁶

Als Reaktion war Heckel mit dem Bau eines Unterstandes beschäftigt. Im Juni folgten weitere Bombenangriffe, wie er am 10. des Monats berichtete: „Das Bombardement verlief noch glimpflich, immerhin gegen 90 schwere Granaten kamen geflogen, gut im Ziel auf Seebahnh[of] u. Werft – ohne zu viel zu schaden, aber die Splitter flogen sehr weit.“⁷⁷ Und Anfang Juli schrieb er verzweifelt: „Könnte ich arbeiten, wäre überhaupt alles erträglich. Aber seit langer Zeit sind wir in dauernder Spannung und es ist wohl anzunehmen, dass unsere intensiven Vorbereitungen noch in diesem Monat sich werden bewähren müssen. Manche meinen, dass es schlimmer wie bei Arras und an der Somme werden wird. Und wie wenig Hoffnung dabei, dass es der Endkampf ist. Freilich am Tag und in der Arbeit hat das Herz keine Zeit [für] Hoffnungen und zum Überdenken – Eine kleine Notwendigkeit reiht sich an die andre, die Stunden sind wie Minuten, die Monate versinken. Und wenn ich einmal aus dem steinernen Ostende nach Gent fahre, staune ich, dass das Korn schon so hoch steht und das Laub schon so dunkelgrün ist.“⁷⁸

Heckels Stab hatte nun aufgrund der britischen Angriffe auf die an der Küste stationierten deutschen Truppen jede Menge zu tun, wie er Mitte Juli schrieb: „... wir sind mitten in der Arbeit. Es ist nicht erdrückend, aber andauernd zu tun; da die Gegenstöße der Engländer oder wer weiss was, immer neuen Zustrom bringt.“⁷⁹

Hinzu kam im September die ansteckende Durchfallkrankheit Ruhr, die Heckel und seine Kollegen nur geschwächt und abgemagert überstanden. Aus dieser Situation heraus erklärt sich, dass den Sanitätern zur Kriegsweihnacht 1917 die Energie fehlte, um ein weiteres großes Werk für die Feier mit den Soldaten zu schaffen. Die Künstler waren zunehmend kriegsmüde geworden,



56 Erich Heckel, *Frühlingslandschaft*, 1918, Tempera auf Leinwand, 91 × 92,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie

wie aus Heckels Brief an Kaesbach zu Weihnachten 1917 hervorgeht: „Für das Weihnachtsfest hier werde ich auch kaum etwas malen; es fehlt an der nötigen Stimmung und Ruhe. ... Es ist nicht leicht diesen Zustand hier mit der wachsenden Zuversicht auf Frieden zusammen zu vereinbaren. Denn gar zu gern möchte man hier alles zum Teufel gehen lassen und schliesslich wird es doch noch so lange dauern, dass es sich lohnt auf einen Dauerzustand hier noch gerüstet zu sein.“⁸⁰

Tatsächlich lag noch ein weiteres Jahr vor dem Sanitätsstab. Anfang Mai 1918 erfolgte ein letzter Umzug innerhalb von Ostende, der zumindest eine deutliche Verbesserung der Wohnsituation zur Folge hatte. Die Maler im Zug erhielten eigene kleine Ateliers am Kursaal und alle Sanitäter wurden in Einzelzimmern mit Blick auf das Meer und den Park untergebracht.⁸¹ Heckel berichtete Kaesbach: „Ich hatte sehr viel zu tun. Denken Sie wir sind umgezogen; wohnen [im] Leopoldbau am Kursaal u. kleinen Park mit Blick aufs Meer und Park. Elektr[isches] Licht und feudale Einrichtung. Sie werden staunen wenn Sie kommen. Unsere alte Bude wurde etwas wacklig, da vor ihr eine schwere Batterie aufgestellt ist. Bei dem letzten Sperrversuch war ich am Strand; ein grosses Feuerwerk, grandios der Lärm und das Leuchten.“⁸²

Die Arbeitsumstände blieben allerdings nach wie vor schwierig. Als Anfang Juli einen Tag lang keine Fliegerangriffe stattfanden, war dies eine Nachricht an Kaesbach wert: „Hier ist seit 20 Stunden keine Bombe gefallen und kein Flieger gewesen – das ist sehr angenehm; da es vorher vormittags, nachmittags u. 3× nachts statt fand und unser Zug nach Brügge ständig beworfen wurde.“⁸³

Im Laufe des Sommers zeichneten sich die Niederlage und ein baldiger Rückzug immer deutlicher ab. Am 17. Oktober brachen die Sanitäter mit dem Eintreffen belgischer Jagdflieger und der britischen Marine überstürzt aus Ostende auf. Der darauffolgende Aufenthalt in Brügge, das ebenfalls am 17. Oktober von den Alliierten besetzt worden war, währte nur kurz. Heckel berichtete, dass sie die Stadt „noch viel eiliger und unter wüsten Umständen“ verlassen mussten.⁸⁴ Darauf folgte ein Aufenthalt in Gent, von wo Heckel am 20. Oktober Kaesbach mitteilte: „Aber auch hier sind die Tage gezählt.“⁸⁵ Bis Mitte November verbrachten die Sanitäter angespannte Tage in Ostflandern, erst in Lokeren bei Gent und dann in Antwerpen. Am 31. Oktober formulierte Heckel in einem Brief an Schiefler aus Lokeren seine Hoffnung auf einen Frieden ohne das Blutvergießen einer Revolution in Deutschland: „Jetzt wird wohl der Fall eintreten, den ich für die deutsche Aufgabe für den besseren hielt, bei gut beschränkter und nicht so ins Überwichtige gesteigerter Aussenpolitik eine innere, freiere geistige Entwicklung. Denn auf die Massenherrschaft reagiert das einfache Geistige durch besonders intensive einzelne Entwicklung. Aber noch wissen wir nicht, ob es Frieden gibt und ob uns die blutige innere Revolution erspart bleibt. Noch ist soviel Faules und Verbrauchtes herrschend, dass uns vielleicht auch das nicht erspart bleibt.“⁸⁶ Die Rückkehr aus Belgien nach Deutschland erfolgte erst vier Tage nach dem Waffenstillstand, am 15. November 1918. Heckel sah das Kriegsende optimistisch. Er hatte

sich ein eigenes Bild von der aktuellen Situation zurechtgelegt. Nicht der militärische Sieg, sondern der Sieg geistiger Werte über den Materialismus sei das Ziel gewesen. Eine solche „innere, freiere geistige Entwicklung“ war ihm zufolge selbst oder gerade im Rahmen einer militärischen Niederlage zu erreichen.

Nach seiner Rückkehr nach Berlin war Heckel durch die Kontakte zu Galeristen, Kuratoren und Kunsthistorikern, die sich während der Kriegszeit teilweise noch intensiviert hatten, gut vernetzt. Selbst der den Expressionisten bislang ablehnend gegenüberstehende Kritiker Karl Scheffler (1869–1951) hatte ihn als Vertreter einer neuen Kriegskunst entdeckt. (siehe S. 177) So verwundert es kaum, dass Heckel anlässlich einer insgesamt 230 Exponate umfassenden Einzelausstellung in der Ende des Jahres 1916 gegründeten Kestner-Gesellschaft in Hannover im Januar und Februar 1919 im Katalog-Vorwort als das „strahlendste Talent unserer künstlerisch schaffenden Jugend“ und als „Führer des jungen Deutschland“ beschrieben wurde.⁸⁷ Die Werke aus Ostende bildeten mit 24 Gemälden in der Schau eine eigene, in sich geschlossene Schaffensperiode. Dass bereits während des Krieges eine zunehmende öffentliche Etablierung seiner Kunst erfolgt war, belegt auch ein Ankauf von Druckgraphik Ende Januar 1916 durch das Berliner Kupferstichkabinett und 1917 die Erwerbung einer Landschaft durch die Kunsthalle Mannheim.⁸⁸ 1919 konnten die Gemälde *Frühlingslandschaft* und *Gewitter über dem Meer* von der Nationalgalerie – allerdings gegen den Protest einiger alter Herren in der Ankaukskommission – erworben werden.⁸⁹ Heckel hatte die *Frühlingslandschaft* 1918 gemalt, um mit ihr im Aufenthalts- und Verbandsraum der Sanitätswache im Bahnhof Ostende eine Schifffahrtsreklame abzudecken. Auch dieses Werk war demnach – selbst wenn das Motiv die hügelige Landschaft über der Flensburger Förde darstellte und auf Arbeiten des Jahres 1913 zurückging – als ‚Sehnsuchtsbild‘ eng mit den Lebensumständen des Künstlers im Krieg verbunden.⁹⁰ (Abb. 56) Bei der Eröffnung des Kronprinzenpalais am 4. August 1919 war Heckel prominent vertreten. Neben seinen Landschaften und dem linken Flügel des Weihnachts-Triptychons von 1915, der *Betenden*, wurde vor allem seine *Madonna von Ostende*, die bereits seit 1916 dank Kaesbach in der Nationalgalerie gelagert worden war, als das eigentliche Hauptwerk inszeniert. (Abb. 174, S. 187) Beim Schreiten durch die Räume war sie am Ende der Sichtachse des Obergeschosses von Weitem sichtbar.⁹¹ Die beiden Weihnachtsbilder erfüllten einerseits die Ansprüche von Kuratoren und Kunsthistorikern an zeitgenössische Kunst, andererseits waren die Arbeiten für breite Teile der Bevölkerung zugänglicher als andere Exponate in der neu eingerichteten Abteilung. Die Tatsache, dass Heckel im Juni 1919 ein Mitglied in genau jener Ankaukskommission der Nationalgalerie wurde, die noch ein halbes Jahr vorher die Erwerbung seiner eigenen Gemälde kontrovers diskutiert hatte, zeigt, wie schnell sich die Maßstäbe in den Museen zugunsten der zeitgenössischen neuen Kunst nach dem Ende des Krieges gewandelt hatten.

- 1 Siddis offizieller Name lautete Milda Frieda Georgi, als Tänzerin war sie als Sidi Riha bekannt.
- 2 Den Auftakt der Reise bildete ein Besuch bei dem Maler Heinrich Nauen und seiner Frau Maria auf Schloss Dilborn am Niederrhein. Dort entstanden einige Skizzen.
- 3 Heckel an Kaesbach, 1.7.1914, aus Haarlem, Abschrift in: EHN. Mein herzlicher Dank gilt Frau Renate Ebner und Herrn Hans Geissler (Erich-Heckel-Nachlass in Hemmenhofen, im Folgenden: EHN – für die großzügige Bereitstellung von Archiv- und Abbildungsmaterial, besonders für die Übermittlung der Abschriften der Briefe Erich Heckels an Walter Kaesbach, die sich im Original im Deutschen Kunstarchiv befinden: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL Kaesbach, Walter, I, C.).
- 4 Vgl. Abb. in: Gabler 1983, S. 136, Nr. 57. Eine ähnliche Szene von Siddi am Strand aus anderer Perspektive ist auf einer kleinen Skizze mit der Ortsangabe „Osterholz“ versehen. Heckel wählte das Motiv für seinen bebilderten Lebenslauf aus, den er 1914 Walter Kaesbach schenkte (Galerie Albstadt, Städtische Kunstsammlungen). Vgl. Kaesbach 2008, Abb. 5, S. 13.
- 5 Heckels erste Einzelausstellung fand bei Gurlitt in Berlin statt, einer Ankündigung an Kaesbach zufolge vermutlich im März, gefolgt von Ausstellungen im Kunstverein Jena und – im Januar 1914 – im Rheinischen Kunstsalon.
- 6 Heckel an Schiefler, o. Datum (ca. Aug.–Okt. 1914), aus Berlin nach Hamburg, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 181–182.
- 7 Heckel an Luise Schiefler, 19.10.1914, aus Berlin-Steglitz nach Hamburg, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 3–184.
- 8 Brief an Luise Schiefler, 3.11.1914, aus Berlin-Steglitz nach Hamburg, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 185.
- 9 Das Gebäude wurde in den Jahren 1901–1905 als Ergänzung zum Kunstgewerbemuseum errichtet und beherbergte unter anderem Lesesaal und Bibliothek. Vgl. Soika 2010, S. 77.
- 10 Heckel an Schiefler, 27.1.1915, aus Berlin, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 199–200.
- 11 Vgl. Abdruck der Heiratsurkunde, 19.6.1915, in: Gabler 1983, S. 130.
- 12 Heckel an Schiefler, 12.7.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 206–207.
- 13 Heckel an Schiefler, 15.3.1915, aus Roulers, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 201–201A.
- 14 Kaesbach gelang es vermutlich dank des für das Rote Kreuz tätigen Archäologieprofessors Gerhart Rodenwaldt (1886–1945), die Bekannten in seinen Stab zu holen. Vgl. Ketterer 1988, S. 10–35, hier S. 25.
- 15 Ebd., S. 21.
- 16 Heckel an Schiefler, 15.3.1915, aus Roulers, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 201–201A.
- 17 Dies berichtet Heckel rückblickend in seinem Brief an Schiefler, 15.3.1915, aus Roulers, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 201–201A.
- 18 Ebd.
- 19 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, aus Berlin, o. Datum (vermutl. Oktober/November 1914), LMO-GW 1.
- 20 Für das Jahr 1915 sind nur zwei Landschaften dokumentiert: *Meerlandschaft* (Vogt 1915/5) und *Erzgebirge im Schnee* (Vogt 1915/6).
- 21 Heckel an Schiefler, 15.4.1915, aus Roulers, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 202–203.
- 22 Vgl. hierzu Schiefler 1918, S. 290. Bei Schieflers Verweis auf die Brügger Meister des Hospitals Sint-Jan handelt es sich um den Ursula-Schrein von Hans Memling.
- 23 Heckel an Schiefler, 15.4.1915, aus Roulers, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 202–203.
- 24 Heckel an Schiefler, 27.6.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 204–205.
- 25 Vgl. Ketterer 1988, S. 10–35, hier S. 21. Gerhart Rodenwaldt war bis 1917 für das Rote Kreuz tätig.
- 26 Heckel an Schiefler, 27.6.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 204–205.
- 27 Heckel an Schiefler, 1.10.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 209–209A.
- 28 Ebd.
- 29 Vgl. Kaus 1970, S. 4–14, hier S. 11.
- 30 Heckel an Schiefler, 12.7.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 206–207.
- 31 Vgl. auch die Gemälde *Badende Männer* (Vogt 1916/6) oder Triptychon *Männer am Meer* (Vogt 1916/7).
- 32 Vgl. zu diesem Thema Werckmeister 1990.
- 33 Herbig 1970, S. 38.
- 34 Heckel an Schiefler, 1.10.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 209–209A.
- 35 Photos der Wandgemälde in der Krankensammelstelle im Bahnhof Ostende und des bemalten Fensters finden sich bei Vogt 1965 unter der Rubrik „Wandmalerei“ (dort auf 1917 datiert).
- 36 Heckel an Schiefler, 1.10.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 209–209A.
- 37 Ebd.
- 38 Kaus 1970, S. 8.
- 39 Heckel an Schiefler, 1.10.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 209–209A.
- 40 Heckel an Luise Schiefler, 7.12.1915, aus Berlin-Steglitz, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 211–212.
- 41 Heckel an Schiefler, 14.11.1916, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1916,1: 83.
- 42 Ketterer 1988, S. 22–23.
- 43 Heckel an Schiefler, 25.12.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 213–216.
- 44 Ketterer 1988, S. 22.
- 45 Becker 2004, S. 196. Die Historikerin argumentiert: „*Die Rationalität des modernen Krieges, die von vielen Menschen weder verstanden noch verarbeitet werden konnte, machte immer mehr einer neuen Irrationalität Platz und erfasste Gläubige und Ungläubige.*“
- 46 N. N., in: *Tägliche Rundschau*, 10.12.1916 (Zeitungsausschnitt in Heckel-Dokumentation, Zentralarchiv SMB-PK, Berlin). Vgl. Ausst.-Übersicht: November 1916, Berlin (Heckel).
- 47 Curt Glaser, in: *Kunstchronik*, Jg. 28, 1916/17, 8.12.1916, H. 11, S. 89–89.
- 48 Ebd.
- 49 Eine handschriftliche Fassung von Ernst Morwitz ist abgedruckt bei Gabler 1983, S. 134. Dort die Widmung: „*Herrn Dr. Walter Kaesbach – Weihnachten 1915 Ostende – Ernst Morwitz.*“
- 50 Vgl. Werckmeister 1990, S. 228. Der im Sanitätsstab hochverehrte Dichter hegte allerdings keine Sympathie für die Kunst Heckels als ehemaliges Mitglied der *Brücke*, die er generell ablehnte.
- 51 Schiefler 1918, S. 290. Vgl. auch die Besprechung Wallerstein 1917.
- 52 Heckel an Kaesbach, 24.7.1916, aus Gent, Abschrift in: EHN.
- 53 Heckel an Schiefler, 14.11.1916, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1916,1: 83.
- 54 Heckel an Kaesbach, 5.7.1916, aus Gent, Abschrift in: EHN.
- 55 Vogt dokumentiert 6 Gemälde für das Jahr 1915, 29 (davon 4 ohne Photo) für das Jahr 1916, 15 (3 ohne Photo) für das Jahr 1917 und 16 (2 ohne Photo) für das Jahr 1918. Der Erich-Heckel-Nachlass konnte 12 bislang nicht dokumentierte Gemälde für die Jahre 1916 bis 1918 nachweisen.
- 56 Heckel an Luise Schiefler, 7.12.1915, aus Berlin-Steglitz, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 211–212.
- 57 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juni 1916, München (Heckel). Unter den 31 ausgestellten Gemälden waren 6 Werke von 1914 und 6 von 1916.
- 58 Paul Westheim, „Eine andere Stimme“ [zit. n. einer nicht datierten Rezension in der *Münchener Zeitung*], in: *Das Kunstblatt*, Jg. 1, 1917, H. 3, S. 95.
- 59 Heckel an Kaesbach, 14.10.1916, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 60 Heckel an Schiefler, 19.10.1916, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1916,1: 80–81.
- 61 Vgl. Ausst.-Übersicht: Dezember 1916, Berlin (Heckel).
- 62 Heckel an Schiefler, 19.10.1916, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1916,1: 80–81.
- 63 Justi 1921, S. 36, Abb. 14.
- 64 Eine Rekonstruktion des „4-Maler-Triptychons“ findet sich bei Gabler 1983, S. 139.
- 65 Kaus orientierte sich bei der Komposition des Mittelteils vermutlich am Thema des Johannes-Altars von Hans Memling.
- 66 Heckel an Kaesbach, 13.2.1917, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 67 Zit. n.: Kornfeld 1979, S. 59.
- 68 Heckel an Kaesbach, 13.2.1917, aus Ostende, Abschrift in: EHN. Gemeint ist der Maler Heinrich Nauen, der nach einer Gasvergiftung zum Kriegsmaler abgeordnet wurde.
- 69 Heckel an Kaesbach, 19.2.1917, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 70 Heckel an Kaesbach, 27.2.1917, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 71 Heckel an Kaesbach, 3.3.1917, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 72 Heckel an Kaesbach, 13.4.1917, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 73 Vgl. die Rezension F. B., „Kölnischer Kunstverein. Ausstellung Erich Heckel“, in: *Kölnner Tageblatt*, 21.4.1917.
- 74 Vgl. Ausst.-Übersicht: Mai 1917, Frankfurt am Main (Kunstverein). Heckel war mit fünf Gemälden, fünf Aquarellen, zwei Radierungen und einer Lithographie vertreten, van Gogh mit sechs Gemälden und zwei Zeichnungen.
- 75 Auf einer „Bescheinigung“ des Territorialdelegierten der „Freiwilligen Krankenpflege für Berlin“ vom 26.4.1933 wird Heckel bestätigt, an folgenden Schlachten der 4. Armee teilgenommen zu haben: 10.3.–1.5.1915: Kämpfe um Ypern; 26.5.1915–25.5.1916: Stellungskämpfe an der Yser; 4.8.1916–26.5.1917: Stellungskämpfe an der Yser; 27.5.–30.6.1917: Schlacht um Flandern. Abdruck bei Gabler 1983, S. 146.
- 76 Heckel an Kaesbach, 3.5.1917, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 77 Heckel an Kaesbach, 10.6.1917, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 78 Heckel an Schiefler, 3.7.1917, aus Ostende, SUB: NGS: B: 34: 1917,1: 93.
- 79 Heckel an Kaesbach, 14.7.1917, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 80 Heckel an Kaesbach, 24.12.1917, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 81 Vgl. hierzu auch Ebner 2010, S. 306.
- 82 Heckel an Kaesbach, 14.5.1918, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 83 Heckel an Kaesbach, 5.7.1918, aus Ostende, Abschrift in: EHN.
- 84 Heckel an Kaesbach, 20.10.1918, aus Gent, Abschrift in: EHN.
- 85 Ebd.
- 86 Heckel an Schiefler, 31.10.1918, aus Lokeren, SUB: NGS: B: 36: 1918,1: 75A.
- 87 Paul Erich Küppers im Vorwort des Ausstellungs-Katalogs. Vgl. Ausst.-Übersicht: Januar 1919, Hannover (Heckel).
- 88 „Die Kunst der Lebenden in den deutschen Museen“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 3, 1919, H. 7, S. 213–221 u. H. 8, S. 235–239. 1919 erfolgten zudem zwei Schenkungen an öffentliche Museen: Das Gemälde *Kanal* wurde der Kunsthalle Bremen übergeben, ein Stillleben dem Städtischen Museum Erfurt.
- 89 Der Vorschlag, eines der beiden Gemälde *Frühling* oder *Gewitter über dem Meer* anzukaufen, führte in der ersten Sitzung nach dem Krieg bei den Kommissionsmitgliedern Arthur Kampf und Eduard Arnhold zu empörten Reaktionen. Vgl. Dorrman 2002, S. 160, Anm. 309, dort zit. n.: ZA, Bd. 11, J-Nr. 984/18, Sitzung am 6.12.1918.
- 90 Mit Dank an Hans Geissler für den Verweis auf den Holzschnitt *Frühlingslandschaft* von 1913 (Dube H 255).
- 91 Für Abbildungen der oberen Räume siehe Janda/Hüneke 1988, S. 58–59. Die *Madonna* verbrannte 1945 an ihrem Auslagerungsort in dem Bergwerk Neu Staßfurt. Vgl. hierzu Ketterer 1988, S. 23.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

III



57 Ernst Ludwig Kirchner, Selbstporträt als Soldat in seinem Atelier in Berlin-Friedenau, Sommer 1915, Photo

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Der Krieg überraschte Kirchner auf der Ostseeinsel Fehmarn, wo er sich mit seiner Freundin Erna Schilling (1884–1945) Anfang Juli – wie bereits in den Sommern 1912 und 1913 – auf dem Gelände des Leuchtturmwärters Lüthmann in Staberhuk am südöstlichen Zipfel der Insel einquartiert hatte. Die warmen Sommerwochen verbrachte er am Strand und im Inneren der Insel. Zahlreiche Ölgemälde, Kreidezeichnungen und einige Holzschnitte entstanden vor Ort. Die Darstellungen jener Sommerwochen reichen von Badenden am Strand über Meeresbuchten bis hin zu schattigen Alleen mit alten Laubbäumen. (Abb. 58) Im Juli hatte Kirchner aus einem Baumstamm ein Kanu geschnitzt, das er für Ausflüge nutzte. Am denkwürdigen 23. Juli, an dem Österreich-Ungarn Serbien ein auf 48 Stunden befristetes Ultimatum mit der Forderung der Bestrafung der in das Attentat involvierten Personen stellte, skizzierte der Künstler sein neu gebautes Kanu bei der Fahrt vor dem Strand bei Staberhuk.¹ (Abb. 59) Doch im August holte ihn der Krieg auch auf Fehmarn ein. Mit der Erklärung der Ostseeinsel zum Seekriegsgebiet wurde das Paar gezwungen, seinen Aufenthalt abzubrechen. Auf der Rückreise nach Berlin wurde Kirchner nach eigenen Angaben „natürlich ein paar Mal als verdächtiger Russe verhaftet“.² Tatsächlich war er gleich an der Fährstation am Hafen für kurze Zeit festgenommen worden, weil er mit seinem sächsischen Dialekt und seinem insgesamt bohemienhaften Erscheinungsbild den Wachposten verdächtig erschien. Nach telefonischer Rückversicherung bei seinem Wirt, dem Leuchtturmwärter, ließen die Posten ihn laufen. Für Kirchner muss der Zwischenfall dennoch traumatisch gewesen sein. Die Begebenheit leitete den Beginn seiner Angst vor Uniformen ein, die sich im Laufe des Krieges verschlimmerte und dazu führte, dass er sich Ende des Jahres 1915 nur noch nachts auf die Straße traute. Fehmarn wurde dagegen zum Inbegriff einer glücklichen Zeit. Wehmütig schrieb er im Dezember 1914, wie sehr er in den Sommermonaten auf der Ostseeinsel „vollständig in der Landschaft und dem Leben da oben aufging und nur fast ohne Bewußtsein zuzugreifen brauchte“.³ Es ist bezeichnend, dass er sich in seinen im Frühsommer 1916 im Sanatorium Kohnstamm entstandenen Wandbildern ausgerechnet auf einige seiner Fehmarn-Skizzen bezog. (Abb. 76) Noch 1924 sehnte er sich auf die bewaldete Insel zurück, und danach, „wieder mal richtige Bäume mit Ästen zu sehen und zu malen und die Bucht und die schönen alten Kirchen und Windmühlen“.⁴



58 Ernst Ludwig Kirchner, *Mondaufgang auf Fehmarn*, 1914, Öl auf Leinwand, 150 × 120 cm, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf



59 Ernst Ludwig Kirchner, Skizze auf einer Postkarte aus Fehmarn an Frau C. Meltzer, 23. Juli 1914

Die Postkarte zeigt einen stehenden weiblichen Akt – vermutlich Erna – beim Rudern im von Kirchner selbst gebauten Kanu vor der Küste bei Staberhuk.

Die Leipziger Straße

Die Leipziger Straße war eine der großen Berliner Geschäftsstraßen mit mehreren Kaufhäusern. Das Photo zeigt die viel befahrene Kreuzung zur Friedrichstraße mit Droschken, Straßenbahnen und Fußgängern in Richtung Osten. Kirchner fing das chaotische Treiben aus der Perspektive eines Passanten in zahlreichen schnellen Bleistiftskizzen ein.



60 Postkarte der Leipziger Straße, mit handschriftlichem Zusatz eines unbekannten Verfassers: „Heil u. Sieg!!“, 1915



61 Ernst Ludwig Kirchner, *Leipziger Straße*, 1914, 16,4 × 20,5 cm, Bleistift, Brücke-Museum, Berlin



62 Ernst Ludwig Kirchner, *Droschke in der Straße. Leipziger Straße II*, 1914, Bleistift, 20,6 × 16,6 cm, Brücke-Museum, Berlin

Berlin im Herbst 1914

Nach seiner Rückkehr aus Fehmarn bearbeitete Kirchner mit seinen Großstadtbildern eine Art Gegenpol zu den Landschaftsmotiven der Sommerwochen. Er stellte in schnellen Skizzen Knotenpunkte des pulsierenden Lebens dar: Die befahrene Leipziger Straße und den benachbarten Potsdamer Platz, die Uhlandstraße oder den Wittenbergplatz. (Abb. 60–62) Stilistisch experimentierte er mit der Staffelung der Figuren im Raum, perspektivischen Verkürzungen und ungewohnten Aufsichten, spitzen Winkeln und eckigen Formen. Die Beziehungslosigkeit und Anonymität der Passanten stehen für ein großstädtisches Leben, das Kirchner mit Zerstreuung und Oberflächlichkeit assoziierte. Künstlerisch reagierte er damit auf zeitgenössische Debatten zum „fortwährenden Beschäftigtsein und der nervösen Unruhe“ der modernen Städte.⁵

Das Leben in der Großstadt, auf der Straße oder in den Cafés und Vergnügungs-Etablissements war im Laufe des Jahres 1914 eines der zentralen Themen für ihn. In eleganter Kleidung und mit auffälligen Hüten stellte er im Gemälde *Cafégarten* die Protagonistinnen des modernen Lebens in ihrer künstlichen Eleganz dar. (Abb. 63) Ob das Gemälde bereits nach Kriegsbeginn entstand oder kurz vor seiner Abreise nach Fehmarn ist unbekannt.⁶ Der Krieg zeichnete sich in dem städtischen Treiben, das Kirchner auch noch 1915 und 1916 darstellte, jedenfalls nicht ab. Besonders fasziniert war er seit 1913 von den Figuren der Prostituierten, die nachts in der Gegend um den Potsdamer Platz herum anzutreffen waren. Die Ikone seiner Kokottendarstellungen, das großformatige Gemälde *Potsdamer Platz*, verbindet die Topographie Berlins mit der Faszination für die ephemeren Figuren des modernen Lebens. (Abb. 64) Ein Vergleich mit zeitgenössischen Photos ist aufschlussreich. Die Verkehrsinsel im Vordergrund des Gemäldes bietet auf Kirchners Darstellung gerade einmal für die beiden Frauen Raum. Die runde Rasenfläche existierte tatsächlich, bot aber sowohl den sich hier kreuzenden Straßenbahnen als auch der legendären Verkehrsuhr genug Platz. (Abb. 65) Im Hintergrund von Kirchners Gemälde links ist das Haus Potsdam dargestellt, mit dem berühmten Café Picadilly, das in den ersten Kriegswochen aufgrund der vorherrschenden anti-englischen Stimmung in ‚Kaffeehaus Vaterland‘ umbenannt wurde. (Abb. 66) Rechts daneben hat Kirchner der Topographie des Platzes getreu den Bahnhofseingang mit der Uhr unter dunklem Nachthimmel dargestellt. Für die Figuren im Vordergrund standen ihm seine Freundin Erna und ihre Schwester Gerda Modell. Der Trauerschleier der einen Dame, mit dem ursprünglich vor allem die Kriegswitwen ihrer gefallenen Männer gedachten, wurde kurz nach Ausbruch des Krieges zum Modeaccessoire. Auf Kirchners Gemälde ist der Schleier das einzige Indiz, dass er das Gemälde nach dem Ausbruch des Krieges vollendete. Im November 1916 identifizierte sich Kirchner selbst mit den von ihm dargestellten Kokotten. Er verglich sich mit diesen maskenhaften Figuren des modernen Lebens, die für ihn die Aussichtslosigkeit und Verzweiflung des



63 Ernst Ludwig Kirchner, *Cafégarten*, 1914, Öl auf Leinwand, 69 × 75 cm, Brücke-Museum, Berlin

Diese Szene mit elegant gekleideten Besuchern eines Cafés im Freien stammt aus dem Sommer 1914 und vermittelt den Eindruck eines unbeschwerten Lebens. Im Jahr 1924 wurde das Gemälde vom Städtischen Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Halle erworben und dort 1937 beschlagnahmt.



64 Ernst Ludwig Kirchner, *Potsdamer Platz*, 1914, Öl auf Leinwand, 200 × 150 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie

Diese Nachtszene deutet an, wie sich in der Dunkelheit das Bild des Platzes veränderte, auf dem tagsüber geschäftiges Treiben herrschte. Der schwarze Witwenschleier der linken Kokotte wurde im Spätsommer 1914 zum Modeaccessoire und sollte die Solidarität mit den Kriegsoffern bekunden. Anfang 1916 wurde das Gemälde in der Ausstellung der *Freien Secession* gezeigt, doch war Kirchner unzufrieden mit der Hängung, die seines Erachtens bei einem solch großen Format möglichst direkt über der „Scheuerleiste“ erfolgen sollte.

„Bürgerlebens“ ausdrückten: „Wie soll das alles enden? Man fühlt, daß die Entscheidung in der Luft liegt, alles geht drunter und drüber. Aufgedunsen schwankt man, um zu arbeiten, wo doch jede Arbeit vergeblich und der Ansturm des Mittelmäßigen alles umreißt. Wie die Kokotten, die ich malte, ist man jetzt selbst. Hingewischt, beim nächsten Male weg. Trotzdem versuche ich, immer noch Ordnung in meine Gedanken zu bringen und aus dem Verworrenen ein Bild der Zeit zu schaffen, was ja meine Aufgabe ist. ... Lange kann es ja nicht mehr dauern, bis das wirkliche Donnerwetter hineinschlägt in die träge Masse. Der Wahnsinn dieses Krieges ist unglaublich. Und hier ist alles so ruhig. Das Schmerzlichste ist dieses allmähliche Sichauflösen und Nicht-helfen-können. ... Das Bürgerleben hier ist doch furchtbar.“⁷

Der Tenor dieses Briefes belegt eine tiefe Unzufriedenheit mit der eigenen Situation. Unterschwellig klingt seine Frustration über eine rapide abnehmende gesellschaftliche Wertschätzung des ‚wahren‘ Künstlers durch. Dem Ansturm des Mittelmäßigen und der Oberflächlichkeit, die seines Erachtens mit den zunehmenden materiellen Sorgen der Bevölkerung die Oberhand gewannen, hatte er wenig entgegenzusetzen. Wie die Berliner Prostituierten, die er einst malte, sah er sich zu einem sozialen Außenseiter mutieren, dessen Werke im Kontext des totalen Krieges keine Wirkung zeigten, und nicht als der Beitrag zum gesellschaftlichen Wohlergehen, als die er sie gerne verstanden hätte, gewürdigt wurden: „Das Bürgerleben hier ist doch furchtbar.“ Während diese Zeilen von November 1916 sein abfälliges Urteil über die „träge Masse“ an der Heimatfront bezeugen, war seine Haltung zum Krieg in den ersten Monaten nach Kriegsausbruch noch durchaus positiv. Seine Hoffnung, selbst auf die eine oder andere Art nützlich sein zu können, kehrte sich spätestens nach Beginn seiner militärischen Ausbildung in Existenzangst um. Am 28. Dezember 1914 aber hatte er noch beeindruckt über seine Begegnung mit rückkehrenden Soldaten geschrieben: „Die Leute sind wundervoll freie Menschen, wenn sie zurückkommen. Ich sah neulich hier ein paar, die den Siegeszug durch Belgien mitgemacht hatten, wie große Kinder.“⁸ Kirchner setzte die Kriegserfahrung anfangs einer Art existenzieller Erfahrung gleich, die der Alltag in Zivil nicht zu leisten vermochte. Für die Gesellschaft erhoffte er sich von der Kriegserfahrung eine Rückkehr zur Menschlichkeit, die er mit einer Rückbesinnung auf die eigentlich relevanten, geistigen Werte verband. Dem Sammler Gustav Schiefler gegenüber äußerte er sogar die Hoffnung, dass dieser Wertewandel zu einer neuen Wahrnehmung der Kunst führen könnte. Es kann angenommen werden, dass er dabei an seine eigene Kunst dachte: „Ich glaube das auch, dass viele dieser Menschen, die im Felde gestanden haben, zum Menschlichen gekommen sind und dadurch den Ausdruck der Empfindungen der Menschheit in der Kunst schätzen werden.“⁹ Einige Wochen vor dieser Feststellung war Kirchner selbst gemustert worden. Ohne jegliche militärische Vorausbildung war er im Dezember 1914 in den untersten Dienstrang eingestuft worden und musste als „ungedienter Landsturm“ des Jahrgangs 1880 jederzeit mit der



65 Potsdamer Platz mit Verkehrsturm und Mittelinsel mit Blick auf die Leipziger Straße, kolorierte Postkarte, ca. 1914

Dieses Photo vom Potsdamer Platz mit Blick in Richtung Leipziger Straße zeigt die tatsächliche Größe der von Kirchner gemalten Verkehrsinsel. Das Gemälde gibt die gegenüberliegende Ansicht mit dem Haupteingang des Bahnhofs wieder.



66 „Vaterland“. Deutsches Kaffeehaus. Potsdamer Platz, Berlin“, Postkarte vom Dezember 1914

Das Photo zeigt einen Blick in das Erdgeschoss des imposanten Haus Potsdam, das Kirchner auf seinem Gemälde von außen darstellte. Noch im Spätsommer 1914 wurde das legendäre Etablissement Café Picadilly, das 2.500 Sitzplätze bereithielt, in ‚Vaterland‘ umbenannt. Der Untertitel der Postkarte aus der Kriegszeit betont, dass es sich um ein „deutsches Kaffeehaus“ handelte.



67 Ernst Ludwig Kirchner, Selbstporträt als Soldat in seinem Atelier in Berlin-Friedenau, Sommer 1915, Photo

Die Aufnahme zeigt Kirchner in Uniform mit Stiefeln und Pickelhaube, eine Zigarette in der rechten Hand. Die unaufgeräumte Behausung wirkt allerdings weniger soldatisch und deutet auf seine Armut in diesen Jahren hin. Als notleidender Künstler erhielt Kirchner zu dieser Zeit von der Akademischen Kriegshilfe einen monatlichen Mietzuschuss von 20 Mark.



68 Ernst Ludwig Kirchner, Selbstporträt als Soldat im Atelier in Berlin-Friedenau (Brustbild), 1915, Photo

Einberufung rechnen. Kirchner war sich bewusst, dass der Landsturm von der Gesellschaft gering geschätzt wurde und dazu auch noch die größten Gefahren barg. Am 28. Dezember schrieb er, wiederum an Schiefler: „*Mein Militärverhältnis ist leider ungünstiger Landsturm. 80. So habe ich immer die ungewisse Aussicht, einberufen zu werden. In Berlin ist jetzt bis 89 eingezogen worden. Ihr Sohn dient wohl gerade, es ist aber doch immer schöner, mit unseren Elitetruppen zu ziehen als dann als Landsturmkörper irgendwo Schützengräben zu bauen.*“¹⁰

Aus Angst vor einem ungewissen Schicksal als „Landsturmkörper“ meldete sich Kirchner im Frühling 1915 schließlich „unfreiwillig freiwillig“ als Fahrer zur Artillerie nach Halle.¹¹ Er hoffte damit der Einberufung als Infanterist, die aufgrund der hohen Opferzahlen immer wahrscheinlicher wurde, zuvorzukommen. Nach einer erneuten Musterung und dem geglückten Wechsel zu der angeseheneren und nicht ganz so riskanten Waffengattung im April schien er zufrieden. Schiefler berichtete er: „*Ich bin bei der Musterung zur Feldartillerie gekommen, eine schöne, mir interessante Waffe. Ich warte nun auf Einberufung, beim Militär muß man immer warten.*“¹² Im Juli, rund zwei Monate nach seinem 35. Geburtstag, begann er seine militärische Grundausbildung als Rekrut der Ersatzabteilung des berittenen Mansfelder Feldartillerie-Regimentes 75 in Halle an der Saale.

Kirchner als Rekrut

Vermutlich während seiner ersten Beurlaubung aus dem Militärdienst im August entstanden seine zwei photographischen Selbstporträts im Berliner Dachatelier in der Körnerstraße 45 in Friedenau. (Abb. 67 und 68) Kirchner hat sich für diese Soldatenphotos seine Uniform angezogen und die Pickelhaube aufgesetzt. Unkonventionell erscheint das leicht unscharfe Selbstauslöserphoto im Künstleratelier dennoch, wenn man es mit professionellen Soldatenporträts wie dem von Max Pechstein vergleicht. (Abb. 119, S. 126) Kirchners Photos dokumentieren – sicherlich ungewollt – die Zerrissenheit zwischen alter und neuer Identität. Es sollte allerdings nicht vergessen werden, dass Kirchner zunächst seiner militärischen Ausbildung noch zuversichtlich entgegensah. Dies lag unter anderem daran, dass es ihm gelungen war, im Regiment des ihm wohlgesonnenen Förderers, dem passiven Brücke-Mitglied und Jugendfreund von Nolde, Oberleutnant Hans Fehr, unterzukommen.¹³ Dort genoss er vorerst als berühmt-berühmter Künstler und begeisterter Hobbyphotograph einen gewissen Sonderstatus. Die Tatsache, dass ihn seine Vorgesetzten darum baten, sie und ihre Familien mit seiner Kamera abzulichten, zeugt davon. (Abb. 69) Doch seine Exotenrolle und die Patronage durch Fehr konnten nicht verhindern, dass Kirchner die Erwartungen seiner Vorgesetzten nicht erfüllen konnte. Aufgrund seiner Drogenabhängigkeit war es ihm unmöglich, den körperlichen Anforderungen auch nur annähernd nachzukommen und sich im militärischen Alltag, der darauf abzielte, die Rekruten zu militärischer Disziplin zu erziehen, zurechtzufinden.¹⁴

In dieser ausweglosen Situation kam ihm ein öffentlicher Auftrag zur Mobilmachung der Bevölkerung sehr recht. Nach nur wenigen Wochen Grundausbildung in Halle kontaktierte ihn Karl Ernst Osthaus (1874–1921) mit dem Vorschlag, einen Entwurf für ein Kriegsdenkmal im öffentlichen Raum einzureichen. In Hagen sollte ein lebensgroßer ‚Eiserner Schmied‘ aus Eichenholz aufgestellt werden, in dessen Amboss die Bevölkerung für eine Spende an das Rote Kreuz Nägel schlagen durfte.¹⁵ Osthaus fragte höflich an, ob Kirchner „*diese derb-volkstümlich und doch nicht unpopulär im heutigen Sinne anzufassende Aufgabe liegen würde, und mit welchem Aufwand das Rote Kreuz etwa zu rechnen hätte.*“¹⁶ Kirchner sagte postwendend zu und wollte nur seine Unkosten in Rechnung stellen. Über die Herangehensweise machte er sich sogleich Gedanken: „*Ich würde [die Figur] aus einem Stamm hauen, in ganz einfachen Flächen komponieren und vielleicht ausser dem Amboss noch Teile des Anzuges für Nägelbeschlag vorsehen.*“¹⁷ Er spekulierte darauf, mithilfe eines solchen offiziellen Auftrages für geraume Zeit vom Dienst freigestellt zu werden. Tatsächlich gelang es ihm, für Mitte August eine Beurlaubung zu erwirken. Er reiste zuerst nach Hagen zu Osthaus und im Anschluss in sein Atelier nach Berlin. Dort arbeitete er bis Ende August intensiv an drei kleinen Holzmodellen.¹⁸ (Abb. 70) Als Kirchner über Osthaus erfuhr, dass ein Dortmunder Bildhauer mit einem konventionellen Entwurf den Auftrag erhalten hatte, war seine Enttäuschung groß. (Abb. 71) In einem Brief vom 15. September reagierte er auf die schlechte Nachricht: „*... das ist sehr sehr traurig, dass aus der Figur nun nichts wird. Es wäre eine so schöne Arbeit für mich gewesen und hätte mich auch geistig wieder zu Kräften gebracht. Ich hatte 3 Figuren geschnitzt, die ich Ihnen gern für das Folkwang-Museum gebe und für Ihren Zweck.*“¹⁹ Das Scheitern des Projekts bedeutete neben der finanziellen Einbuße, dass die Freistellung aus beruflichen Gründen keine Option mehr war. Doch wurde Kirchner bereits ab dem 1. Oktober aufgrund von Lungenbeschwerden und Schwäche erneut für vier Wochen beurlaubt und verbrachte abermals einen Monat in Berlin. Kirchner aß kaum noch und magerte so sehr ab, dass sein Aktionsradius stark eingeschränkt war.²⁰ Die Angst vor einer drohenden Rückkehr ins Ausbildungslager nach Halle wurde täglich größer. Am 25. Oktober, vier Tage vor Ende seines Urlaubs, schrieb er an Osthaus: „*Es ist so schrecklich, dort ist man geduldet, macht weniger als der schlechteste Rekrut, während man hier neues schaffen könnte. Die Sehnsucht nach der Arbeit macht mich wahnsinnig, wenn ich vor Schwäche meine Glieder nicht mehr beherrsche.*“²¹ Bei seiner Rückkehr nach Halle Anfang November veranlasste Kirchners desolater körperlicher und psychischer Zustand die Verantwortlichen, schnell zu handeln. Der Künstler wurde vom Stabsarzt als „vorläufig dienstuntauglich“ von seiner Militärpflicht entbunden.²² In Kirchners rückblickenden Erinnerung an seinen Militärdienst in Halle klingt vor allem auch das Gefühl der Unzulänglichkeit durch: „*Er erschöpfte mich so, daß ich bald von schweren Diensten dispensiert wurde und dann zusehen mußte, wie die dümmsten Rekruten es besser*



69 Ernst Ludwig Kirchner, Familie eines Unteroffiziers mit Hund in Halle, 1915, Photo



70 Ernst Ludwig Kirchner, Drei Holzmodelle für den Eisernen Schmied von Hagen, 1915, Photos

Im Sommer 1915 arbeitete Kirchner an drei Figuren, die er zur Auswahlkommission nach Hagen sandte, allerdings ohne Erfolg.



71 „Der Eiserner Schmied von Hagen. Errichtet im Kriegsjahre 1915. Bildhauer: Fr. Bagdons, Dortmund“, Postkarte, um 1915

Die Postkarte zeigt den konventionellen Siegerentwurf, der von Karl Ernst Osthaus und Botho Graef in zwei Zeitungsbeiträgen heftig kritisiert wurde.



72 Ernst Ludwig Kirchner, *Das Soldatenbad*, 1915, Öl auf Leinwand, 140 × 153 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Die nachträgliche Interpretation der Szene als Verbildlichung des Verlusts von Individualität im Angesicht des Krieges entsprach nicht unbedingt der Wahrnehmung von Zeitgenossen. Kirchner wollte das Gemälde seinem Förderer Karl Ernst Osthaus für seine Ausstellung *Die Kunst im Kriege* zur Verfügung stellen. Ob es tatsächlich gezeigt wurde, ist unbekannt.



73 Ernst Ludwig Kirchner, *Reitende Artilleristen*, 1915, Öl auf Leinwand, 115,5 × 115,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Sammlung Max Fischer

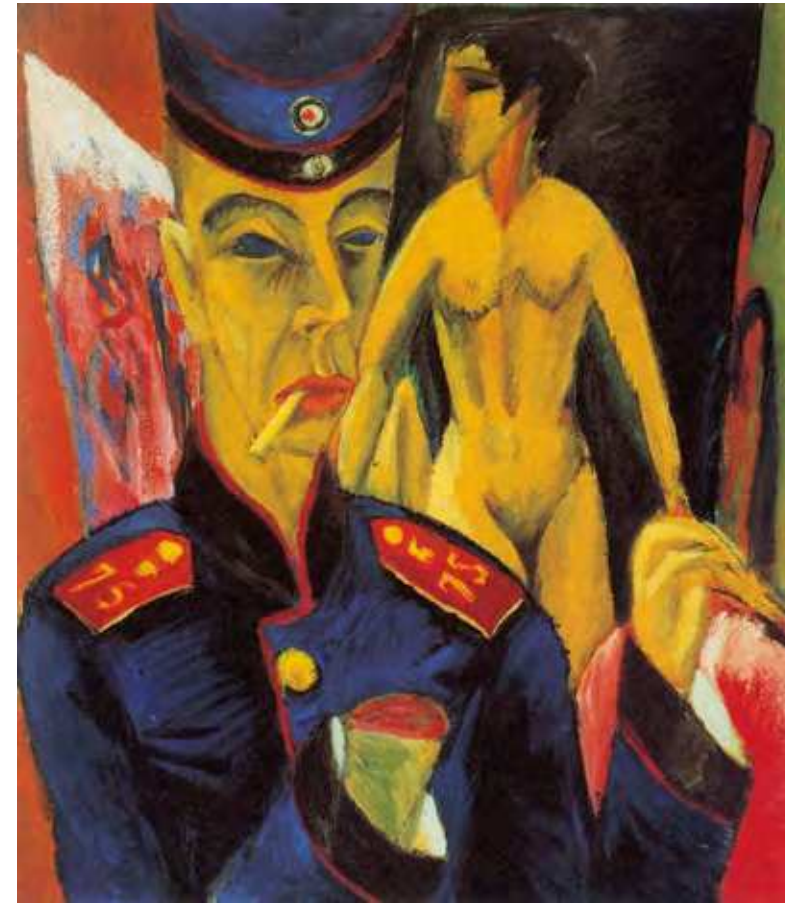
Während seiner Ausbildung in Halle faszinierte Kirchner der Reitunterricht der Artilleristen auf dem Kasernenhof. Kurz nach der Entstehung skizzierte er das Gemälde am 10. Januar 1916 in einem Brief an Karl Ernst Osthaus.

konnten wie ich, und wie alle arbeiteten und schafften, und ich nicht mal mehr zeichnen konnte, sondern zu Hause liegen mußte, um für die paar Stunden Dienst, die ich noch hatte, wieder Kräfte zu sammeln.“²³

Nach der Entlassung

Vermutlich in den Monaten nach seiner Entlassung schuf Kirchner einige seiner eindrucklichsten Werke, trotz oder vielleicht gerade aufgrund seiner labilen Verfassung und dem angestauten Wunsch, endlich wieder künstlerisch tätig sein zu dürfen. In mehreren Gemälden verarbeitete er seine Erlebnisse als Soldat. Sein *Selbstbildnis als Soldat*, das seine Regimentsnummer 75 auf den Schulterklappen zeigt, verdeutlicht die Sorge, nicht mehr künstlerisch tätig sein zu können. In diesem Ölgemälde mit einer abgehackten rechten Hand verwandelte sich sein stolzes Photoporträt des Sommers in eine Angstvision. (Abb. 74) Das Gemälde, das die unmittelbare Bedrohung seiner künstlerischen Existenz verbildlicht, dominiert als wohl eindrucklichstes Antikriegsbild unsere Rezeption von Kirchners Kriegserfahrung.²⁴ Weitere Gemälde, die im Laufe des Herbsts in Berlin entstanden und seine Ausbildungszeit in Halle verarbeiteten, sind das rückblickend nicht weniger verstörende Werk *Soldatenbad* (Abb. 72) und – alles andere als bedrohlich – sein Gemälde *Reitende Artilleristen*. (Abb. 73) Der Vergleich illustriert die Bandbreite der künstlerischen Reaktionen Kirchners auf die visuellen Eindrücke während der Ausbildungszeit.

Für Kirchner waren die Monate nach der Entlassung aus dem Militärdienst trotz seiner stark beeinträchtigten psychischen und physischen Verfassung überaus produktiv. Am 3. Dezember 1915 plante er, die Arbeit an den Holzblöcken für seinen Zyklus zu Adelbert von Chamissos (1781–1838) Novelle *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* aufzunehmen.²⁵ Eine Woche später war die 8-teilige Holzschnittserie vollendet.²⁶ (Abb. 75) Dass die Beschäftigung mit der Figur des Peter Schlemihl auch eine Beschäftigung mit sich selbst und seiner eigenen, verzweifelter Situation war, bestätigt ein Brief an Schiefler vom Juli 1919: „*Die Geschichte des Schlemihl ist, wenn man sie von aller romantischen Bräunung entkleidet, eigentlich die Lebensgeschichte des Verfolgungswahnsinnigen. S[oll] h[eißen] des Menschen, der durch irgendein Ereignis mit einem Ruck sich seiner unendlichen Kleinheit bewußt wird...*“²⁷ Kirchner selbst litt im Winter 1915 unter Angstzuständen und Depressionen, die mit seiner Sorge vor einer erneuten Einberufung unmittelbar in Zusammenhang standen. Hinzu kamen Lungenbeschwerden und ein schlechter körperlicher Zustand, der auf Drogenkonsum und Nahrungsverweigerung zurückzuführen war. Kirchner arbeitete nur noch nachts.²⁸ Am 3. Dezember schrieb er den Sammler Carl Hagemann (1887–1940) aus Berlin: „... *neue Kontrollversammlungen sitzen mir auf den Fersen und wer weiss, wenn man mich wieder einsteckt, und dann kann ich nicht mehr arbeiten, man ist schrecklicher dran als jede Kokotte.*“²⁹ Während an der Heimatfront erst im Laufe des entbehrungs-



74 Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstbildnis als Soldat*, 1915, Öl auf Leinwand, 69 × 61 cm, The Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, Charles F. Olney Fund, 1950

Das Gemälde entstand vermutlich im Herbst 1915 in Kirchners Berliner Atelier. Der Kunsthistoriker Donald Gordon verglich das Motiv in seinem Werkverzeichnis von 1968 mit dem Selbstverstümmelungsakt Vincent van Goghs, der sich 1888 ein Ohr abgeschnitten hatte.



75 Ernst Ludwig Kirchner, *Kämpfe (Qualen der Liebe)*, aus der Serie *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1915, Farbholzschnitt, 33,6 × 21,7 cm, Brücke-Museum, Berlin (Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung)

In diesem Holzschnitt greift Kirchner die Komposition seines Frontalporträts in Verbindung mit einer weiblichen Aktfigur im Hintergrund erneut auf. Auch dieser Kopf trägt seine eigenen Gesichtszüge. Doch während sein *Selbstbildnis als Soldat* den brutal erzwungenen Bruch mit der Künstlerexistenz thematisiert, schildert *Kämpfe* als Illustration der Geschichte von *Peter Schlemihl* die Trennung von der Geliebten.

Die Wandmalereien im Sanatorium Kohnstamm

Im Sanatorium von Oskar Kohnstamm in Königstein hielt sich Kirchner zwischen Mitte Dezember 1915 und Juli 1916 insgesamt dreimal auf. Während ihn die Taunus-Landschaft von Anfang an begeisterte, hatte er Schwierigkeiten, sich in die Gesellschaft im Sanatorium einzufinden. Die Bemalung der fünf Wände im Treppenhaus des ‚Brunnenturms‘ erfolgte im Juni und Juli 1916 und war auch als therapeutische Maßnahme gedacht. Kirchners Badeszenen gelten als Hommage an seine unbeschwerten Sommeraufenthalte auf der Ostseeinsel Fehmarn.



76 Ernst Ludwig Kirchner, Wandmalereien mit Badeszenen im Brunnenhaus des Sanatoriums Kohnstamm in Königstein, 1916, Höhe zwischen 229 und 440 cm, zerstört



77 Königstein im Taunus, Postkarte des Erholungsortes aus den 1910er-Jahren

reichen Winters 1916/17 die Kriegsmüdigkeit um sich griff, äußerte Kirchner bereits im Dezember 1915: „*Der Krieg reißt immer mehr ein. Man sieht fast nur noch Masken, keine Gesichter mehr, es wäre gut und nötig, dass bald ein Ende käme.*“³⁰

Im Sanatorium Kohnstamm

In diesem Zustand suchte er Mitte Dezember für einen Monat das Sanatorium Kohnstamm in Königstein im Taunus auf, das unter Künstlern und Intellektuellen einen sehr guten Ruf genoss. (Abb. 77) Sein Mentor Botho Graef (1857–1917), der Kirchner seit seiner Ausstellung im Jenaer Kunstverein im Februar 1914 unter seine Fittiche genommen hatte und ihm im Laufe des Jahres 1916 für mehrere Monate seine Wohnung in Jena überließ, hatte vermutlich arrangiert, dass Kirchner sich in die Behandlung des renommierten Arztes Oskar Kohnstamm (1871–1917) begeben durfte. In diesen fünf Wochen im Taunus war Kirchner künstlerisch fast so aktiv wie in seiner Zeit in Berlin. Er versuchte zudem, neue Aufträge und Ausstellungsbeteiligungen in die Wege zu leiten. Am 10. Januar 1916 bot er Osthaus für seine Wanderausstellung *Die Kunst im Kriege*, die im Februar in den Räumen der *Berliner Secession* eröffnete, seine beiden aktuellen Gemälde *Soldatenbad* und *Reitende Artilleristen* sowie die Lithographie *Meldereiter* (Abb. 78) und den Holzschnitt *Pferdeführer* an. Er schrieb: „... ich könnte Ihnen für die Ausstellung ein Bild *Badende Artilleristen* 150/140, ein Bild *Reitende Artilleristen* 115/105, ein Litho *maroder Soldat*, ein Litho *Meldereiter*, einen Holzschnitt *Pferdeführer* zur Verfügung stellen, wenn es für die Ausstellung von Interesse wäre.“³¹ Osthaus nahm Kirchners Angebot dankend entgegen, fügte aber einschränkend hinzu: „*Ob ich sämtlich[e] aufnehmen kann, ist vor allem eine Raumfrage.*“³² Im Gegenzug kontaktierte ihn Osthaus weiterhin mit öffentlichen Auftragsarbeiten im Bereich der Kriegskunst. Nachdem sowohl ein angedachter Auftrag für die Ausmalung der Kuppel der Hagener Stadthalle als auch das Projekt für den *Eisernen Schmied* gescheitert waren, bat er den Künstler Ende Januar 1916, einen Steinries aus Basaltlava an einem Neubau in Hagen zu gestalten und zu einem ‚Denkmal des Krieges‘ zu machen: „*Es müsste ein Motiv gefunden werden, das aus dem Kriege schöpft und sein Andenken wach hält*“, schrieb er Kirchner kurz nach dessen Rückkehr ins Berliner Atelier.³³ Der Künstler plante sogleich die Gestaltung für das über fünf Meter lange Relief und schickte am 7. Februar zwei Ideenskizzen. Kurze Zeit später sandte er ein Gipsmodell, von dem sich ein Photo erhalten hat.³⁴ (Abb. 79) Osthaus war es auch, der eine im Februar in der Galerie Commeter in Hamburg veranstaltete kleine Graphikschau Kirchners in die Wege leitete, gemeinsam mit Carl Georg Heise (1890–1979), einem jungen Mitarbeiter der Hamburger Kunsthalle.³⁵ Auf Kirchners ersten Aufenthalt im Sanatorium folgte vom 20. Januar bis zum 20. März 1916 eine längere Zeit in Berlin, in der er wie gewohnt seinem Alltag nachgehen konnte. So erklärt es sich, dass ihm die Rückkehr ins Sanatorium und die Eingliederung in den Kreis der



78 Ernst Ludwig Kirchner, *Meldereiter* (*Reitender Artillerist*), 1915, Lithographie, 26,8 × 21,5 cm, Privatbesitz



79 Ernst Ludwig Kirchner, *Soldatentod*, 1916, Gipsmodell für ein Relief aus Basaltlava, Verbleib unbekannt

Das von Kirchner signierte Photo bildet das Mittelfeld seines Modells für ein Steinrelief ab. Es zeigt die Aufbahrung eines gefallenen Soldaten. Über ihn beugen sich zwei trauernde Frauen in bäuerlicher Tracht, die mit ihren jeweils rechten Händen das Genick und eine Hand des Toten umfassen.



80 Ernst Ludwig Kirchner, *Komponist Klemperer*, 1916, Holzschnitt, 20,5 × 16,5 cm, Brücke-Museum, Berlin

Otto Klemperer war ebenfalls mehrfach als Patient im Sanatorium in Königstein und gab für die dortigen Gäste Klavierkonzerte. Nach dem Tod des ältesten Sohns des Leiters Oskar Kohnstamm im Juni 1916 komponierte er ein Gedenklid. Kirchners Holzschnitt entstand in Zusammenhang mit diesem Ereignis.

Patienten sehr schwer fielen. Er berichtete Ende März: „*Ich bin hier so furchtbar einsam unter so ganz anders fühlenden Menschen, daß es so wohl tut, wenn man Dinge lesen kann, die die kulturellen Bürger heute halten. ... Sonst bin ich sehr, sehr nervös und tot und habe einen unerträglichen Druck auf dem Gehirn ... [er] tut das übrige, um mein Leben zur Hölle zu machen.*“³⁶ Kirchners Symptome diagnostizierte Kohnstamm gegen Ende des zweiten Aufenthalts zutreffender als seine Ärzte in Berlin und später in Davos und Kreuzlingen. Der renommierte Neurologe stellte am 23. April 1916 Osthaus gegenüber fest: „*Bei Herrn Kirchner handelt es sich abgesehen von einer allgemeinen Schwäche seiner Konstitution, um einen nervösen Erregungszustand, bei dem Schlaflosigkeit und Mißbrauch von Schlafmitteln im Vordergrund stehen. Seine Erregung wird ständig unterhalten durch die Erinnerung an die Militärzeit und das was damit zusammenhängt.*“³⁷

Auch in der Hoffnung, damit einen therapeutischen Erfolg zu erzielen, willigte Kohnstamm in das Projekt ein, Kirchner das Treppenhaus vom sogenannten Brunnenturm ausmalen zu lassen. Die künstlerische Arbeit half Kirchner dabei, einen Sinn in seinem Aufenthalt in Königstein zu sehen. Allmählich machte er auch die Gesellschaft der Patienten zum Sujet seiner künstlerischen Arbeit.³⁸ Die unregelmäßige Pendelei zwischen Königstein und Berlin, später dann zwischen der Schweiz und Berlin, prägte Kirchners Leben in den Jahren des Krieges. Er kehrte Ende April 1916 von seinem zweiten Aufenthalt nach Berlin zurück. Bis Anfang Juni arbeitete er unter anderem an den bis zu vier Meter hohen Entwürfen für die Wandbilder in Königstein: „*Ich will die Luft und das Leben am Meere in Fehmarn darin zum Ausdruck bringen*“, berichtete er Hagemann am 30. Mai 1916.³⁹

Vor einer erneuten Rückkehr in den Taunus beschäftigte ihn und seine Förderer die Frage, wie sein dritter Aufenthalt im Sanatorium finanziert werden könne. Kohnstamm hatte angeregt, Kirchners Kur mithilfe des Hilfsfonds für Künstler zu bestreiten, der von Osthaus und Ernst Gosebruch (1872–1953) eingerichtet worden war. Der Essener Museumsdirektor kritisierte Kohnstamms Vorschlag zunächst: „*So ungewöhnliche Forderungen verwässern schließlich auch noch unsere ganze Aktion.*“⁴⁰ Schließlich wurden die Kosten in Höhe von 1800 Mark doch übernommen. Von Anfang Juni bis Mitte Juli 1916 verbrachte Kirchner weitere Wochen in Königstein. Vor seiner Rückkehr betonte er Hagemann gegenüber die zahlreichen künstlerischen Möglichkeiten, die sich im Sanatorium für ihn boten: „*... die Landschaft in den Taunusbergen ist ja auch sehr interessant und die nervösen Leute zu studieren auch. Es stürmen oft in solcher Menge Bilder auf einen ein, dass man nicht weiss, was zuerst beginnen.*“⁴¹ Unter anderem entstanden während dieses letzten Aufenthalts im Taunus mehrere Porträts des Komponisten und Mit-Patienten Otto Klemperer (1885–1973), den Kirchner in schnellen Skizzen beim Klavierspiel einfing und anschließend in Holz schnitt. (Abb. 80) Kirchner sandte einen Abzug des Druckes kurz vor seiner Abreise in der letzten Juliwoche an den Sammler Hagemann und schrieb: „Noch

schnell einen ersten Probedruck eines Komponisten aus Königstein, Klemperer, für Ihre Sammlung, wenn Sie ihn mögen. Ich schreibe von Halle ausführlicher.“⁴² Die sechs Wochen im Juni und Juli 1916 standen allerdings vor allem im Zeichen des Wandmalereiauftrags für das Treppenhaus.⁴³ Bei der Ausmalung griff Kirchner auf Badeszenen seiner Fehmarn-Aufenthalte zurück. (Abb. 76) Je nach Interpretation dieser fünf Bilder war der Weltkrieg auch hier gegenwärtig – man kann die Wandmalereien als eine Art Gegenutopie lesen, als Vertreibung aus dem idyllischen Paradies, nachdem es zum militärischen Sperrbezirk deklariert wurde, so wie Pechstein in seinem Mosaik für Gurlitt 1917 seine Vertreibung aus Palau nach der japanischen Besetzung thematisierte. (Abb. 142, S. 145) Die männlichen und weiblichen Badenden erinnern in ihrer Nacktheit an eine Welt fernab des Kriegsgeschehens. Dabei prägte der Krieg mittlerweile auch den Sanatoriumsalltag: Die Turnhalle war zum Lazarett mit zahlreichen Betten umfunktioniert worden, während in den Einzelzimmern im Haupthaus einige verletzte Offiziere untergebracht waren. Kohnstamm hatte in den Besucherräumen eine Landkarte aufgehängt, auf der er den Frontverlauf durch Fähnchen markierte. Mitte Juni ereilte das Sanatorium die Nachricht vom Tode des ältesten Sohns von Oskar Kohnstamm, Rudolf.⁴⁴ Und einen Monat später erschütterte Kirchner der Tod seines Freundes Hugo Biallowons (1879–1916), der am 9. Juli bei Verdun ums Leben gekommen war. Kirchner berichtete Hagemann: „*Ich habe einen neuen schweren Verlust erlitten. Biallowons ist gefallen. Eine Blüte unseres jungen Deutschland, die reiche Frucht tragen sollte.*“⁴⁵ Kirchner hatte Biallowons über den Archäologen Graef kennengelernt. Im Laufe der Jahre 1914 und 1915 hatte Kirchner den begeisterten Tänzer Biallowons oft skizziert und mehrmals porträtiert, sowohl nackt als auch in Uniform.⁴⁶ (Abb. 82) Auf einem Doppelbildnis stellte er ihn in Gardeschützenuniform beim Abschied von seinem älteren Freund Graef dar.⁴⁷ (Abb. 81)⁴⁸ Ein Photo Kirchners zeigt ihn als Aktmodell beim Tanz durch sein Berliner Atelier. (Abb. 84) Der Gegensatz zwischen der bevorstehenden Eingliederung in den militärischen Alltag, die für Biallowons tödlich endete, und dem von wilhelminischen Moralvorstellungen befreiten Leben in den eigenen Kreisen, könnte kaum größer sein. Auf der Grundlage von Kirchners Photo entstand 1915 unter anderem die Komposition *Der Tanz zwischen den Frauen*.⁴⁹ (Abb. 83) Ein anderes Photo Kirchners zeigt Biallowons mit dem älteren Graef in Nahansicht. Vermutlich nutzte Kirchner das Frontalporträt sowohl für eine frühere Skizze von 1914 als auch als Orientierungshilfe für seinen Holzschnitt im Gedenken an den gefallenen Freund. (Abb. 85) Die Darstellung wirkt geradezu offiziell – die Bildunterschrift „Hugo Biallowons fiel für uns 9. Juli 1916“ trägt dazu bei. Hinter seinem Kopf mit der Militärmütze ragen zwei Tannen empor, eine Anspielung auf seinen Beruf als Oberförster. (Abb. 86)

Im Sommer 1916 beschäftigte sich Kirchner mit einer weiteren Auftragsarbeit, die sich über Osthaus ergeben hatte. Mitte Juli entwarf er einen Eisengusstopf, für den er Anfang August ein

Hugo Biallowons

Am 9. Juli 1916 fiel der aus Ostpreußen stammende und in Halle lebende Hugo Biallowons bei Verdun – er wurde knapp 37 Jahre alt. Kirchner äußerte sich über die Todesnachricht des Freundes bestürzt. Seit 1914 hatte er ihn mehrmals sowohl in Uniform als auch unbekleidet dargestellt. Der Kontrast zwischen dem von damaligen sexuellen Moralvorstellungen befreiten Tanz in Kirchners Atelier und der den bevorstehenden militärischen Zwang andeutenden Uniformierung könnte kaum größer sein, noch dazu für Biallowons, dessen Homosexualität im Militär geahndet worden wäre.



81 Ernst Ludwig Kirchner, *Der Abschied (Botho und Hugo)*, 1914, Öl auf Leinwand, 120 × 90 cm, Verbleib unbekannt

Die Abschiedsszene zwischen dem Soldaten Biallowons und seinem Partner Botho Graef hing ab Juli 1937 in der Wanderausstellung *Entartete Kunst* in München, direkt über Kirchners *Selbstbildnis als Soldat*. Seit 1924 gehörte das Werk zum Bestand der Kunstsammlung Stuttgart, während das Selbstbildnis sich seit Oktober 1919 im Städelschen Kunstinstitut befand.



82 Ernst Ludwig Kirchner, *Portrait Hugo*, 1914, Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm, Nachlass Ernst Ludwig Kirchner, Galerie Henze & Ketterer, Wichtach / Bern

Das Porträt zeigt Biallowons mit der ‚Tschako‘ genannten Kopfbedeckung seines Bataillons.



83 Ernst Ludwig Kirchner, *Der Tanz zwischen den Frauen*, 1915, Öl auf Leinwand, 120 × 90 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München

Die auf seinem Photo eingefangene dynamische Bewegung von Biallowons verarbeitete Kirchner unter anderem auf diesem Gemälde.



84 Ernst Ludwig Kirchner, Hugo Biallowons als Aktmodell beim Tanz durch Kirchners Berliner Atelier, 1915, Photo

Im Hintergrund sind Werner Gothein (links) und Erna Schilling (rechts) zu sehen.



85 Ernst Ludwig Kirchner, Hugo Biallowons (rechts) und Botho Graef (links) in Kirchners Atelier in der Körnerstraße 45 in Berlin-Friedenau, ca. 1914/15, Photo

Die Nahaufnahme Biallowons mit der beleuchteten rechten Gesichtshälfte ähnelt der Porträtarstellung in Kirchners Holzschnitt, in der das Bildnis gespiegelt wiedergegeben und um eine Uniform ergänzt ist.



86 Ernst Ludwig Kirchner, *Hugo Biallowons fiel für uns 9. Juli 1916*, Holzschnitt, 46 × 33,7/35,2 cm, Privatbesitz



87 Ernst Ludwig Kirchner, Entwurf für einen ‚Kriegskochtopf‘ mit dem U-Boot „Deutschland“ als Deckel, 1916, in einem Brief an Karl Ernst Osthaus vom 3. September 1916

Kirchner hoffte, dass im Zuge der deutschen U-Boot-Begeisterung sein zweiter Entwurf erfolgreich sein würde. Der Auftrag kam jedoch nicht zustande.



88 Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstbildnis im Morphinrausch*, 1917, Feder, 50 × 38 cm, Brücke-Museum, Berlin

Dieses Selbstbildnis gibt einen Eindruck von Kirchners zerrüttetem Gesundheitszustand, der sich unter anderem in einem starken Zittern der Hände und in Lähmungserscheinungen bemerkbar machte.

Modell in Birnenholz schnitzte. Dieser ‚Kriegskochtopf‘ sollte im Auftrag des Frankfurter Roten Kreuzes als Dank an Hausfrauen übergeben werden, die ihre Kupfertöpfe für die Kriegswirtschaft spendeten. Der Verkaufsbeginn war für den auf den 1. Oktober 1916 angesetzten ‚Marineopfertag‘ geplant und war Teil der Aktion ‚Eisernes Jahr 1916‘. Kirchner wurde im September 1916 aufgefordert, seinen ersten Entwurf zu modifizieren. Die Frauenfigur, die den Deckel geschmückt hatte, ersetzte er nun durch ein Unterseeboot. (Abb. 87) Kirchner plante, die Firma Krupp mit dem Guss zu beauftragen, doch stieß der neue Entwurf bei den Entscheidungsträgern auf wenig Sympathie. Der Auftrag kam nicht zustande.⁵⁰ In diesem Sommer berichtete der Maler nach seiner Abreise aus Königstein seinem Hamburger Förderer Schiefler, dass er „trotz aller Gegenwehr“ oft in „tiefe Traurigkeit“ falle. Die Erfahrung von Tod und dem anhaltenden Krieg, der mittlerweile selbst die Einberufung des fast 42-jährigen Kollegen Otto Mueller erzwungen hatte, löste bei Kirchner große Verzweiflung aus: „So geht alles weg, und der furchtbare Krieg nimmt kein Ende. Und wenn man mit sehenden Augen in diese Welt schaut, so muß man fragen, warum, warum; wo doch immer Kampf da ist und war, wozu noch diese grausame Brutalität?“⁵¹ Die Angst, selbst erneut eingezogen zu werden, war für ihn weiterhin präsent, wie aus einem Brief vom 11. September 1916 hervorgeht: „Man weiss nie, was kommt und ich lebe besonders jetzt in ewiger Angst. ... Die Brutalität herrscht mehr und mehr und der Menschen werden immer weniger, wie wird es in einem Jahr aussehen. Bald wird der uniformierte Teufel auch wieder an mich herankriechen und dann muss ich von selbst aus diesem reichen Leben, das für hundert Menschenleben zu schaffen giebt, gehen.“⁵²

Dabei fielen diese vom Krieg überschatteten Monate mit beruflicher Anerkennung und lange ersehnten Bildverkäufen zusammen. Am 8. Oktober 1916 wurde die erste von mehreren Einzelausstellungen des Künstlers in der Galerie von Ludwig Schames (1852–1922) in Frankfurt am Main eröffnet.⁵³ Im Zuge der erfolgreichen Schau spielte Kirchner mit dem Gedanken, eine Publikation seiner Arbeiten herauszubringen, „um dem deutschen Volke zu zeigen, daß ich, wenn auch nicht mit Waffen, so doch menschlich und künstlerisch etwas geben möchte, und möchte auch dem jungen Nachwuchs in der Malerei meine Wege schildern, damit sie [sie] benutzen können.“⁵⁴ Dieses Zitat macht deutlich, wie sehr Kirchner nach seinem persönlichen Scheitern im Militär bemüht war, wenigstens sein Kunstschaffen als Beitrag zur Gesellschaft darzustellen. Trotzdem war seine Einstellung gegenüber dem Krieg kritischer geworden. Am 19. Oktober äußerte er sich aus Berlin über die Dominanz von vornehmlich wirtschaftlichen Interessen, die das Gesicht des Krieges prägten: „Es ist, als sei die Welt verrückt geworden. Dazu dieser furchtbare Krieg, der in Sport und Geldsucht immer mehr ausartet.“⁵⁵ Kirchners Haltung gegen Ende des Jahres 1916 reflektiert die weit um sich greifende Kriegsernüchterung an der Heimatfront. Nicht zuletzt ausgelöst durch Nahrungsmangel und den bevorstehenden ‚Kohlrübenwinter‘ spitzte sich die Unzufriedenheit weiter zu. Am 12. November

berichtete Kirchner aus Jena: „Es gibt allerdings verflucht wenig in Berlin, besonders an Fleisch. Ich habe mich ganz an Kohlrüben und Kartoffeln gewöhnt. Schwerer als alles anderer lastet der Druck des Krieges und die überhandnehmende Oberflächlichkeit. Ich habe immer den Eindruck eines blutigen Karnevals.“⁵⁶ Um seinen sich zunehmend verschlechternden Gesundheitszustand zu verbessern, schlug ihm der Philosoph Eberhard Grisebach (1880–1945), der sich wie Graef besorgt um Kirchners Wohlergehen kümmerte, eine Reise in das Sanatorium im schweizerischen Davos vor. Zunächst war Kirchners Zustand jedoch so besorgniserregend, dass er Anfang Dezember 1916 das Sanatorium von Dr. Edel in Berlin aufsuchte. Dort erhielt er eine unerwartete Diagnose, der zufolge er an einem tuberkulösen Gehirngeschwür und an den Spätfolgen einer unentdeckten Syphilis litt.⁵⁷ In Wirklichkeit war es aber die Morphinabhängigkeit, die seinen Zustand zunehmend beeinträchtigte. Das *Selbstbildnis im Morphinrausch* belegt seine erbärmliche Verfassung in diesen Monaten. (Abb. 88) Am 19. Januar 1917 schließlich traf Kirchner in Davos ein. Doch hielt er es aufgrund seiner großen innerlichen Unruhe auch dort nicht lange aus und reiste schon zwei Wochen später über Zürich zurück nach Berlin, kehrte dann aber im Mai zurück und verbrachte den Sommer in einer Hütte auf der nahegelegenen Stafelalp, wo er von einer Pflegerin versorgt wurde. (Abb. 89) Noch in Berlin hatte er erfahren, dass sein Mentor Graef am 9. April 1917 im Sanatorium Kohnstamm an einem Herzinfarkt verstorben war. Auch dieser Todesfall traf Kirchner tief und veranlasste ihn, mit einer Schenkung von über 250 Graphiken und Zeichnungen im Jenaer Kunstverein eine Botho-Graef-Stiftung einzurichten.⁵⁸ Gerne hätte er auch den Grabstein für den verehrten Freund entworfen, doch gab Kohnstamm dem Architekten und Gestalter Henry van de Velde (1863–1957) den Vorzug. Nach zehn Wochen in der Schweiz berichtete Kirchner Schiefler Mitte Juli über seine Verfassung: „Es paßt nicht zu mir, sich pflegen zu lassen und gefüttert zu werden, ohne zu arbeiten. Ich bin völlig erschlafft und herunter mit den Nerven und kann fast nichts von diesem schönen Lande aufnehmen und festhalten. Ein paar Berge sehe ich vom Bett aus und versuche mich manchmal daran, aber es wird nicht viel, und so träume ich in halben Dämmerzuständen, bin müde, ohne zu schlafen, und kann mich nicht bewegen.“⁵⁹

Auch wenn der Auftakt wenig vielversprechend war, so läutete dieser erste Sommer in Davos den Beginn seines Lebens in der neutralen Schweiz ein, und mit ihm auch die künstlerische Erschließung von Motiven, die einen Gegenpol zu den Berliner Straßenszenen und ihren Protagonisten der Jahre zu Beginn des Krieges bildeten. (Abb. 90) Bevor Kirchner sich endgültig in Davos niederließ begab er sich zunächst für ein knappes Jahr zwischen September 1917 und dem Sommer 1918 ins Sanatorium Bellevue nach Kreuzlingen in die Hände des renommierten Neurologen Otto Binswanger (1852–1929). Im Januar 1918 druckte er dort mithilfe eines Krankenpflegers eine Serie von Holzschnitten. Bei der Arbeit an den großen Holzblöcken benötigte er aufgrund



89 Ernst Ludwig Kirchner, *Stafelalp*, 1917, Farbholzschnitt in Schwarz und Grün, koloriert in Grün und Blau, 34,5 × 56 cm, Brücke-Museum, Berlin



90 Ernst Ludwig Kirchner, *Melkender Bauer (Ziegenmelker)*, 1918, Aquarell auf Kreidegrundpapier, 39 × 31,7 cm, Brücke-Museum, Berlin



91 Ernst Ludwig Kirchner, *Kopf des Kranken. Selbstbildnis*, 1918, Holzschnitt, 56,9 × 27,3 cm, Brücke-Museum, Berlin



92 Ernst Ludwig Kirchner, *Kopf Ludwig Schames*, 1918, Holzschnitt, 53/60 × 25,5 cm, Brücke-Museum, Berlin

Der Frankfurter Kunsthändler Schames wurde zu einem der wichtigsten Förderer Kirchners und veranstaltete während des Krieges zwei große Einzelausstellungen.

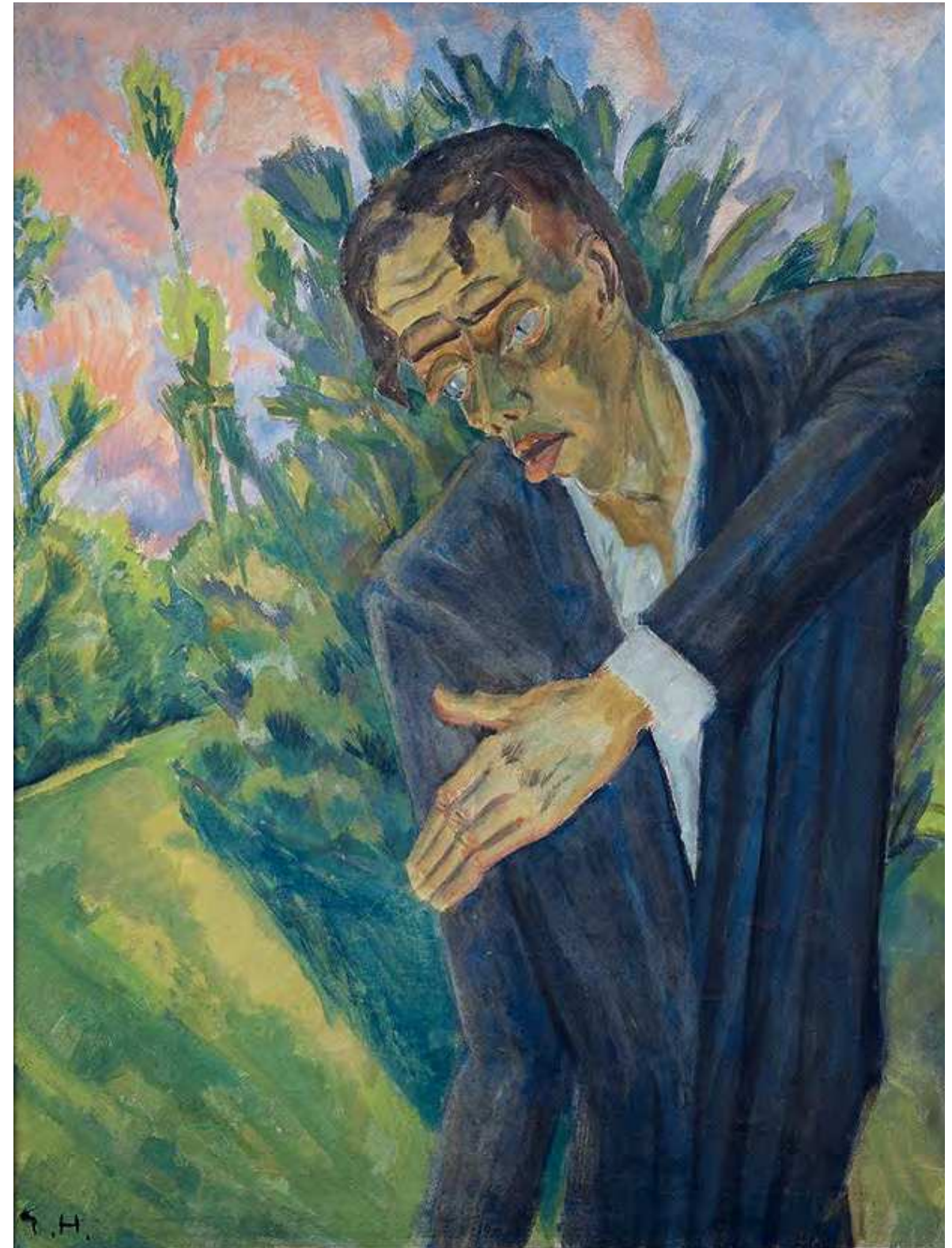
des starken Zitterns seiner Hände Unterstützung.⁶⁰ Die Ergebnisse – einige große Porträtköpfe, die ihren eigenen Charakter durch die dynamische Linienführung gewinnen – sind umso erstaunlicher. (Abb. 91 und 92)

Im Juli schließlich kehrte Kirchner auf die Stafelalp nach Frauenkirch zurück. Dort begann er, Schiefler bei der Vorbereitung seines Werkverzeichnisses der Graphik zu helfen, indem er unter anderem 258 Blatt Holzschnitte nach Hamburg schickte. Doch geriet die Arbeit aufgrund seines gesundheitlichen Zustands ins Stocken, sodass Erna kurz vor Weihnachten aus Berlin an Schiefler schrieb: „Sobald ich bei Kirchner bin, will ich auch versuchen, daß er die weitere Sichtung der Graphik vornimmt. Es fällt ihm immer sehr schwer, daran zu gehen, da es in seinen Augen Totengräberarbeit ist.“⁶¹ In der Zeit nach dem Umzug Kirchners in die Schweiz verschlechterte sich Kirchners physischer und psychischer Zustand so rapide, dass seine Partnerin damit rechnete, dass er nicht mehr lange leben würde. In Künstler- und Kuratorenkreisen sprach sich sein erbärmlicher Zustand rasch herum. Seine ehemaligen *Brücke*-Kollegen Erich Heckel und Emil Nolde kommentierten die Nachrichten mit Betroffenheit. Schon im Jahre 1917 hatte Heckel in Erinnerung an den eifersüchtigen Kollegen seinen Porträts vom Roquairol die Gesichtszüge Kirchners verliehen. (Abb. 93) Da es jedoch vor allem die Drogenabhängigkeit war, die zu Kirchners körperlicher und seelischer Zerrüttung geführt hatte, besserte sich 1921, nach Überwindung seiner Sucht, der Zustand des Künstlers. Die ersten Anzeichen einer Besserung hatte es bereits Anfang 1919 gegeben. Ein Zusammenhang zwischen seiner einsetzenden Genesung und dem Kriegsende kann demnach wohl nicht ganz ausgeschlossen werden.

Kirchners kritische Positionierung gegenüber dem Krieg wurde erstmals im Februar 1921 anlässlich einer großen Einzelausstellung im Kronprinzenpalais der Berliner Nationalgalerie thematisiert. Schon damals ging es um die Frage, ob er als Künstler das Ausmaß der Katastrophe früher als andere erkannt und beispielsweise im *Selbstbildnis als Soldat* verbildlicht hatte. Das Gemälde wurde schon ab 1916 regelmäßig ausgestellt und gelangte im Oktober 1919 in die Sammlung im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main.⁶² Vermutlich spielte der neu ernannte Reichskunstwart Edwin Redslob (1884–1973) in seiner Eröffnungsrede im Kronprinzenpalais auch unter Miteinbeziehung dieser Schreckensvision darauf an, Kirchner habe mit seinen Bildern die Katastrophe des Ersten Weltkrieges vorausgeahnt. Ein unbekannter Rezensent mokierte sich über eine derartige These: „Wenn man Redslob glauben wollte, müßte man den gewiß hochbegabten Maler E. L. Kirchner für ein politisches Genie halten, das Deutschlands Untergang vorausgesehen und in seinen Bildern die (innerlich geschaute) Katastrophe geschildert hat.“⁶³ Der Rezensent führte aus: „Wenn Kirchner an der Welt verzweifelte, wenn er in seiner Verneinung ein völlig Einsamer wurde, der fast daran zugrunde ging, daß alle Dinge feindlich gegeneinander stehen, jedes eine Welt für sich, jedes umschlossen von einer eigenen Atmosphäre; wenn Kirchner aus dieser Stimmung

heraus sich von allem Hergebrachten lösen wollte, den Raum zertrümmern, um ihn ganz zu erfassen, die Farbe auflösen, um sie in Reinheit und letzter Klarheit zu geben, so war er darin nicht ein ganz Alleinstehender, ein ... über allen andern schwebender Genius der die, selbst den Besten versagten Regierenden erreicht hat.“⁶⁴

Fünf Jahre später, wieder anlässlich einer Berliner Einzelausstellung – diesmal in den Räumen der privaten Galerie von Paul Cassirer – beschrieb ein Kunstkritiker die Entwicklung von Kirchners Werk seit Kriegsbeginn und brachte diese in Zusammenhang mit der „Weltenwende“. Er sprach von einem „tiefen Wandel seiner Malerei von jenem Zeitpunkt der Weltenwende an, die auch dem Künstler durch Krankheit und erregendes Erleben eine Schicksalswende wurde.“⁶⁵ „Weltenwende“ und „Schicksalswende“ waren in Kirchners Fall so eng miteinander verwoben, dass sich heute kaum noch ermitteln lässt, wie genau sich in seinem Leben Krieg, Kunst und Krankheit gegenseitig bedingten.



93 Erich Heckel, *Roquairol*, 1917, Tempera auf Leinwand, Brücke-Museum, 92 × 72 cm, Brücke-Museum, Berlin

Die Gestalt des gequälten, eifersüchtigen Roquairol entstammt dem vierbändigen Roman *Titan* (1800–1803) von Jean Paul, den Heckel im August 1917 erneut las. Die Figur mit der erhobenen linken Hand, die verkrampft und ungelenkt wirkt, trägt die Gesichtszüge des ehemaligen *Brücke*-Kollegen Ernst Ludwig Kirchner. Heckel verfolgte Kirchners Schicksal mit Sorge, und hatte aus einigen Skizzen Kirchners Ende April 1916 auf dessen Zustand als „nervös zermürbt“ geschlossen.

- 1 Postkarte Kirchners an Frau C. Meltzer, 23.7.1914, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 216, S. 94.
- 2 Kirchner an Schiefler, 28.12.1914, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 45, S. 69–70, hier S. 70.
- 3 Ebd.
- 4 Kirchner an Schiefler, 10.12.1924, aus Davos, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 260, S. 316–317, hier S. 317.
- 5 Parallel zu Kirchners künstlerischer Beschäftigung mit dem Thema ‚Mensch und Stadt‘ oder Georg Simmels Theorien über den Menschen in der Großstadt untersuchte beispielsweise auch die Soziologin Emilie Altenloh die Rolle des Kinos für die arbeitenden Menschen der Großstadt. Altenlohs Charakterisierung des Kinobesuchers als moderner Mensch, der durch sein „fortwährendes Beschäftigtsein und eine nervöse Unruhe“ charakterisiert wird, trifft durchaus auf Kirchners Passanten zu. Vgl. Altenloh 1914, S. 46; Vgl. auch Kracauer 1926, hier S. 316.
- 6 Eines der beiden Kaffeehausgemälde wurde 1916 in der zweiten Ausstellung der *Freien Secession* gezeigt: *Kaffeehaus* (Gordon 373) oder das hier als *Cafégarten* angeführte Gemälde *Damen im Café* (Gordon 374). Vgl. hierzu auch folgende Arbeiten auf Papier, die sich im Besitz des Brücke-Museums, Berlin, befinden: *Cafe Chantant I*, 1914, Tusche; *Cafe Chantant*, 1914, Bleistift; *Dame im Regen*, 1914, Lithographie; *Damen-porträt Gerda mit Hut*, 1914; *Mädchen im Café*, 1914, Bleistift; *Musik-restaurant*, 1914, Lithographie.
- 7 Kirchner an Schiefler, 12.11.1916, aus Jena, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 65, S. 83.
- 8 Kirchner an Schiefler, 28.12.1914, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 45, S. 68, 70, hier S. 68.
- 9 Kirchner an Schiefler, 27.1.1915, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: Kirchner und Schiefler. Briefwechsel, Nr. 47, S. 71.
- 10 Kirchner an Schiefler, 28.12.1914, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 45, S. 68.
- 11 Kornfeld 1979, S. 57.
- 12 Kirchner an Schiefler, 29.4.1915, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 48, S. 71.
- 13 Kornfeld 1979, S. 59.
- 14 Mindestens fünf Photos von Soldaten sind dokumentiert, darunter zwei Porträts von Unteroffizieren und ein Porträt der Familie eines Unteroffiziers. Vgl. *Kirchner. Das fotografische Werk*, Kat. 36–40.
- 15 Osthaus an Kirchner, 22.7.1915, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 233, S. 105.
- 16 Ebd.
- 17 Kirchner an Osthaus, 25.7.1915, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 234, S. 106.
- 18 Kirchner an Osthaus, 15.8.1915, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 236, S. 107. Vgl. Kirchner, *Eiserner Schmied. Der Schmied von Hagen*, Modell I, 1915, Holz, Höhe: 61,5 cm, Privatsammlung, in: Henze 2002, Nr. 1915/02, S. 346; Kirchner, *Eiserner Schmied. Der Schmied von Hagen*, Modell II, 1915, Holz, Museum Folkwang Essen, in: ebd., Nr. 1915/03; Kirchner, *Eiserner Schmied. Der Schmied von Hagen*, Modell III, 1915, Holz, Verbleib unbekannt, in: Henze 2002, Nr. 1915/04, S. 347. Vgl. auch Henze 2002, S. 172–178.
- 19 Kirchner an Osthaus, 15.9.1915, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 241, S. 109–110.
- 20 Kirchner an Fritz Meyer-Schönbrunn, 19.9.1915, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 245, S. 109–110.
- 21 Kirchner an Osthaus, 25.10.1915, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 251, S. 115–116.
- 22 Kirchner an Schiefler, 15.12.1915, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 50, S. 73.
- 23 Ebd.
- 24 Im Weltkriegs-Jubiläumsjahr 2014 ist es sowohl in der Ausstellung der Bonner Bundeskunsthalle, 1914. *Die Avantgarden im Kampf* (8.11.2013–23.2.2014), als auch in der Ausstellung der Londoner National Portrait Gallery, *The Great War in Portraits* (27.2.–15.6.2014), zu sehen. Vgl. 1914. *Die Avantgarden im Kampf*, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2013; Paul Moorhouse, *The Great War in Portraits*, Ausst.-Kat. National Portrait Gallery, London 2014.
- 25 Kirchner an Hagemann, 3.12.1915, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 37. Vgl. Holzschnittzyklus *Peter Schlemihl*, 1915, Dube H 262–268 und L 295.
- 26 Kirchner an Schiefler, 9.12.1915, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 49, S. 72.
- 27 Kirchner an Schiefler, 28.7.1919, aus Frauenkirch, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 121, S. 136.
- 28 Kirchner an Osthaus, 7.12.1915, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 255, S. 117.
- 29 Kirchner an Hagemann, 3.12.1915, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 37.
- 30 Kirchner an Schiefler, 9.12.1915, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 49, S. 72.
- 31 Kirchner an Osthaus, 10.1.1916, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 264, S. 121 (mit zwei Skizzen der Gemälde).
- 32 Osthaus an Kirchner, 21.1.1916, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 266, S. 122.
- 33 Osthaus an Kirchner, 25.1.1916, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 267, S. 122–123.
- 34 Kirchner an Osthaus, 7.2.1916, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 270, S. 124. Wolfgang Henze gibt als geplante Maße eine Höhe von 136 cm und eine Breite von insgesamt 526 cm an. Vgl. Eintrag zu: *Soldatentod*, 1916, in: Henze 2002, Nr. 1916/01, S. 349.
- 35 Vgl. Kirchners an Schiefler, o. Ort u. Datum (ca. Feb. 1916), in: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 51, S. 75.
- 36 Kirchner an Schiefler, 28.3.1916, aus Königstein, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 52, S. 75.
- 37 Röske 1999/2000, S. 12 (zit. n.: Brief Kohnstamms an Osthaus, 23.4.1916).
- 38 Kirchner an Hagemann, 20.5.1916, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 56.
- 39 Kirchner an Hagemann, 30.5.1916, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 58.
- 40 Kornfeld 1979, S. 66; Röske 1999/2000, S. 12.
- 41 Kirchner an Hagemann, 20.5.1916, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 56. Vgl. auch Kornfeld 1979, S. 66; Röske 1999/2000, S. 12.
- 42 Kirchner an Hagemann, 24.7.1916, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 67.
- 43 Kornfeld 1979, S. 67.
- 44 Röske 2000, S. 224.
- 45 Kirchner an Hagemann, 24.7.1916, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 67. Am 21.7.1916 war in der Berliner Zeitung *Tägliche Rundschau* eine Gefallenenanzeige für das Reserve-Infanterie-Regiment 207 erschienen, in der auch der „*Offiziers-Stellvertreter*“ Biallowons aufgelistet wurde. Vgl. Wahl 1993, S. 37, Anm. 42.
- 46 Vgl. u.a. Ernst Ludwig Kirchner, *Porträt Hugo*, 1914, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt (Gordon 415).
- 47 Zu Kirchners Darstellungen von Graef und Biallowons siehe Röske 1993. Vgl. Gordon 1968: *Kopf Gräf*, Gordon 414; *Porträt Hugo*, Gordon 415; *Bildnis Gräf, Jena*; *Musikzimmer*, Gordon 424; *Zwei Freunde im Gespräch*, Gordon 425; *Der Abschied*; *Botho und Hugo*, Gordon 426.
- 48 Botho Graef, [Besprechung der ersten Einzelausstellung Kirchners im Kunstverein Jena], in: *Jenaische Zeitung*, Nr. 53, 4.3.1914, S. 2. Zu den posthumen Veröffentlichungen gehörte Botho Graef, „Ernst Ludwig Kirchner“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 7, 1923, S. 65–77.
- 49 Vgl. hierzu Henze 2002, S. 190, 194–195.
- 50 Henze 2002, Nr. 1916/02, S. 349 (*Kriegskochtopf*, Holzmodell für Eisen, 1916, Verbleib unbekannt). Dazu Abb. 80, S. 349: *Kriegskochtopf*, Entwurf, Feder in Tusche, 1916 (mit U-Boot „Deutschland“).
- 51 Kirchner an Schiefler, 17.8.1916, o. Ort (wohl aus Berlin-Friedenau), zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 60, S. 79–80, hier S. 79.
- 52 Kirchner an Hagemann, 11.9.1916, aus Jena, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 75.
- 53 Vgl. Ausst.-Übersicht: Oktober 1916, Frankfurt am Main (Kirchner).
- 54 Kirchner an Schiefler, 14.10.1916, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 63, S. 81.
- 55 Kirchner an Schiefler, 19.10.1916, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 64, S. 82.
- 56 Kirchner an Schiefler, 12.11.1916, aus Jena, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 65, S. 83.
- 57 Kornfeld 1979, S. 79. Kornfeld vermutete allerdings, dass ihn diese falsche Diagnose besser gegen die Einberufung schützen konnte.
- 58 Vgl. Grisebach 1920, S. 117–118.
- 59 Kirchner an Schiefler, 14.7.1917, aus Davos-Platz, zit. n.: Kirchner und Schiefler. Briefwechsel, Nr. 76, S. 92.
- 60 Kirchner an Schiefler, 21.1.1918, aus Kreuzlingen, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 83, S. 98–99, hier S. 98.
- 61 Erna Kirchner an Schiefler, 19.12.1918, aus Berlin-Friedenau, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 97, S. 111–112, hier S. 111.
- 62 Vgl. Springer 2004, S. 20. Zur Rezeptionsgeschichte ebd., S. 25–36. Kirchners Gemälde war bereits im Oktober 1919 für 10 000 Mark mit Mitteln der Pfungst-Stiftung von der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, erworben worden, wurde jedoch am 26.11.1936 von den Nationalsozialisten beschlagnahmt und auf der Wanderausstellung *Entartete Kunst* präsentiert. 1950 gelangte es über die New Yorker Galerie Weyhe an das Allen Memorial Art Museum des Oberlin College in Ohio.
- 63 H. K., „Kirchner-Ausstellung“, ohne Angabe zu Ort und Erscheinungsdatum [Feb. 1921], Zeitungsausschnitt, in: Kirchner-Dokumentation, Zentralarchiv SMB-PK, Berlin.
- 64 Ebd.
- 65 „Ausstellungsschronik. E. L. Kirchner – Tschechoslowaken“, ohne Angabe zu Autor, Ort und Erscheinungsdatum [Nov. 1926], Zeitungsausschnitt, in: Kirchner-Dokumentation, Zentralarchiv SMB-PK, Berlin.

OTTO MUELLER

IV



94 Otto Mueller (links) beim Schachspiel mit Alfred Faust in Russland (Ausschnitt), ca. 1917/18

OTTO MUELLER

Im August 1914 soll Otto Mueller zu seiner Schwester gesagt haben: „*Paß mal auf, die werden ohne mich nicht fertig!*“¹ In den folgenden zwei Jahren, in denen er keinen Einberufungsbefehl erhielt, war der bis dahin am wenigsten etablierte Künstler der ehemaligen *Brücke* in Berlin zunehmend erfolgreich. Im Dezember 1915 schuf er für den Eingangsraum des *Secessions*-Gebäudes am Kurfürstendamm große Wandbilder mit gelben Figuren auf hellem Hintergrund. Zusammen mit ornamental bemalten Wandbespannungen aus Nesselstoff und Skulpturen wurde der Raum zum Gesamtkunstwerk. Anlässlich der zweiten Ausstellung der *Freien Secession* ab Anfang Februar 1916 lobte der Kunsthistoriker Curt Glaser: „*Zudem gab gerade dieser Fries dem bisher wenig beachteten Otto Müller die erwünschte Gelegenheit, an einer größeren Aufgabe sein Können zu erweisen. Jedes seiner Bilder, das früher gezeigt wurde, erschien wie eine Vorbereitung zu größeren dekorativen Arbeiten.*“² Selbst der ansonsten eher eifersüchtige Kollege Ernst Ludwig Kirchner, der nach dem gescheiterten Militärdienst wieder am Leben der Berliner Kunstszene teilnahm, verfolgte das Projekt mit Interesse. Er berichtete Mitte Dezember: „*Ich sah die Arbeit von Müller in der Secession. Es wird sehr schön und zart und feinsinnig wie er selbst werden.*“³ Am Neujahrstag 1916 dankte Mueller dem Vorsitzenden der Vereinigung, dem Maler Curt Herrmann (1854–1929): „*Es war mir eine außerordentlich schöne Aufgabe, diesen Raum zu dekorieren...*“⁴ Vor allem war er allerdings auf das Honorar angewiesen, das er für seinen Auftrag erhielt. Herrmann verwaltete die Akademische Kriegshilfskasse für notleidende Künstler, die Mueller darüber hinaus – sowie auch Erich Heckel und Kirchner – im Laufe des Jahres 1915 mit einer monatlichen Mietbeihilfe unterstützte.⁵ Überhaupt bot die *Freie Secession* als Verbund von Künstlern und als Ausstellungsplattform Mueller ein wichtiges Netzwerk, auf das er im Laufe der folgenden Kriegsjahre wiederholt zurückgriff. Im Februar 1916 verkaufte er auf der zweiten Ausstellung der *Freien Secession* eines seiner zwei ausgestellten Gemälde, *Ruhendes Mädchen*, an den AEG-Besitzer und späteren Außenminister Walther Rathenau (1867–1922).⁶ (Abb. 95) Abgesehen davon, dass er das Geld dringend benötigte, um sich, seine Frau Maria, Maschka genannt, und deren bei dem Ehepaar lebenden Neffen zu ernähren, war der Verkauf an den prominenten Förderer der Moderne, der im April 1915 von seiner Position als Leiter der Kriegsrohstoffabteilung des Kriegsministeriums zurückgetreten war, ein Ritterschlag.



95 Otto Mueller, *Ruhendes Mädchen*, um 1914, Leimfarbe auf Rupfen, 60 × 89,5 cm, Privatsammlung
Das Gemälde wurde im Februar 1916 auf der Ausstellung der *Freien Secession* in Berlin von Walther Rathenau erworben.



96 Der Kursaal an der Meuse im belgischen Namur, Feldpostkarte

In Namur war Mueller von Ende Juli 1916 bis Ende Januar 1917 stationiert.



97 Otto Mueller (rechts) mit zwei Kameraden im belgischen Namur, Anfang 1917

Dieses Photo schickte Müller im Februar 1917 seiner Frau nach Berlin.

Die Einberufung: Belgien und Frankreich

Als Mueller im Juli 1916 schließlich doch noch die Nachricht seiner Einberufung ereilte, war er fast 42 Jahre alt. Der Künstler wurde zu einem Zeitpunkt rekrutiert, als die anfängliche Kriegsbegeisterung aufgrund des stagnierenden Stellungskrieges, der beträchtlichen Opferzahlen und der Entbehrungen im täglichen Leben einer zunehmenden Ernüchterung gewichen war. Noch dazu drohte ihm als Landsturmmann ohne militärische Vorkenntnisse ein ungewisses Schicksal. Die Furcht vor ebendiesem hatte Kirchner dazu bewogen, sich lieber freiwillig zur Artillerie zu melden. Trotzdem soll Mueller das Angebot der Söhne Gerhart Hauptmanns, sich für die Freistellung ihres Verwandten einzusetzen, mit der Begründung abgelehnt haben, er wolle wie alle anderen behandelt werden.⁷ Auch bei ihm war das Gefühl der Solidarität mit den kämpfenden Soldaten ein ausschlaggebender Faktor für seine Bereitschaft, selbst in den Krieg zu ziehen. Muellers Einberufung sprach sich schnell unter den Kollegen herum. Für Kirchner fügte sich diese unerfreuliche Neuigkeit in seine Kritik am Krieg: „Ein guter ehrlicher Freund von mir gefallen. Müller ist eingezogen worden. So geht alles weg und der furchtbare Krieg nimmt kein Ende. Und wenn man mit sehenden Augen in diese Welt schaut, so muss man fragen, warum warum; wo doch immer Kampf da ist und war, wozu noch diese grausame Brutalität...“⁸ Für das erste halbe Jahr, von Juli 1916 bis Ende Januar 1917, war Mueller – nach einer 14-tägigen Vorbereitungszeit im Rekruten-depot in Köln – als Armierungssoldat im belgischen Namur stationiert, das sich nicht unmittelbar an der Front befand und seit Kriegsbeginn von deutschen Truppen besetzt war. (Abb. 96) Wie genau seine Tätigkeit dort aussah, geht aus seiner Korrespondenz nicht hervor. Maschka berichtete dem Berliner Malerkollegen und Vorsitzenden der *Freien Secession* Herrmann, Mueller habe „schwere Arbeit, vormittags exercieren, nachmittags Wälle bauen, sehr müde – er war auch krank, jetzt geht es wieder besser – er schreibt wenig“.⁹ In Belgien sehnte sich Mueller nach seiner Frau, die sich in Berlin mit der Anfertigung von Batikdecken für, wie er schrieb, „Grunewaldprotze“ über Wasser zu halten versuchte und unter anderem mit der Materialbeschaffung von Stoffen, Leinen und Wolle beschäftigt war.¹⁰ Zudem hatte Maschka während Muellers Abwesenheit mit der Organisation seiner Verkäufe und mit dem Verschicken seiner Arbeiten für Ausstellungen zu tun. Mueller versuchte über Instruktionen in seiner Feldpost, die Fäden in der Hand zu halten. Dennoch war er resigniert wegen des abrupten Bruchs mit dem Künstleralltag: „Du siehst ich beschäftige mich noch mit all dem gewesenen und wie gar nicht lange wird es dauern und ich fühle mich wieder ganz und gar aus dieser meiner Welt herausgeworfen und Du allein schaltest und waltest weiter.“¹¹ Während Mueller in Namur stationiert war, sehnte er sich nach seinem Alltag in Berlin und sorgte sich im Verlauf des Krieges – bis zu seiner Versetzung nach Berlin im März 1918 – darum, dass Maschka ohne seinen Beistand bei Bildverkäufen übervorteilt werden könnte oder ihre eigenen Batikarbeiten zu

günstig verkaufen würde.¹² Am ersten Weihnachtsfeiertag des Jahres 1916 schrieb er ihr aus Namur: „Liebe Marka mein herzliebes Markalein, meine Gedanken sie fragen wie es Dir geht und ich bin so traurig nicht bei Dir zu sein – die Weihnachtsnacht war ich im Traum bei Dir, ich kam unverhofft und war die Nacht bei Dir, gegen Morgen kriegt ich's mit der Angst zu tun wie ich unbemerkt nach hier zurück könnte, denn ich hatte keinen Urlaubs-paß, ich sagte mir, daß muß doch ein Traum sein, wie komme ich zu Dir und litt große Qualen, so ein Knecht ist man geworden – wie ich endlich wach war, mußte ich lange überlegen, was wahr und was Schein war. Wie hast Du Weihnachten verbracht und wie gehts Dir – ich wünsche Dir alles Gute und daß bald Frieden sein wird und wünsche ein gutes neues Jahr.“¹³ In den folgenden Jahren seiner Abwesenheit versuchte er in seinen Briefen, Maschka Vorschläge zu machen oder Anweisungen zu erteilen, was zu tun sei. Er sorgte sich um ihre Gesundheit, vor allem im sogenannten Steckrübenwinter von 1916/17, und ließ seiner Frau, wenn es möglich war, Speck und andere Nahrungsmittel zukommen, die es in Belgien noch eher gab als in Berlin. In diesen Monaten entstand auch ein Photo mit zwei Kameraden, das er Maschka zusandte.¹⁴ (Abb. 97)

Anfang Februar 1917, mit dem Beginn der Vorbereitungen für eine deutsche Offensive bei Verdun, musste sein Armierungsbataillon Namur verlassen und wurde in die Nähe der Front nach Frankreich versetzt, vermutlich, um beim Bau von Stellungen mitzuhelfen. In seinem letzten Brief aus Namur informierte er Maschka für den Fall seines Todes, dass er eine Kriegsanleihe in Höhe von 300 Mark auf ihren Namen gezeichnet hatte: „... daß das Geld nicht verloren geht, wenn mir etwas zustoßen sollte.“¹⁵ Nach seiner Ankunft in Frankreich wechselte Mueller häufig seine Unterkunft. „Wir reisen hin und her sind bald da bald dort“, schrieb er Mitte Februar 1917.¹⁶ Er wagte nicht, über seine Erlebnisse und Aufenthaltsorte Auskunft zu erteilen: „Ich darf von hier nichts mitteilen.“¹⁷ So erklärt es sich, dass er zwar über seine eigene Situation klagte, aber seine Briefe keine weiteren Details zum Kriegsgeschehen offenbaren. Es scheint, dass er sich viel strenger an diese offiziellen Vorgaben hielt als seine Kollegen Karl Schmidt-Rottluff und Max Pechstein, die teilweise ausführlich über ihre Erlebnisse und Lage berichteten. In den ersten Monaten des Jahres, bis in den März hinein, machten dem ohnehin kränklichen Mueller die Kälte und das regnerische Wetter zu schaffen. Bei den langen Tagesmärschen zog er sich eine Lungenentzündung zu, sodass er zu Ostern in ein Feldlazarett eingewiesen wurde. Für einige Tage litt er an hohem Fieber. Am 17. April wurde er bewusstlos in ein großes Reservelazarett verlegt, das in dem ehemaligen Kamillianerkloster in Neuss am Rhein eingerichtet worden war.¹⁸ (Abb. 98) Er schrieb Maschka nach seiner Ankunft: „... ich hatte eine Lungenentzündung mit hohem Fieber, aber es ist glücklich vorübergegangen und bin außer Gefahr; viel habe ich wieder durchlebt.“¹⁹



98 Das Kamillianerkloster in Neuss am Rhein, Feldpostkarte, 1916

Das Photo zeigt das als Lazarett genutzte Kloster mit dem links angeschlossenen Kirchenbau. Zum Dank für die Pflege schuf Mueller für die Räume zwei Heiligenbilder, die sich nicht erhalten haben.



99 Otto Mueller, *Magdalena Kallen*, 1917, Öl auf Leinwand, 52 × 40 cm, Clemens-Sels-Museum, Neuss (Dauerleihgabe)

Die beiden Porträts des bürgerlichen Ehepaars Kallen entstanden als Auftragsarbeiten während Muellers Lazarettaufenthalt zwischen Ende April und Mitte Juni 1917. Magdalena Kallen arbeitete ehrenamtlich im Lazarett. Die Pendants illustrieren die maltechnische Bandbreite des Künstlers. Für ‚Brotarbeiten‘ wie diese – der Maler hoffte auf ein Honorar von 800 Mark – wählte er eine naturalistische Formensprache, die den Vorstellungen des Ehepaars vermutlich eher entsprach als sein sonstiger Stil.



100 Otto Mueller, *Johann Peter Hubert Kallen*, 1917, Öl auf Leinwand, 52 × 41 cm, Clemens-Sels-Museum, Neuss (Dauerleihgabe)

Das Porträt des Brauereibesitzers Kallen kostete Mueller viel Zeit und Mühe. Nach zahlreichen Sitzungen und mehrfachen Überarbeitungen beendete er die Arbeit erst kurz vor Ende seines Lazarettaufenthalts.

Der Lazarettaufenthalt in Neuss

In den knapp drei Monaten im Kamillianerkloster war Mueller dankbar, gut versorgt zu werden und endlich nicht mehr unter Ungeziefer leiden zu müssen, „*was [ihn] halb aufgefressen hatte*“.²⁰ Doch mit der Besserung seines Gesundheitszustandes fühlte er sich, wie er Ende April schrieb, „*eingesperrt*“.²¹ Zu Pfingsten klagte er: „*... mir geht es sonst leidlich, schön ist es nicht wie ein Gefangener hier zu sein; ich leide sehr, daß ich nicht Freiheit hab.*“²² In einem Brief vom Frühjahr 1917 skizzierte er sich in Lazarettbekleidung auf einer Bank vor dem Kloster, mit einem Äffchen im Baum. (Abb. 110)

Der Aufenthalt in Neuss ermöglichte es Mueller erstmals seit seiner Einberufung – trotz seiner geschwächten Konstitution –, Bildverkäufe und Ausstellungsbeteiligungen zu organisieren und Zeit zum künstlerischen Schaffen zu finden. Ende April kontaktierte ihn ein Herr aus Düsseldorf, vermutlich der Rechtsanwalt und Kunstsammler Johannes Geller (1873–1954), der eines seiner Gemälde erwerben wollte.²³ Mueller bat Maschka umgehend, den Versand von fünf Werken in zwei Kisten als Eilgut mit der Berliner Spedition Knauer zu veranlassen. Er fügte hinzu: „*... fehlen Dir Kisten, so laß dieselben von Knauer verpacken und er [der Spediteur Knauer] soll Dir Kisten dazu borgen; es ist gleich was daß kostet – ich denke 1000 M. zu bekommen.*“²⁴ Während seines Aufenthalts im Lazarett lernte er zudem eine Reihe von Förderern kennen, die ihn mit Porträts beauftragten. Da war zum einen Magdalena („Helene“) Kallen, die ehrenamtlich im Lazarett als Schwester die Patienten pflegte und mit dem Brauereibesitzer Johann Peter Hubert Kallen verheiratet war. 800 Mark erhielt Mueller für seine zwei kleinen Porträts des Ehepaars. (Abb. 99 und 100) Er hoffte, sich zukünftig durch solche Auftragsarbeiten, die in ihrem naturalistischen Stil rein gar nichts mit seinen Figurenbildern gemein hatten, seinen bescheidenen Sold aufstocken zu können. In Neuss porträtierte er außerdem zwei wohlhabende Damen. Eine davon war Sibylla Goerger, die bei Mueller auch ein Bild ihrer beiden kleinen Töchter Helga und Eva bestellte. (Abb. 101) Über seine Aufträge berichtete er: „*... ich bin hier viel in Arbeit; zeichne eine Dame, wofür ich 300 M. bekomme; von einer anderen Dame [Sibylla Goerger] zeichne ich zwei Kinder für 100 M., die soll ich später als Bild malen; dann zeichne ich noch einen Herrn auch für 100 M., für 50 M. einen kleinen Jungen von einem Kameraden von hier, und es wird vielleicht noch mehr dazu kommen.*“²⁵

Sibylla Goerger war die Frau des Amtsrichters Franz Goerger. Als Gründungsmitglied der Gesellschaft zur Förderung Deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts engagierte sich Goerger zusammen mit seiner Frau für die Stärkung der modernen Kunst. Der Lazarettinsasse Mueller muss den Neusser Kunstfreunden hochwillkommen gewesen sein. Der junge Verein wurde erst im Kriegsjahr 1915 gegründet und hatte es sich zum Ziel gesetzt, die „*Empfänglichkeit*“ für moderne Kunst zu stärken. Seine Mitglieder verpflichteten sich, mit ihrem Jahresbeitrag von 500 Mark zeit-

genössische Werke zu erwerben, die in ihrem Besitz verbleiben durften. Neben Goerger waren einige prominente Förderer der Moderne im Rheinland vertreten: Josef Feinhals (1867–1947), Rudolf Ibach (1873–1940), Hans Koch (1881–1952), Edwin Suermondt (1883–1923) sowie der bereits erwähnte Neusser Rechtsanwalt Johannes Geller, der Mueller durch Sibylla Goerger vorgestellt wurde und der im Frühjahr drei Gemälde aus dem Jahr 1916, eine Version vom *Ruhenden Mädchen* und zwei Figurenbilder mit Badenden, erwarb. Anfang Juni arbeitete Mueller noch immer an dem Porträtaufträgen: „*Ich arbeite jetzt viel an meinen Portraits um, damit fertig zu sein.*“²⁶ Im Februar 1917 hatte er davon geträumt, die Karriere als moderner Künstler mithilfe solcher Aufträge zu finanzieren und Maschka geschrieben: „*Ich werde viel Geld verdienen mit Portrait malen.*“²⁷ Diese Hoffnung schien sich dank des Neusser Kreises von Kunstfreunden zu erfüllen.²⁸ Am 10. und 11. Juni 1917 fuhr Mueller ins nahe gelegene Düsseldorf, um sich mit seinen Kollegen Oskar Moll (1875–1947) und Curt Herrmann zu treffen, einem Vorstandsmitglied und dem Vorsitzenden der *Freien Secession*, und bei der Hängung seiner fünf eingereichten Gemälde im Kunstpalast Düsseldorf zugegen zu sein.²⁹ Am 16. Juni eröffnete die *Große Berliner Kunstausstellung*, die aufgrund der militärischen Nutzung ihres regulären Ausstellungsgebäudes am Lehrter Bahnhof in Berlin, am Rhein gastierte. Für Mueller war die Schau ein beachtlicher Erfolg. Vor Ausstellungsbeginn waren bereits drei seiner Gemälde verkauft, sodass er seinen Künstlerfreund Herrmann, der – obwohl sein eigener Stil eher dem Neoimpressionismus verhaftet war – selbst etwas von Mueller erwerben wollte, enttäuschen musste: „*Herrmann wollte auch gern eines von mir, die Badenden in dem blauen Wasser, es war aber schon weg, und hofft, daß ich etwas ähnliches in der Güte wieder mal haben werde.*“³⁰ Bei seinem Zusammenreffen mit Moll erfuhr er, dass der Einsendeschluss für die dritte Ausstellung der *Freien Secession* in Berlin unmittelbar bevorstand.³¹ Mueller instruierte daraufhin seine Frau in Berlin: „*Bilder müßten eingeliefert sein bis 15. – also sende mein Selbstportrait – streiche vorher den Rahmen noch schwarz aber nimm das Bild heraus, daß es nicht volltropft – sodann käme das große Bild die Badenden; ein Rahmen müßte darum gemacht werden oder wenn es geht auf den etwas kleineren Keilrahmen, wo das andere darauf ist, umgespannt werden, dann brauchte nicht erst ein Rahmen besorgt werden, sondern nur die kleinen Leisten darauf genagelt – dieselben mit Goldbronze gestrichen und das übrige blauschwarz – ein drittes schicke ich von hier an die Secession.*“³²

In demselben Brief berichtete er über seine Arbeit an zwei Heiligenbildern für das Kloster in Neuss, die er aus Dankbarkeit für die Pflege dort schuf. Vermutlich handelte es sich um Fresken, die er Anfang Mai für die Klosterkapelle malte.³³ Trotz der Vorbereitungen für die Düsseldorfer Ausstellung gelang es ihm, bis Mitte Juni die Arbeit an den Porträts abzuschließen, wovon er sich hohe Erlöse versprach: „*... so daß ich viel Geld mitbringe oder schicke*“.³⁴ Während des sich anschließenden Genesungsurlaubes entstand unter Umständen sein Porträt als *Landsturm-*



101 Otto Mueller, *Helga und Eva Goerger*, 1917, Mischtechnik (Aquarell, Farbkreiden und Tusche über Bleistift) auf Velin, 70,4 × 50,5 cm, Privatbesitz

Dies ist die zweite Fassung des Porträts, mit dem Mueller von der Mutter der beiden Mädchen beauftragt worden war. Die dem hier gezeigten Bildnis sehr ähnliche erste Version wurde vom Künstler verworfen, hat sich aber ebenfalls erhalten.

mann Otto Mueller in Uniform mit Maske im Hintergrund. (Abb. 102) Die Darstellung des lässig ausgestreckten Künstlers mit einer Pfeife in der linken Hand lässt – anders als Kirchners *Selbstbildnis als Soldat* – keinerlei persönliche Stellungnahme erkennen, abgesehen davon, dass offizielle Darstellungen in förmlicherer Pose gemalt worden wären. Inspiriert von Muellers Selbstbildnis schuf Kirchner einen Farbholzschnitt, der den liegenden Mueller in ähnlicher Pose in einer Uniform, aber ohne Mütze und Pfeife, zeigt. (Abb. 103)

In diesem Sommer hegte Mueller zunächst die Hoffnung, aufgrund seiner durch die Lungenentzündung geschwächten Konstitution freigestellt zu werden. Doch statt der ersehnten Entlassung wurde er Ende Juli in einer sogenannten Genesungskompagnie in Ürdingen bei Krefeld auf den nächsten Einsatz vorbereitet. Insgesamt war der Drill von fünf Uhr morgens bis sieben Uhr abends für den gesundheitlich angeschlagenen Mueller zermürbend. Ende August versuchte er, über den Kunsthändler Paul Cassirer, der allerdings selbst aufgrund seiner drohenden Einberufung in die neutrale Schweiz geflüchtet war, und mithilfe von Harry Graf Kessler (1868–1937) eine „Reklamation nach Brüssel“ zu schicken, eventuell, um Mueller für den Berliner Kunstbetrieb als unabhkömmlich zu erklären.³⁵ Maschka gegenüber formulierte er seine geheime Hoffnung: „Hoffentlich geht der Krieg bald zu Ende; wie soll man das auf die Dauer aushalten.“³⁶

Stationierung an der Ostfront

Doch kam es für Mueller anders als erhofft. Schon Mitte September 1917 erfolgte sein Abtransport nach Russland, wo er der Landsturm-Infanterie angehörte. Für den Künstler begann eine harte Zeit. Zusätzlich belastete ihn die mangelnde Rückmeldung seiner Frau, die an psychischen Problemen litt und für seine Lage wenig Verständnis aufbrachte. In einem undatierten Brief an Maschka klagte er: „Ich halte das nicht aus – mein Leben ist zu fürchterlich, Du weißt nicht, was ich zu leiden und zu dulden habe; mich ekelt hier alles, die Menschen, das Essen, und den ganzen Tag mit der Flinte rumzulaufen, abends mit Menschen zusammengepfercht in einer Bude, wo ich mit dem Kopf an die Decke stoße; keine Ruhe vor dem Gequatsche der Menschen – und bekomme ich nun niemals Liebes und Erfreuliches, das ist zum Wahnsinnigwerden – ich kann Dir keinen Vorwurf machen, Deine Nervenzerrüttung bringt das mit sich ...“³⁷

Dennoch belegen seine Briefe, dass er durchaus Gelegenheit zur künstlerischen Arbeit hatte. Vor allem versuchte er weiterhin, seine Angelegenheiten in Deutschland zu steuern. Kurz nach seiner Ankunft in Russland instruierte er Maschka, die noch ausstehenden Beträge für Bilderverkäufe einzufordern und um die Rücksendung seiner Leihgaben aus der Galerie Cassirer und aus dem Düsseldorfer Kunstpalast zu bitten. Maschka sollte von Rosa Schapire (1874–1954) noch 40 Mark für die Lithographie *Figuren im Freien* erhalten, 520 Mark von der *Freien Secession* (vermutlich für das an Rathenau verkaufte Bild) sowie 500 Mark



102 Otto Mueller, *Landsturmmann Otto Mueller in Uniform mit Maske im Hintergrund*, um 1917, Mischtechnik auf Malkarton, Maße und Verbleib unbekannt

Das Gemälde wurde – vermutlich noch während des Krieges – von Emy Frisch, der späteren Frau Karl Schmidt-Rottluffs aufgenommen, die auch für alle anderen ehemaligen *Brücke*-Künstler Bilder und andere Werke photographierte. Die Aufnahme blieb im Besitz von Maschka Mueller, die auf der Rückseite kommentierte: „Otto Mueller als Soldat / 1917 Gemälde ... wurde vernichtet von ihm selbst.“



103 Ernst Ludwig Kirchner, *Otto Mueller*, undatiert (ca. 1917), Farbholzschnitt, 29 × 54,7 cm, Privatbesitz

Mueller ist auch auf Kirchners Holzschnitt in seiner Uniformjacke dargestellt. Es handelt sich anscheinend um eine – der Technik gemäße – seitenverkehrte Variation von Muellers Selbstbildnis als Soldat, das Kirchner wohl als Vorlage gedient hat. Mit dem Bildnis drückte er dem eingezogenen Kollegen, den er sehr schätzte, seine Verbundenheit aus.



104 Otto Mueller, *Russisches Bauernhaus mit drei weiblichen Figuren*, September 1917 bis März 1918, Leim- und Temperafarben auf gelblicher Malpappe, 48,5 × 64 cm, Lehmbruck Museum, Duisburg

Dies ist die einzige erhaltene der in Russland entstandenen Arbeiten. Die Materialien hierfür sandte ihm seine Frau Maschka aus Berlin zu.

vom Kunsthändler I. B. Neumann für ein Gemälde. Außerdem sollte sie einige Lithographien zu einem Preis von 30 Mark das Blatt an Carl Hagemann schicken.³⁸ Wie seine Kollegen war auch Mueller darauf angewiesen, dass seine Frau die geschäftliche Seite des Künstlerdaseins übernahm. Auch bei Heckel, Pechstein und Kirchner waren die Ehefrauen Siddi, Lotte und Erna dafür zuständig.

Im Oktober bat Mueller seine Frau, Künstlermaterialien – neben Papier ein Tuschkasten, Ölstifte und Kreide – an die polnisch-ukrainische Grenze zu schicken. Eventuell entstanden in dieser Zeit seine Kartons mit russischen Szenen, von denen sich nur ein einziger erhalten hat. (Abb. 104) Am 2. November sagte er dem Leipziger Kurt-Wolff-Verlag zu, die Bebilderung einer neuen Novelle von Max Brod (1884–1964), *Aus einer Nähsschule* (1917), und einer Neuauflage des 1799 zuerst erschienenen Romans *Lucinde* von Friedrich Schlegel (1772–1829) zu übernehmen. Seine Entwürfe für die Brod-Novelle haben sich im Original erhalten, doch waren die Illustrationen nicht in der Publikation enthalten. Aus welchen Gründen der Abdruck scheiterte, ist unbekannt. (Abb. 105) Maschka schrieb er über den Auftrag: „Ich habe sofort geschrieben, daß ich gern für ihn [Kurt Wolff] arbeite und hier die Zeit dazu hätte.“³⁹ Im selben Brief teilte er mit, dass er eine weiße Katze habe, die ihm die vielen Ratten und Mäuse in seiner Behausung wegfing.⁴⁰ In den kommenden Wintermonaten versorgte er Maschka regelmäßig mit Lebensmitteln, die er als Rationen für sich erhielt und in Feldpostpaketen an seine hungernde Frau nach Berlin weiterleitete. Er erwähnte in seinen Briefen Speck, Haferflocken oder Kunsthonig, etwas später auch Ölsardinen, Käse und Honigkuchen. Die Nahrungsmittel brachte er in einstündigen Fußmärschen zum Bahnhof, auch in der Hoffnung, sich somit für ihre umfangreichen Hilfeleistungen zu revanchieren: „... ich trage die Kiste eine Stunde weit auf den Bahnhof in großer Kälte, alles Dir zu Liebe – darum sei nicht ungehalten über die Arbeit, die ich Dir verursache, denn wenn ich ausstelle, tu ich es nur deinetwegen; ich würde mich sonst wahrlich um nichts kümmern.“⁴¹ Der Winter in Russland war für Mueller hart und entbehrungsreich. Zu Weihnachten schrieb er Maschka einen Brief, der seiner *Friedenssehnsucht* – so sein handschriftlicher Untertitel der kleinen Zeichnung – Ausdruck gab. (Abb. 106) In dem Weihnachtsbrief machte er sich und seiner Frau Hoffnung, dass sich mit seiner Rückkehr nach Kriegsende auch ihre materielle Situation verbessern würde: „... wenn ich erst da bin, verdiene ich sehr viel Geld.“⁴² Er berichtete ferner: „... mir geht es soweit gut, arbeite für den Verlag. Ich habe auch hier zwei sehr nette Menschen kennen gelernt. Einen jungen Arzt, mit dem ich jeden Tag zusammen bin, und einen Unteroffizier, der mich auch dem Namen nach kannte; er ist ein geistreicher feiner Mensch und auf dem Gebiet der Kunst sehr bewandert; er kennt auch [Hans] Arp, denn er ist selbst Elsässer. Und so fühl ich mich nicht mehr so einsam.“⁴³

Trotz der eigenen Misere ermutigten ihn die Erfolge seiner Kunst an der Heimatfront und die Aufträge vom Kurt-Wolff-Verlag, optimistisch in die Zukunft zu sehen. Zu Silvester 1917 berichtete

er Maschka sogar, dass er vor Ort Porträts male: „Geld brauchst Du mir keines mehr schicken; ich male hier Portraits, die ich mir bezahlen lasse; wenn ich auch nicht viel dafür bekommen kann, so reicht es doch für meine Nebenausgaben.“⁴⁴ Die Bildnisse haben sich nicht erhalten. Allerdings war er bald so renommiert, dass er gebeten wurde, „zur Kaisergeburtstagsfeier der Kompagnie“ am 27. Januar 1918 ein Porträt von Kaiser Wilhelm zu malen. Angeblich soll Mueller geantwortet haben: „Herr Hauptmann, wenn ich Kaiser Wilhelm malen muß, werden Sie mich wegen Majestätsbeleidigung einsperren!“⁴⁵ Wie sehr diese Anekdote nachträglich ausgeschmückt wurde, ist ungewiss. Der Kern der Geschichte klingt plausibel. Vor allem aber arbeitete er an den Illustrationen für den Leipziger Verlag. Als Motiv-Vorlagen für seine Graphiken erbat er sich wiederholt Aktphotos von Maschka und ihrem 16-jährigen Neffen Eugen Mayerhofer, der in ihrem gemeinsamen Haushalt lebte. Es war allerdings nicht einfach, seine Vorstellungen zu erfüllen, wie aus einem Brief von Anfang des Jahres 1918 hervorgeht: „... erhielt heut den 7 Jan. Deinen Brief mit den Photos. Von Eugen die sind nicht gut, zu wenig belichtet und nicht genau eingestellt; schade, vielleicht gelingen noch andere besser; ich brauchte sitzende stehende knieende ...“⁴⁶

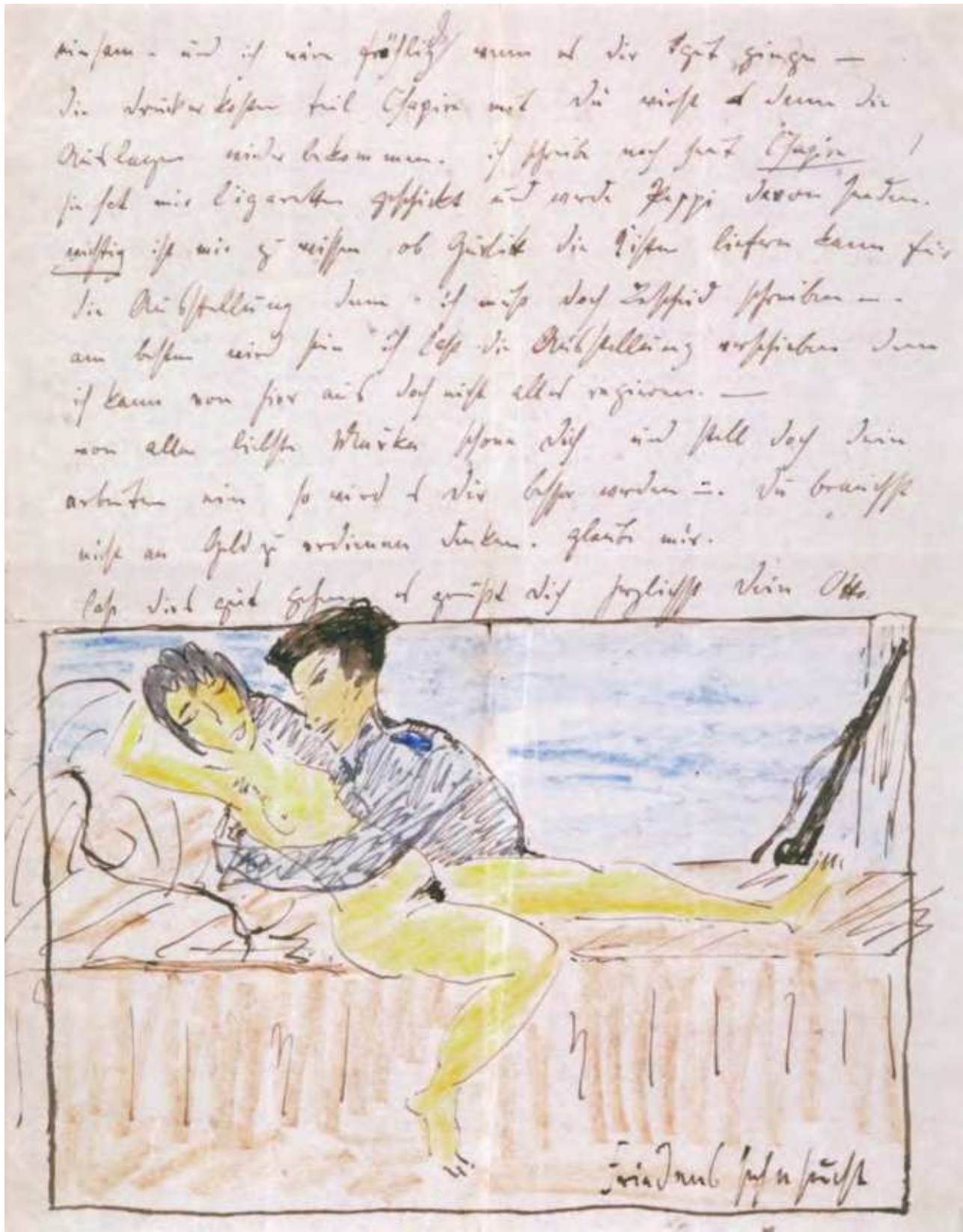
Mueller empfand seine künstlerischen Aktivitäten – sowohl die Organisation von Bildverkäufen über Maschka in Berlin als auch die eigene Arbeit – als äußerst kräftezehrend, und sehnte sich, möglichst bald nach Berlin zurückzukehren.⁴⁷ In einem Brief an Maschka schrieb er, dass sein Lager „aus Brettern und Lumpen“ bestehe und dass die „Bude“, in der er hause, stinke: „... so muß ich mein Leben fristen.“⁴⁸ Seine Berichte zeugen von Einsamkeit und zunehmender Verzweiflung: „Mir ist jetzt alles egal, ich werde meine Leiden weiter leben, mehr wie kaputt gehen, seelisch und körperlich, kann ich nicht.“⁴⁹ Ein etwas anderes Bild gibt ein Photo beim Schachspiel mit Kameraden, das in Russland entstand, wobei die an die Wand gepinnten Kunstreproduktionen und die mit einer Decke verhängten Tür auf ein Provisorium schließen lassen. (Abb. 107)

Zu Beginn des Jahres 1918 musste Mueller die Baracken eines Feldlazaretts bewachen, in denen an Fleckfieber (auch als ‚Kriegspest‘ bekannt) erkrankte russische Kriegsgefangene untergebracht waren. Im Januar 1918 versuchte er erneut, eine Freistellung zu erwirken. Er hoffte, mithilfe seiner Frau und seinen Berliner Bekannten von der *Freien Secession* – vor allem Herrmann, aber auch Emil Orlik (1870–1932), August Gaul (1869–1921) und der Kunsthändler Cassirer – ein „Gesuch um Versetzung nach Berlin als Zeichner für die Luftschiffabteilung“ auf den Weg zu bringen, mit der Begründung, dass Maschka „nervenleidend“ sei und seine Hilfe „in wirtschaftlicher Lage notwendig“ brauche, da sie selbst nichts verdienen könne.⁵⁰ Er wies Maschka Anfang Januar an: „... sich an das Polizei Präsidium zu wenden wie Du schriebst, wäre der reinste Unsinn. Sollte [Curt] Herrmann verreist sein, gehe zu [Paul] Cassirer, und wenn der nicht da, zu [Emil] Orlik, aber Eile tut not.“⁵¹ Zwei Wochen später schrieb er nochmals ausführlich mit Instruktionen. Sein Versuch einer Versetzung zur Luft-



105 Otto Mueller, Umschlagentwurf für Max Brods Novelle *Aus einer Nähsschule*, Ende 1917/Anfang 1918, Tuschfeder, 22 × 15 cm, Privatbesitz

Die Novelle sollte 1918 im Leipziger Kurt-Wolff-Verlag mit Illustrationen Muellers veröffentlicht werden. Mueller schuf fünf Kreidezeichnungen und die hier gezeigte Umschlaggestaltung in Tuschfeder. Warum der Auftrag nicht zustande kam und die Novelle ohne Muellers Bebilderung publiziert wurde, ist unbekannt.



106 Otto Mueller, *Friedenssehnsucht*, Zeichnung in einem Brief an Maschka, 26.12.1917, Tuschfeder und farbige Kreide auf Papier, 13,5 x 21 cm, Privatbesitz

Die Federzeichnung zeigt Mueller im Moment seiner Rückkehr aus dem Krieg. Sein Gewehr ist rechts in die Ecke gestellt, während er – noch in Uniform – seine unbedeckte Frau Maschka umarmt.

schiffabteilung war von der Annahme motiviert, das dort eine schnelle Entscheidung getroffen würde: „... wende Dich an die Luftschiffabteilung, denn von da würde ich am schnellsten reklamiert werden können oder besser gesagt versetzt, während das andere viele Wochen dauert und nicht so aussichtsvoll ist. Auch wende Dich an Herrmann oder sag es [Oskar] Moll, die sollen ein Gesuch aufsetzen mit Unterschriften von [August] Gaul, [Emil] Orlik u.s.w.; auch wenn Du schon geschrieben hast, es schadet nicht, wenn die es noch einmal tun – ach wie würd ich mich freuen wenn ich bei Dir wieder sein könnte. Auch muß im Gesuch angegeben werden, daß ich seit Juli 1916 an der Front bin. Wenigstens ist es gut.“⁵²

Anfang Februar 1918 fürchtete er, dass durch eine Verschleppung das Anliegen ganz und gar scheitern könne und riet Maschka, eine Bescheinigung ihres Arztes beizulegen, dass sie „nervenleidend“ sei.⁵³ Wie auch in dieser Angelegenheit gab es in der Korrespondenz zwischen Mueller und Maschka regelmäßige Vorwürfe von Seiten Maschkas und Frustrationsbekundungen von Mueller. Er fühlte sich unverstanden und seine Bemühungen nicht gewürdigt, wie er beispielsweise Ende Januar schrieb: „Deine Vorwürfe treffen mich immer ganz unschuldig, ich kann doch nicht mit einem Beine hier und mit dem anderen in Berlin stehen – ich hatte Dir doch geschrieben und Dich gebeten zu fragen, wo der Mensch, der die Bilder am Kurfürstendamm ausgestellt, [diese] herhat, aber keine Antwort – als wenn ich das weiße Papier frage – und dann nimmst Du an, ich kümmere mich um nichts, daß sind doch wichtige Sachen, wenn ich danach frage...“⁵⁴

Mueller hoffte, die Dinge bei seinem nächsten Aufenthalt in Berlin selbst regeln zu können, schrieb aber Mitte Februar 1918: „Urlaub zu bekommen ist immer sehr schwer und Du kannst Dir doch denken, daß ich nicht einen Tag zögern würde um abzufahren und alles sodann in Ordnung zu bringen.“⁵⁵ Nicht zuletzt dank Maschkas Hilfe gelang es ihm immerhin, im Februar seine erste Einzelausstellung im Nassauischen Kunstverein in Wiesbaden zu organisieren. Die 25 ausgestellten Gemälde stammten größtenteils aus seinem Atelier, darunter wohl auch 4 Bilder auf Karton, die in Russland entstanden waren. 5 weitere Werke sollten aus Dresden geschickt werden und 2 aus Düsseldorf.⁵⁶ Kurz vor Ausstellungsbeginn veranlasste Mueller über Maschka, die Leihgaben von Emy Frisch, der späteren Frau Karl Schmidt-Rottluffs, photographieren zu lassen: „... bitte laß die Bilder von der Frisch alle photographieren; es ist viel Wert, ich brauche sie zu Publikationen, denn sind sie erst verkauft, läßt sich dies schwer machen – und ich werde in Wiesbaden verkaufen.“⁵⁷ In diesen Monaten, anlässlich der Wiesbadener Ausstellung, hatte der Kunstkritiker Paul Westheim im Maiheft seiner neuen Zeitschrift *Das Kunstblatt* einen einfühlsamen Artikel über Muellers Werk mit elf Abbildungen publiziert, in dem er abschließend die Schau im Nassauischen Kunstverein erwähnte und den Wunsch einer angemessenen Einzelausstellung formulierte: „Es ist zuzugeben, daß es fast unmöglich ist, auf den großen Ausstellungen, auf denen es bislang Gelegenheit gab, einmal ein paar Bilder von Otto Mueller



107 Otto Mueller (links) beim Schachspiel mit Alfred Faust (Mitte) und einem unbekannten Kameraden in Russland, ca. 1917/18

Mueller trägt die Kennung VII 63 des 1. Landsturm-Infanterie-Bataillons Wesel VII 63.



108 Otto Mueller, *Stehender Knabe und zwei Mädchen II*, 1917, Lithographie, 32,2 × 25 cm, Brücke-Museum, Berlin

Auch während der Kriegsjahre blieben Akte inmitten der Natur das Leitmotiv von Muellers Kunst, sowohl in der Graphik als auch in den Gemälden. Seine Frau Maschka und ihr Neffe Eugen dienten ihm oftmals als Modelle und er erbat sich in ihrer Abwesenheit Photos der beiden als Vorlagen.



109 Otto Mueller, *Schützengraben/Krieg*, o. Datum (ca. 1918), Lithographie, 43,3 × 32,6 cm, Privatbesitz

Dieser Blick in einen Schützengraben mit der Darstellung menschlicher Leichname und dem herrenlosen Helm rechts unten stellt einen krassen Gegensatz zu Muellers arkadischen Figurenbildern dar. Es ist kein anderes vergleichbares Blatt bekannt.

zu sehen, in das rechte Verhältnis zu dieser Kunst zu gelangen. ... Eine Einzelausstellung aber – abgesehen von einer kleinen Schau, die der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden gewagt hat, während diese Zeilen in Druck gehen –, die einmal die Essenz eines solchen abseitigen Schaffens darböte, ist diesem immerhin nicht mehr ganz jungen Maler bisher nicht beschieden gewesen.“⁵⁸

Schon Anfang 1918, kurz vor der Eröffnung der Wiesbadener Ausstellung, hatte Mueller angekündigt, in Zukunft nur noch alleine auszustellen. Er schrieb an Maschka: „... was das ausstellen anbelangt hast Du recht, ich werde mich nirgends mehr beteiligen und immer für mich allein ausstellen.“⁵⁹ Doch erst im April 1919 fand die von Westheim geforderte und von Mueller ersehnte umfangreiche Einzelausstellung statt, in den Räumen der Berliner Galerie Cassirer. Im Vergleich zu den anderen (ehemaligen) Brücke-Künstlern erfuhr Mueller diese Art von Würdigung mit einiger Verspätung. Doch war sein Selbstbewusstsein im letzten Kriegsjahr durch die zahlreichen Bildverkäufe und die vermehrte öffentliche Aufmerksamkeit gestiegen. Für seine Gemälde verlangte er vom Leverkusener Sammler Hagemann inzwischen 1600 Mark. Als Begründung für die gestiegenen Preise – im Lazarett in Neuss hatte er seine Preise noch mit 1000 Mark angesetzt – führte er an, dass er nicht viel Neues geschaffen habe, „teils wegen der Zeit, teils weil ich keine Leinwand mehr habe“.⁶⁰ Tatsächlich hatte er zu diesem Zeitpunkt aber auch das verstärkte Interesse an seinen Bildern registriert, das eng an eine gesteigerte Nachfrage nach der Kunst der Expressionisten auf dem Kunstmarkt gekoppelt war.⁶¹ Das meiste, was Mueller in den Jahren des Krieges schuf, fügt sich nahtlos in sein Œuvre ein. Darstellungen von Akten inmitten der Natur sind weiterhin das Leitmotiv seiner Gemälde und Graphiken. (Abb. 108) Nur die Kartons mit russischen Bauernhäusern und eine undatierte Lithographie mit der Darstellung eines Schützengrabens stellen einen direkteren Bezug zu seinen Erlebnissen während des Krieges her.⁶² (Abb. 109) Über die ästhetische Abwendung Muellers vom Erlebten äußerte sich Lothar-Günther Buchheim (1918–2007) Anfang der 1960er-Jahre: „Während andere Maler sich immer wieder bemühten, der Gewalt der Kriegserlebnisse mit ihren künstlerischen Ausdrucksmitteln Herr zu werden, und unter dem Aufprall der Visionen – wie Max Beckmann – ihre bisherige Art überwinden und zu einer neuen expressiven Sprache fanden, hinterließ das Frontgeschehen in Otto Muellers Malerei kaum Spuren. Seine Malweise änderte sich während der Kriegsjahre überhaupt nicht. Eine Kriegsszene kommt als Motiv nur ein einziges Mal in einer Lithographie vor. Dieser ‚Schützengraben‘ ... erscheint fremd im Werk Otto Muellers; die Ausdrucksmittel wirken wie entliehen, sie lassen an ähnliche graphische Blätter aus der Kriegszeit Beckmanns denken.“⁶³

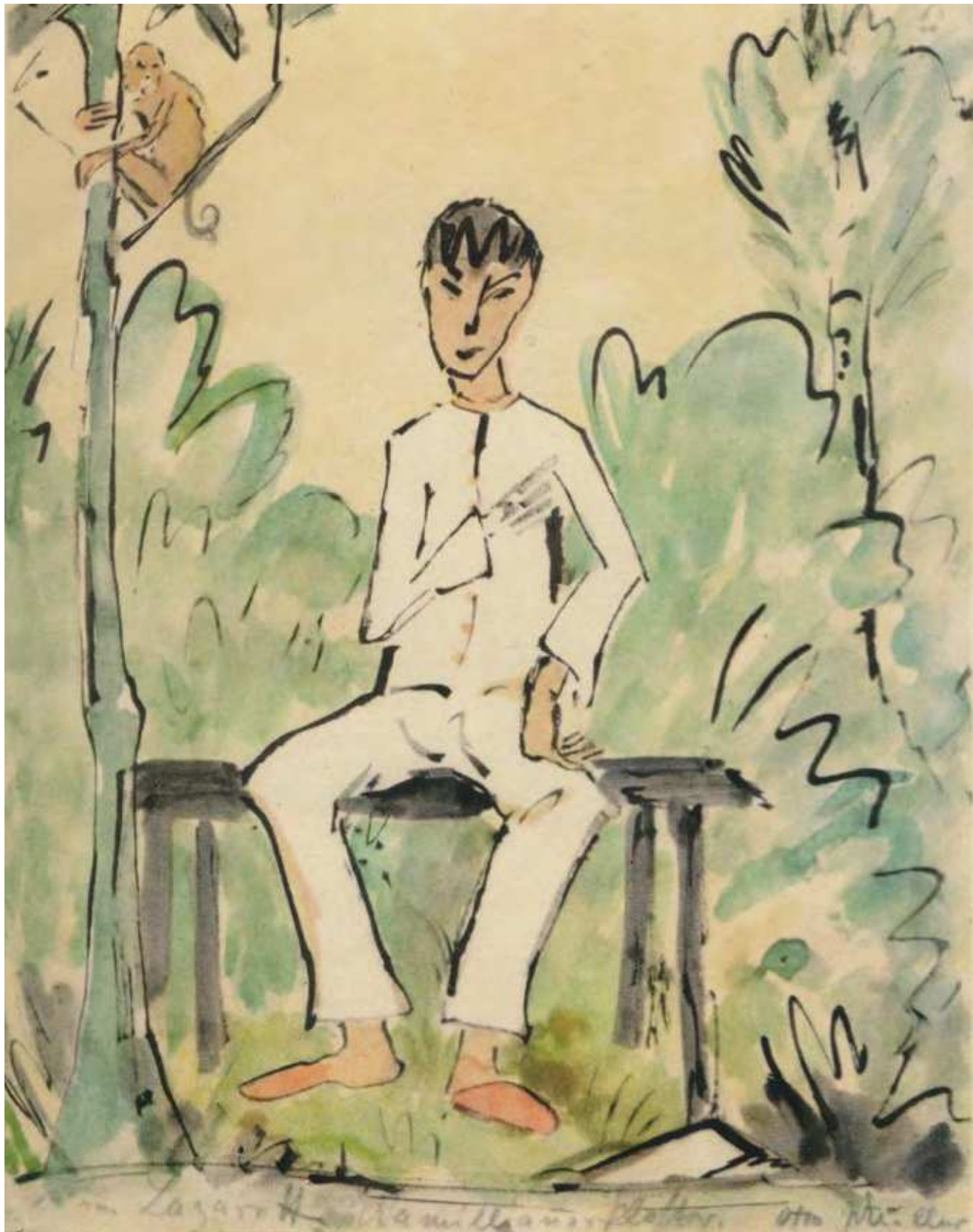
Dieses nachträglich gefällte Urteil muss insofern etwas eingeschränkt werden, als viele der in Russland entstandenen Werke Muellers verloren gegangen und damit gänzlich unbekannt geblieben sind. Ein Brief an Maschka legt nahe, dass der Maler an der Ostfront viel skizziert hat. Seine vor Ort entstandenen Arbeiten hatten für ihn eine große persönliche Bedeutung. Er schrieb

Anfang März nach Berlin: „... leid tut es mir, daß Du meine Studien, die ich hier in Rußland gemacht hatte, weggeschickt hast, und muß sie zurückerbitten, denn ich brauche sie dann notwendig; ich sagte doch damals, daß dieselben unverkäuflich sind, aber ich hoffe, sie sind bis dahin wieder zurück; ich werde selbst auch hinschreiben – aber auch Du mußt es unbedingt tun. Denn es wäre ein großer Verlust.“⁶⁴ Mueller erbat sich die Skizzen vermutlich zurück, um diese als Grundlage für neue Gemälde zu nutzen. Einige der Skizzen dienten wahrscheinlich als Vorlagen für seine Gemälde, die im Laufe des Jahres 1918 entstanden. Der Verbleib der in Russland entstandenen Arbeiten ist allerdings ungeklärt.

Rückkehr nach Berlin

Schließlich gelang es Mueller, von der Front abgezogen zu werden. Am 18. März 1918 kehrte er glücklich nach Berlin zurück, wohin er, wie erhofft, als Zeichner zur Luftschiffabteilung versetzt worden war. In seiner freien Zeit schuf er einige Lithographien und berichtete in einem Brief an Hagemann über seine neue Lage: „... ich bin jetzt hier in der Inspektion als Zeichner und beschäftigt von 9–½ 6 am Tag, habe aber dadurch doch Gelegenheit, etwas für mich zu arbeiten – Dienstag muß ich auf einige Zeit ins Lazarett, ich bin ziemlich kaputt und leide sehr an Magen-nerven, habe oft große Schmerzen ...“⁶⁵

Ende Juli 1918 hegte er die Hoffnung, zu Gerhart Hauptmanns Sohn Klaus (1889–1967) nach Saarbrücken berufen zu werden, der ihm als Ballonführer die Freiheit gewähren würde, künstlerisch zu arbeiten. Doch schon einige Monate später stellte sich heraus, dass die Bemühungen um eine geschützte Position nicht mehr nötig waren. Mueller erlebte das Kriegsende in Berlin und nahm gemeinsam mit Pechstein am 3. Dezember an der ersten Versammlung der jüngst gegründeten *Novembergruppe* teil. Anlässlich seiner ersten großen Einzelausstellung bei Paul Cassirer im April und Mai des Jahres 1919 war bezeichnend, dass unter den 37 ausgestellten Gemälden die größte Anzahl der Werke – 17 an der Zahl – im Laufe des vorherigen Jahres in Berlin entstanden waren. Die Werke *Russische Landschaft I* und *II* sowie *Russisches Mädchenpaar*, die vermutlich auf der Grundlage von Skizzen aus Russland entstanden, waren im Katalog abgebildet.⁶⁶ Aus den Jahren 1915 und 1916 war in der Ausstellung nur jeweils ein Werk aus dem Essener Folkwang-Museum ausgestellt, und von 1917 hatte er – unter anderem auch aufgrund von Leinwandmangel – gar keines vorzuweisen. Dies deckt sich mit seinen Auskünften in Briefen an den Sammler Hagemann und an Maschka. Mit seiner Rückkehr in den künstlerischen Alltag begann eine neue intensive Phase des Schaffens, die sich stilistisch und motivisch jedoch kaum von seinen Arbeiten der Vorkriegszeit unterschied.



110 Otto Mueller, *Selbstbildnis in Lazarett-Bekleidung*, 1917, Aquarell, 32 × 26 cm, Verbleib unbekannt

Dies ist eine von zwei skizzenhaften Darstellungen des Künstlers auf einer Bank in der üppigen Vegetation des Klostersgartens, die im Mai oder Juni entstanden. Das Blatt ist handschriftlich untertitelt: „im Lazarett Kamillianerkloster“.

- 1 Zit. n.: Mück 2008, Bd. 2, S. 58; vgl. auch Lüttichau 1993, S. 58.
- 2 Glaser, „Schwarz-Weiss-Ausstellung“, 1916, S. 282. Vgl. Ausst.-Übersicht: Februar 1916, Berlin (Freie Secession).
- 3 Kirchner an Herrmann, 12.12.1915, aus Berlin, zit. n.: Mück 2012, S. 77.
- 4 Mueller an Herrmann, 2.1.1916, aus Berlin, zit. n.: Mück 2012, S. 77.
- 5 Ebd., S. 76.
- 6 Abb. in: Karl Scheffler, „Die Ausstellung der Freien Secession“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 14, 1916, H. 7, S. 322.
- 7 Buchheim 1963, S. 195. Mueller war ein entfernter Vetter von Gerhart und Carl Hauptmann. Seine Mutter war als Findelkind von der Tante der beiden Schriftsteller adoptiert worden.
- 8 Kirchner an Schiefler, 17.8.1915, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 60, S. 79–80. Mit dem gefallenen Freund war Hugo Biallowons gemeint.
- 9 Maschka Mueller an Herrmann, 8.9.1916, aus Berlin, zit. n.: Mück 2012, S. 80.
- 10 Mueller an Maschka, 25.12.1916, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 8. Hier und im Folgenden wurden Muellers Interpunktion und Rechtschreibung in einzelnen Fällen im Sinne einer besseren Lesbarkeit stillschweigend aktualisiert.
- 11 Ebd.
- 12 Mueller an Maschka, 29.4.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 7.
- 13 Mueller an Maschka, 25.12.1916, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 8.
- 14 Als Beilage zum Brief Muellers an Maschka, 12.2.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 12.
- 15 Mueller an Maschka, 21.1.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 11.
- 16 Mueller an Maschka, 12.2.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 12.
- 17 Mueller an Maschka, 17.2.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 13.
- 18 Zu Muellers Aufenthalt in Neuss vgl. Goerger 1965 sowie Husmeier-Schirlitz 2006.
- 19 Mueller an Maschka, 17.4.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 6.
- 20 Mueller an Maschka, 22.4.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 22.
- 21 Mueller an Maschka, 30.4.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 23.
- 22 Mueller an Maschka, o. Datum (Pfungsten 1917), in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 26.
- 23 Geller erwarb als Mitglied der Gesellschaft zur Förderung Deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts kurze Zeit später insgesamt drei Gemälde. Es ist daher wahrscheinlich, dass es sich bei dem nicht näher benannten Herrn um den kunstliebenden Rechtsanwalt handelte.
- 24 Mueller an Maschka, 29.4.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 7.
- 25 Ebd.
- 26 Mueller an Maschka, 1.6.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 27.
- 27 Mueller an Maschka, 12.2.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 12.
- 28 Während eines Genesungsurlaubs im Juni 1917 führte er außerdem einen Porträtauftrag aus, der ihm 600 Mark einbrachte: Nach Photos, die er schon Anfang Mai erhalten hatte, malte er die Eltern eines Militärarztes.
- 29 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juni 1917, Düsseldorf (Große Berliner).
- 30 Mueller an Maschka, 12.6.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 29.
- 31 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juli 1917, Berlin (Freie Secession).
- 32 Mueller an Maschka, 11.6.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 28.
- 33 Mueller an Maschka, 29.4.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 7. Den Erinnerungen der Schwester Muellers zufolge handelte es um Fresken. Vgl. Emmy Mueller, „Erinnerungen an ihren Bruder Otto Mueller“, unveröffentlichtes Typoskript, Anfang der 1950er-Jahre, Otto-Mueller-Archiv, S. 23.
- 34 Mueller an Maschka, 15.6.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 30. Cassirer, der seine freiwillige Meldung von 1914 nach ersten Erfahrungen im Lazarett und an der Westfront bereute, hielt sich ab dem 13.2.1917 in Bern und ab Ende Juli 1917 in Zürich auf; Graf Kessler war ab Herbst 1916 als Leiter der deutschen Kulturpropaganda in der Schweiz bei der deutschen Gesandtschaft in Bern tätig. Freundlicher Hinweis von Dr. Hans-Dieter Mück.
- 35 Mueller an Maschka, 30.8.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 36.
- 36 Ebd.
- 37 Mueller an Maschka, o. Datum (ca. zweite Septemberhälfte 1917), in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 40.
- 38 Mueller an Maschka, 26.9.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 44.
- 39 Mueller an Maschka, 2.11.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 47.
- 40 Ebd.
- 41 Ebd.
- 42 Mueller an Maschka, 26.12.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 51a.
- 43 Mueller an Maschka, 26.12.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 51a.
- 44 Mueller an Maschka, 31.12.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 52.
- 45 Mück 2012, S. 88/89, dort zit. n.: Alfred Faust: „Ich begegnete dem Landsturmann Otto Mueller“, Typoskript, o. Datum, 1956, Stadtarchiv Düsseldorf.
- 46 Mueller an Maschka, 7.1.1918, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 56.
- 47 Mueller an Maschka, 14.1.1918, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 57.
- 48 Mueller an Maschka, 30.1.1918, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 64.
- 49 Mueller an Maschka, o. Datum, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 53.
- 50 Mueller an Maschka, 4.1.1918, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 55.
- 51 Ebd.
- 52 Mueller an Maschka, 20.1.1918, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 61.
- 53 Mueller an Maschka, 3.2.1918, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 65.
- 54 Mueller an Maschka, 27.1.1918, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 67. Es ist unbekannt, um was für einen Sachverhalt es sich handelte.
- 55 Mueller an Maschka, 16.2.1918, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 69.
- 56 Bei den Werken aus Dresden handelte es sich eventuell um die Leihgaben, die Mueller im Sommer zur *Herbst-Ausstellung* in die Galerie Ernst Arnold geschickt hatte.
- 57 Mueller an Maschka, o. Datum (Anfang 1918), in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 59.
- 58 Westheim 1918, S. 140.
- 59 Mueller an Maschka, o. Datum (Anfang 1918), in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 59.
- 60 Mueller an Hagemann, 14.5.1918, aus Berlin, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 146.
- 61 Im Vergleich zu Mueller erzielte Nolde 1918 bei Bildverkäufen Gewinne in ganz anderen Größenordnungen. Die Hamburger Kunsthalle erwarb zwei Gemälde für 15 000 und 4 000 Mark.
- 62 Buchheim 1963, S. 188, dort mit „1916–1918“ nicht genauer datiert. Auch seine Porträts (Zeichnungen und Lithographien) von Kameraden wie K. Montel und Alfred Faust können an dieser Stelle angeführt werden, sind aber streng genommen keine Schilderungen des Krieges.
- 63 Vgl. Buchheim 1963, S. 227–228.
- 64 Mueller an Maschka, 4.3.1918, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 75.
- 65 Mueller an Hagemann, 14.5.1918, aus Berlin, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 146.
- 66 Vgl. Ausst.-Kat. *Otto Mueller*, Galerie Paul Cassirer, Berlin W., Victoriastraße 35, April/Mai 1919, Nr. 27, 28 und 25. Das Gemälde *Russische Landschaft II* (um 1918, Leimfarbe auf Rupfen, 78 × 95 cm) befindet sich heute im Saarländischen Museum, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarbrücken. Der Verbleib der beiden anderen im Katalog abgebildeten Gemälde ist unbekannt.

EMIL NOLDE





111 Emil Nolde, Photoporträt des Künstlers, 1919, Nolde Stiftung Seebüll

EMIL NOLDE

Im Gegensatz zu den anderen ehemaligen *Brücke*-Mitgliedern war der 1867 geborene Emil Nolde mit knapp fünfzig Jahren zu alt für den Militärdienst. Insofern war er unter den expressionistischen Künstlern eine Ausnahmeerscheinung. (Abb. 111) Den Ersten Weltkrieg verbrachten er und seine Frau Ada in Guderup auf der Ostseeinsel Alsen (heute Als in Dänemark) und ab dem Sommer 1916 in „Utenwarf“, einem kleinen Bauernhaus an der Nordseeküste im Kreis Tondern. Die Winter verbrachten sie in ihrer Berliner Wohnung in der Nähe des Wittenbergplatzes. Das Kriegsgeschehen verfolgte Nolde demnach die meiste Zeit in seinen abgelegenen Wohnhäusern im Norden Deutschlands, wo die Nachrichten mit einer zweitägigen Verzögerung eintrafen. Für das ‚Kriegserlebnis‘ des Ehepaars waren daher die ersten Augustwochen 1914 von besonderer Bedeutung. Der Kontrast zwischen den chaotischen Umständen ihrer Rückfahrt aus der Südsee und ihrem ansonsten beschaulichen Alltag war enorm.¹ Auf der aufregenden Rückreise nach dem überraschenden Kriegsausbruch mit Zwischenhalten in den Hafenstädten Marseille und Genua sowie auf der Zugreise über die Schweiz nach Deutschland erlebten beide das Weltgeschehen hautnah mit. In Noldes Erinnerungen nahmen die Wochen im August als eigenständiges Kapitel mit dem Titel „Heimfahrt“ immerhin zehn Seiten ein.²

Kriegsausbruch im Sueskanal und Rückreise nach Alsen

Emil und Ada Nolde befanden sich am 1. August 1914 auf der Rückkehr von ihrer Südsee-Expedition, zu der sie am 2. Oktober 1913 als Gäste der vom Reichskolonialamt organisierten „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition“ aufgebrochen waren. Kurz vor ihrer Ankunft in Sues holte sie die Nachricht vom Ausbruch des Weltkrieges ein. In Noldes Erinnerungsband *Welt und Heimat* berichtete er: „Als wir uns Suez näherten, ging an Bord ein Raunen von Mensch zu Mensch: ‚Krieg‘ – doch niemand wußte mehr als nur dieses eine erregende, erschreckende Wort ‚Krieg‘.“³

Am Abend des 1. August wurden auf ihrem Dampfer „Derfflinger“ (auf dem übrigens auch Pechstein ein halbes Jahr zuvor gereist war) deutsche ‚Vaterlandslieder‘ gesungen: „... die Wellen gingen hoch im Reden und in singender Begeisterung.“⁴ Das Schiff lagerte vorerst im neutralen Hafen von Port Said. Doch die Nachricht, dass auch England Deutschland den Krieg erklärt hatte, bedeutete, dass die „Derfflinger“ evakuiert werden musste. (Abb. 112) An Bord herrschte in den ersten Augusttagen 1914 große Ungewissheit. Die Mannschaft wurde umgehend einberufen, selbst die Köche wurden rekrutiert. Nolde erinnerte sich: „An Bord war fast keiner mehr.“⁵ Die Passagiere, die meisten ohne Bargeld,



112 Die „Derfflinger“, Postkarte

Auf diesem Reichspostdampfer (Baujahr 1908) kehrte das Ehepaar Nolde aus der Südsee zurück. Die „Derfflinger“ bestiegen Ada und Emil Nolde in Penang (Malaysia). Durch den Kriegsausbruch wurden die Passagiere und die Besatzung jedoch vor Port Said im Sueskanal evakuiert, das Schiff wurde von den Briten unter neuem Namen eingesetzt.

mussten das Schiff verlassen und selbst sehen, wie sie die weitere Heimreise bewerkstelligten.⁶ In diesen Wirren lieb ein deutscher Regierungsrat Ada Nolde 500 Goldmark. Diese Gabe war an die Bedingung geknüpft, dass sie sich auf der ungewissen Weiterreise nach Deutschland um seine Frau und seinen Sohn kümmern sollte. Nachdem die Familie des Regierungsrates jedoch überstürzt abgereist war, ermöglichte das Geld dem Ehepaar Nolde, die (völlig überteuerte) Weiterreise aus Port Said auf einem holländischen Frachter zu bezahlen. Um überhaupt einen Platz zu erhalten, gaben sich beide als dänische Staatsbürger aus. In seinen Erinnerungen beschrieb Nolde das „*merkwürdige Schiff*“, das auf der Hinfahrt für Pilgerfahrten nach Mekka bestimmt⁷ und auf seiner Rückfahrt ohne Passagiere, aber dafür mit „*allerlei Getier... für europäische zoologische Gärten*“ beladen war.⁸ Ihre erste Wahl wäre ein holländischer Passagierdampfer gewesen, der sie jedoch aufgrund von Überfüllung abgewiesen hatte. Sie mussten also froh sein, überhaupt eine Möglichkeit zur Weiterfahrt gefunden zu haben. Beide hatten nur das nötigste Reisegepäck bei sich. Ihre Koffer und Kisten waren auf einem anderen Dampfer gereist, darunter auch die eingerollten Leinwände mit den in der Südsee entstandenen Bildern sowie „*Eingeborenen-Sachen*“ und Waffen, die Nolde von seiner Reise mitgebracht hatte. Das Schiff „*Schlesien*“, auf der Noldes Gepäck lagerte, wurde kurze Zeit später im Sueskanal von den Engländern gekapert.⁹ Immerhin war es Nolde gelungen, seine Mappe mit den Südsee-Aquarellen aus dem Gepäckraum zu retten und als Handgepäck mitzunehmen. Doch das ungewisse Schicksal seiner Leinwände, die er zurücklassen musste, traf ihn schwer. Die folgenden sieben Jahre tröstete er sich damit, den Verlust als sein persönliches Kriegsoffer hinzunehmen, das „*immer noch viel geringer als das der vielen Soldaten*“ sei.¹⁰ Es war eine große Überraschung, als sein Gepäck sieben Jahre später wieder auftauchte. Im Jahr 1921 konnte Nolde seine Gemälderollen mit den Südsee-Szenen in einem Lagerhaus in der südeingelassenen Hafenstadt Plymouth abholen.¹¹ Während ihres wochenlangen Aufenthaltes an Bord des holländischen Frachters – Landgänge wären für sie als Deutsche während ihrer Zwischenhalte in Messina und Marseille zu riskant gewesen – litten die Noldes vor allem unter dem Informationsmangel: „*Oft saßen wir beim Funker, Nachrichten erwartend. Nichts war zu erfahren. Immerzu lauter mutwillige Störungen. Deutschland war im Krieg – und wir konnten nichts, nichts erfahren!*“¹² Anfangs unterschätzte Nolde den Konflikt und erwartete ein baldiges Ende nach wenigen Tagen oder Wochen.¹³

Im Hafen von Marseille zeigte er sich von den umfangreichen militärischen Maßnahmen der Franzosen beeindruckt: „*Hinaus und hinein gingen die Torpedoboote, und die Frachtschiffe kamen geladen voll mit Turkos und Zuaven [nordafrikanische Regimenter und Söldnertruppen der französischen Armee]. Marsch- und Kriegslieder wurden gespielt und gesungen. Auf Schuppe und Schuten standen Kriegssprüche, und die Tagesblätter brachten mit großen Überschriften: ‚In Berlin Revolution‘, ‚Nieder mit dem*

Kaiser, nieder mit dem Kronprinz‘, und lange Berichte erzählten von großen französischen Siegen.“¹⁴ Die Ausfahrt aus dem französischen Kriegshafen war aufgrund der Seeminen nicht ungefährlich. Nolde erinnerte sich, wie sich ein „*kleines, ekliges Kriegsschiff quer vor unser Schiff*“ legte, dem der Frachter mit den Flaggsignalen Hollands, Belgiens und Dänemarks die friedliche und verbündete Gesinnung darzulegen versuchte.¹⁵ Von Marseille aus steuerten sie nach Genua zurück, um zweihundert Holländer abzuholen, die an Spanien und der Atlantikküste vorbei nach Hause gebracht werden sollten. Der wesentlich kürzere Landweg durch das feindliche Deutschland oder das besetzte Belgien wäre zu diesem Zeitpunkt keine Alternative gewesen. In Genua entschloss sich das Ehepaar Nolde, das Schiff zu verlassen. Das Angebot ihres hilfsbereiten Kapitäns, sie nach Rotterdam mitzunehmen und dort bei seiner Familie unterzubringen, lehnten sie ab. In Norditalien erlebten sie – wie schon in Marseille – eine aufgebrachte Öffentlichkeit. Nolde berichtete über die anti-deutsch-österreichische Bilderflut, vermutlich eine seiner ersten Begegnungen mit politischen Propagandaplakaten: „*Bilder und Plakate sahen wir, Kaiser Wilhelm und Franz Joseph watend in Blut bis zu den Knien, in den Händen die Bibel haltend, mit himmelwärts gewendeten Augen.*“¹⁶ Das Ehepaar bestieg einen überfüllten Zug mit „*halb- und ganz betrunkenen Soldaten*“ und fuhr weiter in Richtung Schweiz, allerdings mit Halt in Mailand, wo die beiden in einem überfüllten Wartesaal die Stunden von Mitternacht bis vier Uhr morgens überstehen mussten.¹⁷ In Zürich wurden sie von einer Freundin namens Irma Crous mit dem Nötigsten versorgt, und begaben sich von dort auf die Weiterreise nach Deutschland. An den Bahnhöfen, die sie passierten, erlebten sie die Mobilmachung aus unmittelbarer Nähe: „*Aus allen Zügen erscholl Gesang und Rufen der eingezogenen Soldaten, junge, schöne, prächtige Männer. Auf den Bahnhöfen war das Abschiednehmen rührend und auch tragisch.*“¹⁸ Am 23. August erreichten sie Halle an der Saale, wo Noldes Jugendfreund aus St. Gallener Zeiten, der Schweizer Jurist Hans Fehr, an der Universität lehrte. Fehr erinnerte sich an die Ankunft: „*Eines Nachts, um zehn Uhr, klingelte es an unserer Haustüre. Da standen die beiden, längst Ersehnten, mit blaßgelben Gesichtern. Noch heute sehe ich die schemenhaften Wesen vor mir. Wir umarmten uns wie Kinder; hatten wir doch während vieler Monate nichts voneinander gehört.*“¹⁹ Bei Fehr in Halle hielt sich das Ehepaar zwei Wochen lang auf.²⁰ Das persönliche Augusterlebnis des Ehepaars Nolde war durch die lange Abwesenheit, die beschwerliche Rückreise und die Vaterlandseuphorie in der Universitätsstadt, die den eigenen Patriotismus befeuerte, besonders eindrücklich. Ada berichtete ihrer Freundin Luise Schiefler nach Hamburg: „*Wir kamen so erfüllt vom Deutschtum nach Deutschland und fanden hier die Einheitsstimmung in so gewaltigem Maße, daß [es] für uns alle nur heißt: mit Deutschland stehen oder fallen.*“²¹ Dennoch sehnte sich das Ehepaar vor allem danach, möglichst bald wieder zu Hause zu sein. Ada räumte einige Tage später von Berlin aus, der letzten Station ihrer Rückreise, ein, wie sehr sie angesichts der allge-

genwärtigen Mobilmachung unter ihrer eigenen Untätigkeit gelitten hatten: „*Alles durfte mitwirken nur wir nicht.*“²² Gegen Mitte September kehrte das Ehepaar Nolde schließlich auf die Ostseeinsel Alsen zurück. Ada begann nach ihrer Rückkehr, warme Winterbekleidung für die Soldaten zu stricken. Für Frauen war dies beinahe schon eine vaterländische Pflicht. Ihre Freundin Gertrud Osthaus, die Ehefrau des Mäzens und Sammlers Karl Ernst Osthaus, kommentierte dies folgendermaßen: „*Dass Du irgendwie stricken würdest, stand seltsamerweise fest; aber wir dachten vielleicht in Ägypten für englische Soldaten und Emil hinter dem Pflug vielleicht in Zwangsarbeit im Lande der Pharaonen!*“²³ Die Angst vor einer Internierung war durchaus begründet. Max Pechstein wurde im November 1914 mit anderen Deutschen für eine gute Woche vor der Küste Japans festgehalten. Nolde war sich rückblickend bewusst, dass er zu diesem frühen Zeitpunkt noch glimpflich davongekommen war, wie er an den Leverkusener Sammler Carl Hagemann schrieb: „*Wenn man liest wie es den Civilgefangenen in England u. auch anderswo geht, was haben wir doch für ein Glück gehabt, daß wir noch durchgekommen sind, ich glaube nicht daß unsere durch die Tropenzeit geschwächten Körper hätten es aushalten können.*“²⁴

Der Künstleralltag

Nach ihrer Ankunft auf Alsen kehrte allmählich der Alltag wieder ein, auch wenn es Nolde in den ersten Kriegsmonaten noch schwer fiel, sich auf die künstlerische Arbeit zu konzentrieren: „*Mit meinem Malen geht es nicht gut. Die Zeit ist wohl allzubelegt.*“²⁵ Der Ausnahmezustand beeinträchtigte Noldes Schaffen bis in den Herbst hinein. In einem Brief vom 15. Oktober schilderte er die Lage folgendermaßen: „*Aus der Ferne hören wir hier oben das Getöse vom Kriegsfelde, die Nachrichten dringen auch hierher, und wir leben den ganzen Tag mit den Soldaten in Ost und West, zuweilen in banger Beklemmung und dann wieder jubeln wir, wenn die Siegesnachrichten kommen. ... Die Gegenwart ist mächtig und spannend, die Heimreise war aufregend und – wenn für die Betätigung in der Kunst die erforderliche Konzentration fehlt, es ist wohl zu verstehen.*“²⁶ Erst im Herbst 1914 fand er zur künstlerischen Routine zurück. Am 19. November berichtete er Fehr über seinen Arbeitsalltag: „*Ich wandere tagtäglich hinunter zu dem kleinen lieben Arbeitsraum am Meer u. bin dort mit den entstehenden Bildern um mich. Wenn der Abend kommt, geht's zurück u. abends sitzen wir traulich bei der Lampe am warmen Ofen. Wie ist es schön, dass wir beide so gern hier oben in der Einsamkeit leben.*“²⁷

Im Winter 1914/15 entstanden zahlreiche Ölgemälde, darunter Stillleben, Landschaften und Südsee-Szenen. Kurz vor Weihnachten berichtete er über seine neuesten Stillleben: „*[S]ie können wohl die besten sein, die ich malte. Besonders die Farbe leitete mich und mir ist, als ob, wenn ich so eins und eins sehe, jedes aus mir einen anderen Menschen macht.*“²⁸ Aus keinem dieser Bilder sind die Kriegswirren abzulesen. Am 7. April 1915 wies er

Osthaus gegenüber auf diesen Kontrast zwischen Werk und Kriegsgeschehen hin: „*Der Winter verging hier in stiller Tätigkeit. – Zuerst im vergangenen Sommer ließen die großen Kriegseignisse zur Arbeit keine Ruhe, dann aber ging es wieder. Aber es sind friedliche Bilder, die ich machte, Landschaften u. Stilleben, als Gegensatz zu der bewegten Zeit mußte ich in diesen Ruhe finden. Wir haben sie jetzt um uns und freuen uns dessen.*“²⁹

Die Bearbeitung von Bildmotiven, die jenseits des Zeitgeschehens eine eigene Welt widerspiegeln, lag einerseits an Noldes Kunstverständnis. Der Maler sah die Kunst an sich als einen rein geistigen Wert an. Andererseits waren die Bildmotive, die er auch in diesen Jahren oft in der ihn umgebenden Natur sammelte, vom Krieg unbeeinträchtigt. Das Meer, das er so oft malte, war sogar weniger befahren als sonst, wie Nolde im Mai 1915 bemerkte: „*Wir schauen übers Meer hinaus, aber kein Dampfer kommt und auch nicht die vielen kleinen Segler, nur manchmal geht schnell ein Kreuzer oder Schlachtschiff vorbei. Den großen Ereignissen im Felde in West und Ost folgen wir mit großer Spannung, und jubeln, wenn die herrlichen Siege gemeldet werden. Ums Haus grünt und blüht alles, der Buchenwald steht stolz in seiner gelbgrünen Pracht.*“³⁰

Der Frühling und Sommer des Jahres 1915 blieben künstlerisch produktiv. Für das Jahr 1915 sind insgesamt 88 Ölgemälde dokumentiert.³¹ (Abb. 113) Erst im August des zweiten Kriegsjahres verließ das Ehepaar Alsen für eine zweiwöchige Deutschlandreise, unter anderem nach Baden zur Hochzeit von Adas Schwager. Vor allem wollte sich Nolde über die Situation im Land informieren, wie er Max Sauerlandt (1880–1934), dem ehemaligen Leiter des städtischen Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Halle, der seit Kriegsbeginn an der Ostfront stationiert war, berichtete: „*Nachdem wir ein ganzes Jahr hier oben weilten in der Stille u. der weltfernen Ecke war es uns ein Bedürfnis zu erleben, wie es während dieser schweren Kriegszeit im Reiche aussieht. Unser Eindruck, den wir mitbringen ist der, das[s] alles wie ungestört seinen Gang geht u. nur wenn man tiefer sieht merkt man wie doch überall die vielen Männer fehlen u. vieles nur äußerlich seinen Gang geht. Aber Not oder eigentliche Erschöpfung merkten wir nicht. Selbst im Künstlerleben, wo zu Anfang wohl alles still lag, regt es sich, das Interesse ist lebhaft u. die Kunsthändler wollen ihre Ausstellungen, u. klagen kaum. Es ist als ob das Volk ein Gegengewicht braucht.*“³²

Noldes Alltag als Künstler hatte sich durch den Krieg kaum verändert, und auch die Kunstszene schien unbeeinflusst. Nolde verstand das öffentliche Interesse an seiner Kunst auch als Interesse „für die geistigen Werte“, so, „als ob das Grausige des Krieges in der Kunst einen Gegenpol sucht“, wie er Fehr schrieb.³³ Unbeirrt malte er weiter, organisierte Ausstellungen und verkaufte Bilder. Die Beeinträchtigungen des Alltags waren überschaubar. So berichtete Ada Nolde im Juni 1916 über Probleme, an neue Leinwände zu gelangen. Notgedrungen wurden alte Leinwände, „die wir so liegen hatten“, gestopft, „denn sie sind nicht mehr zu kaufen.“³⁴ Noldes Ehefrau übernahm auch das



113 Emil Nolde, *Blumengarten G (Blaue Gießkanne)*, 1915, Öl auf Leinwand, 73 × 88 cm, Privatbesitz

1915 entstanden in Noldes Haus auf Alsen die ersten Gemälde einer Serie von üppigen Darstellungen seines Blumengartens, die er später nachträglich durch die Vergabe von Buchstaben – hier G – ordnete.

Abziehen der Holzschnitte und das Führen der Korrespondenz, damit sich Emil auf seine Kunst konzentrieren konnte.³⁵ Trotz der bestehenden Einschränkungen – gelegentlich mangelte es an Zucker, Petroleum und Brennmaterial – kam das Ehepaar gut über die Runden.³⁶ Ada fielen über ihre Rolle als Assistentin des Künstlers auch die Aufgaben zu, sich um die eigene Kuh, das Pferd und die Ochsen zu kümmern sowie um den Garten und die Pflege von Netzen und Reusen.³⁷ Das Ehepaar lebte „halb von Fischen“, wie Nolde im September 1916 in einem Brief berichtete, in dem er allerdings auch beklagte, dass Netze nicht mehr zu kaufen seien und ihnen mit der „alten halbfaulen Reuse“ viele Aale entwichen.³⁸ Insgesamt konnte ihnen als Selbstversorgern der Verschlechterung der Versorgungslage im Winter 1916/17 wenig anhaben. Ganz anders sah die Lage in Berlin aus. Am 14. Februar 1917 deutete Nolde aufgrund der Nahrungsknappheit einen vorzeitigen Aufbruch aus seinem Winterquartier an: „Es macht die Ernährungsfrage hier einige Schwierigkeit, deshalb werden wir wohl etwas eher nach unserer Provinz hinaufziehen als sonst.“³⁹ Finanziell ging es dem Künstler – sieht man von dem beträchtlichen Kredit ab, den er im Rahmen der Südsee-Reise aufgenommen hatte – nicht schlecht. Seine stabile Situation führte dazu, dass ihm im Frühjahr 1915 die Unterstützung durch die wohlthätige private Initiative der Künstlerbeihilfe mit der Begründung gestrichen wurde, er sei nicht bedürftig. Als einer von ungefähr siebzig Künstlern war Nolde dank der Vermittlung von Ernst Gosebruch aus Mitteln der Familie Krupp und anderen Sponsoren für kurze Zeit Teil eines privaten Förderungsprogramms gewesen. Doch in einem Gespräch zwischen Gosebruch und Fehr ergab sich, dass Nolde das Auswahlkriterium der Bedürftigkeit nicht erfüllte.⁴⁰ Angesichts der Armut unter Künstlern war die Entscheidung, die Hilfszahlungen einzustellen, verständlich. Im künstlerischen Bereich konnte Nolde sich – unter anderem dank Osthaus und Gosebruch – auf ein gut funktionierendes Netzwerk von Förderern verlassen. Im Rahmen einer Ausstellung bei Ludwig Schames im Dezember 1915 in Frankfurt am Main verkaufte er jeweils ein Gemälde an Hagemann und eines an das Museum Folkwang in Essen.⁴¹ Ende April 1916 erfolgte der Ankauf von fünfzig Südsee-Aquarellen durch das Reichskolonialamt zu einem Preis von 500 Mark das Blatt. Die stattliche Summe von 25 000 Mark wurde Nolde in Raten ausgezahlt und deckte seine Kosten für die Südsee-Reise in Höhe von 23 000 Mark komplett ab.⁴² Aus Noldes Korrespondenz wird deutlich, dass er durch Bildverkäufe vergleichsweise hohe Einkünfte hatte. Dem Sammler Paul Ströhmer (1861–1945), der ihn mit einem Händler gemeinsam einen Besuch abstatten wollte, entgegnete er im März 1917: „Sie scheinen über meine Verhältnisse nur wenig zu wissen. Ich bin in der außerordentlich glücklichen Lage, von den Kunsthändlern nicht unbedingt abhängig zu sein.“⁴³ Noldes Selbstbewusstsein zu diesem Zeitpunkt war von dem Verkauf seines dreiteiligen Gemäldes *Maria von Ägypten* (1912) beflügelt, das der aus Essen stammende Sammler Heinrich Kirchhoff (1874–1934) für 30 000 Mark erworben hatte. Ende April 1917

wurde das Werk als „Zentralsonne eines vielgestaltigen Planetensystems“ in der neu eröffneten Präsentation der Sammlung Kirchhoff im Wiesbadener Neuen Museum gelobt.⁴⁴ Trotz des astronomischen Preises – der sich innerhalb kurzer Zeit mehr als verdreifacht hatte – fiel es Nolde schwer, sich von dem Werk zu trennen. Im Januar berichtete er Fehr über den Verkauf: „Ich weiss nicht mehr ob wir Euch von dem Schicksal der ‚Hl. Maria v. Ägypten‘ näheres erzählten. Seit langer Zeit bewirbt sich ein Herr Kirchhoff in Wiesbaden um deren Besitz, nun ist es gekommen, das ich das Werk geben musste, denn der Betrag 30 Taus. ist vereinbart. Als es 20 T[ausend] kostete bot er 15 T. – In Halle war es mit 9 T. ausgestellt.“⁴⁵

Unter den Sammlern, die seine Gemälde kauften, waren neben Hagemann, Ströhmer und Kirchhoff auch der Hamburger Kunsthistoriker Carl Georg Heise und der Hamburger Unternehmer Rickmers. Die Männer übergaben 1918 der Hamburger Kunsthalle ihre Gemälde *Christus in Bethanien* (1910) und *Einzug in Jerusalem* (1915) als Leihgaben.⁴⁶ Im August 1917 erfuhr Nolde vom Plan eines weiteren Gemäldeankaufs durch die Kunsthalle. Zunächst äußerte er sich skeptisch: „Ja, Director Pauli ließ sagen, daß er ein Bild für die Kunsthalle kaufen wolle. Aber das hat er seit mehreren Jahren wollen. Wenn er nun schließlich mit Protest im Sinn so weit kommen sollte, es freut mich dann gar nicht mehr, denn eines meiner besten Bilder wird es nicht werden können, dazu fehlen ihm Verständnis u. Mut. Es ist schade, daß in Hamburg keines meiner ganz starken Bilder seinen Platz gefunden hat.“⁴⁷ Nolde sollte seine Meinung noch ändern. Gustav Pauli (1866–1938) hatte sich seit seinem Amtsantritt in der Kunsthalle Hamburg im Jahre 1914 für Nolde engagiert und sowohl Druckgraphik als auch acht seiner Südsee-Aquarelle erworben.⁴⁸ Im Februar 1918 besuchte er die Nolde-Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft in Hannover und hob in seinem Reisebrief hervor, wie dringlich es sei, ein Gemälde Noldes, den er als den „Führer der deutschen Expressionisten“ bezeichnete, zur Ergänzung der Sammlung zeitgenössischer Malerei noch vor der Neueröffnung der Kunsthalle zu erwerben.⁴⁹ In Hannover hatte er drei Gemälde ausgesucht, die er nach Hamburg schicken ließ, um sie der Kommission vorzustellen. Unter den Gemälden war auch das frühe Werk *Christus und die Kinder* aus dem Jahre 1910, das Ende Juni 1918 der Kommission zum Ankauf vorgeschlagen wurde.⁵⁰ (Abb. 114) Für die ebenfalls beträchtliche Summe von 15 000 Mark konnte es direkt von Nolde erworben werden. Kurze Zeit später wurde auch der Ankauf des Blumenstilllebens *Rittersporn* für 4 000 Mark bewilligt.⁵¹ Ende Juni 1918 äußerte sich Nolde schließlich erfreut über die Ankaufspläne und beschrieb den Einzug seiner Bilder in die Sammlung der Kunsthalle als einen „Erfolg nach Außen“.⁵² Noch eindrücklicher beschrieb der zukünftige Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Max Sauerlandt, anlässlich der Ausstellung in Hannover den Aufschwung, den der Künstler innerhalb kurzer Zeit erfahren hatte und prophezeite auch für die Zukunft ein Anziehen der Preise für seine Werke: „Es ist augenblicklich eine größere Nolde-Ausstellung in Hannover, deren



114 Emil Nolde, *Christus und die Kinder*, 1910, Öl auf Leinwand, 86 × 106 cm, The Museum of Modern Art, New York (ehemals Hamburger Kunsthalle)

Dieses frühe Gemälde wurde im Sommer 1918 der Hamburger Kunsthalle zum Ankauf vorgeschlagen und für 15 000 Mark erworben. 1937 wurde es als ‚entartet‘ beschlagnahmt und 1939 als ‚international verwertbar‘ an den deutsch-amerikanischen Kunsthistoriker Wilhelm Valentiner verkauft, der es 1955 dem MoMA schenkte.



115 Emil Nolde, *Revolution*, 1917, Öl auf Leinwand, 87,5 × 100,5 cm, Nolde Stiftung Seebüll

Die Szene mit der in ihrem Blick auf den Agitator gerichteten Gruppe von männlichen Arbeitern mit hochgekrempelten Hemden und Schiebermützen könnte sich auf Bilder beziehen, die der Künstler von der Februarrevolution in Petrograd gesehen hatte. Das Werk, das in solch einem zeithistorischen Bezug für Nolde eher ungewöhnlich wäre, wurde allerdings erst nachträglich als *Revolution* betitelt, die ursprüngliche Bezeichnung lautete *Erregte Menschen*.

großer Erfolg beweist, wie die Dinge sich geändert haben seit unserer ersten Nolde-Ausstellung in Halle und dem Kauf des ‚Abendmahls‘ [1913]. In Hannover sind jetzt für etwa 20 000 Mark Gemälde gekauft, und zwar nicht von anonymen Sammlern, sondern von sehr gewiegten und wählerischen ... und zwar große, vollwichtige Gemälde. Und eben höre ich von Nolde, daß auch die Bremer Kunsthalle jetzt gekauft hat und daß sich Pauli für die Hamburger Kunsthalle in Hannover neben zwei andern Gemälden das Ihnen ja aus Halle bekannte Bild ‚Christus und die Kinder‘ (das damals fünf, jetzt fünfzehntausend Mark kostet) hat reservieren lassen. ... Mit dem Einzug Noldes in die bisher immer noch sehr zurückhaltende Kunsthalle ist eine neue Etappe erreicht, man kann wohl sagen, daß sich Noldes Kunst damit in Deutschland endgültig durchgesetzt hat, und das muß notwendig sehr bald auf die Preise erheblich zurückwirken.“⁵³

Ausstellungen

Die zahlreichen Ausstellungen während des Krieges erhöhten den Marktwert der Arbeiten und trugen zu der gewünschten Außenwahrnehmung bei, an der Nolde sehr gelegen war. Durch zahlreiche Einzelausstellungen in deutschen Großstädten konnte er seine Stellung als „Führer der deutschen Expressionisten“, wie ihn Pauli nannte, weiter festigen.⁵⁴ Einzelausstellungen fanden während des Krieges unter anderem in Berlin, Dresden, Essen, Frankfurt am Main, Hagen, Hamburg, Hannover und München statt.⁵⁵ Auf der Ausstellung von Werken neuerer Kunst aus Hamburger Privatbesitz in der Kunsthalle im November 1917 wurde Nolde – wie auch Schmidt-Rottluff – ein eigener Saal eingeräumt, der von Heise in der Kunstchronik als der „eindrucksvollste der Ausstellung“ beschrieben wurde.⁵⁶ Eine große Einzelschau in der Kunsthalle Mannheim, die für Oktober 1918 geplant war, sagte Nolde persönlich aus Angst vor Fliegerangriffen ab.⁵⁷ Nolde war über das rege Interesse der Galeristen und Kuratoren erfreut, begleitete in vielen Fällen die Vorbereitungen und war nach Möglichkeit beim Hängen anwesend. In Frankfurt freute er sich kurz vor Weihnachten 1915 über die guten Besucherzahlen in der Galerie von Ludwig Schames.⁵⁸ Im März 1916 beschrieb er die Ausstellung bei I. B. Neumann in Berlin als seine bisher „schönste“ Graphikausstellung. Doch gab es einen Wermutstropfen, und zwar die fehlende Beachtung in der Presse: „Hier im Graph. Kabinett ist jetzt eine sehr schöne Ausstellung, die schönste Graphik-Ausstell[ung] die ich jemals hatte. Am Eröffnungstage soll es pro[p]-penvoll gewesen sein. Sonst aber viel Schweigen u. die Kritik ist stumm, sie weiss nicht ob sie loben oder schimpfen soll. Es ist ja auch nicht leicht zu wissen was sie soll, denn alles ist hier Clicks u. ekelhafteste Kunstpolitik. Ich zweifle zuweilen daran, dass hier jemand ein wirkliches Kunstverständnis hat, mir ist's als ob nur Interessen u. zwar materielle Interessen ausschlaggebend sind.“⁵⁹ Im Mai 1916 erfuhr seine öffentliche Präsentation in der Galerie Commeter in Hamburg noch eine Steigerung. Er beschrieb sie wiederum als die „schönste“ seiner bisherigen Ausstellungen.

Dass sie keine Verkäufe brachte, trübte die Freude allerdings: „Bei Commeter dort war im Mai eine großzügige Ausstellung, im ganzen unteren Stock Graphik, im oberen Stock Bilder. Es mag die schönste gewesen sein, die ich jemals hatte. Nur hat sie gar keinen Verkaufserfolg gegeben, was sonst doch immer war, dem Kunsthändler ist es natürlich nicht recht, mir aber ist es wie ein starker künstlerischer Erfolg, für den Verkauf war sie in ihren Werten zu tief, zu schwer.“⁶⁰ Auch in diesem Falle registrierte er, dass das öffentliche Echo ausblieb und erklärte es sich dies erneut mit der Tiefe seiner Kunst: „Sie war so gewählt u. gut, glaube ich, dass sie nur für wenige war. Die üblichen Ausstellungsbesucher wollen doch am liebsten eine etwas freundliche, unterhaltende Kunst, eine Kunst die mehr ist u. verlangt, wird unbequem. Dem Suchenden aber ist die tiefe ernste Kunst unendlich viel.“⁶¹ Bei allen diesen Einzelausstellungen spielte das Thema des Krieges keine Rolle. Sie waren darauf angelegt, einen Überblick über das künstlerische Werk Noldes zu geben und sich auf die geistigen Werte der Kunst, die Nolde als „tief“, „schwer“ und „ernst“ beschrieb, zu konzentrieren. Da auch die jüngsten seiner Gemälde – anders als Heckels neueste Werke – den Krieg nicht weiter thematisierten, war dieser in den Galerieräumen nicht präsent.⁶² Eine Wanderausstellung, die sich das Thema ‚Krieg‘ zum Ziel gesetzt hatte, wurde ab Ende Februar 1916 von seinem guten Bekannten Osthaus veranstaltet und trug den programmatischen Titel: *Die Kunst im Kriege*.⁶³ Schon zu Beginn des Jahres 1916 hatte Osthaus mit Nolde über seine Pläne korrespondiert. Osthaus wollte dem kitschigen „Kriegsschund“ entgegentreten, der seiner Meinung nach in Ausstellungen während des Krieges überhandgenommen hatte. Sein Ziel war es, sowohl Kulturhistorisches als auch aktuelle Werke in der Kunst zu präsentieren. Für die Kunstabteilung wünschte er sich zwei Gemälde und mehrere Graphiken von Nolde. Daneben waren Werke von Christian Rohlf (1849–1938), Kirchner, Heckel und anderen Zeitgenossen, die Teil seines Netzwerks waren, angedacht. Osthaus schwebte vor, mit diesen Beispielen „die jüngere Malergeneration, die an den Kämpfen um das Dasein unseres Vaterlandes teilnimmt, zu stützen“.⁶⁴ Als Osthaus jedoch aufgrund von Platzgründen eine Standortänderung vom Reichstag in das Ausstellungshaus der *Berliner Secession* am Kurfürstendamm mitteilte, kündigte Nolde verärgert an, die in Aussicht gestellten Leihgaben zurückzuziehen. Für kurze Zeit trübte der Ortswechsel sein bis dahin hervorragendes Verhältnis zu Osthaus. Er schrieb: „... es ist absolut ausgeschlossen, dass ich im Secessionshaus ausstellen kann, selbst wenn die Veranstaltung nicht von dem Vorstand der Secession gemacht wird. Es sind von Corinth so ausfällige Äußerungen gegen mich gemacht worden, daß jede Brücke abgebrochen ist. So sehr ungern schreibe ich Ihnen dieses, weil grade Sie gern meine Bilder mitausstellen möchten, – aber wer sie nicht gesehen, weiß ja nicht, daß sie da sind u. wird sie nicht vermissen.“⁶⁵ Noldes Widerstand ist mit seinem Ausschluss aus der *Berliner Secession* und den damit zusammenhängenden Auseinandersetzungen im Jahre 1911 zu erklären, sowie mit seiner Abneigung

gegenüber Lovis Corinth (1858–1925) als dem Ersten Vorsitzenden des Vereins. Ironischerweise weigerte sich nicht nur Nolde, sondern auch sein Widersacher Max Liebermann (1847–1935), an der Ausstellung in den Räumen der *Berliner Secession* teilzunehmen. Osthaus bemühte sich mit einem flehenden Brief, Nolde von der Aufkündigung seiner Beteiligung abzuhalten. Er erklärte, dass die Vereinigung mit der Ausstellung nicht das Geringste zu tun habe: „Wenn Corinth sie besuchen will, muß er eine Eintrittskarte lösen. ... Von den Künstlern der gesamten Berliner Secession ist nicht ein Bild zur Ausstellung angenommen. Es werden nur Jüngere da sein, auf die Corinth vermutlich so wenig gut zu sprechen ist wie auf Sie. ... Für unsere Ausstellung aber wäre es einer der schlimmsten Ausfälle, wenn Ihre Bilder nicht vorhanden wären.“⁶⁶ Seinen Brief beschloss er mit den Worten: „Sie würden mir nicht die Bilder nehmen, sondern das Ganze zertrümmern. Ich rechne also bestimmt auf Sie.“⁶⁷ Postwendend führte Nolde am 12. Februar 1916 seine Beweggründe weiter aus, stimmte nun jedoch – fünfzehn Tage vor Eröffnung der Schau – Osthaus zu Liebe zu. Er bekräftigte allerdings nochmals seinen Unwillen: „Am allerwenigsten aber wäre es mir recht, wenn es den Anschein haben könnte, als ob ich auf Nebenwegen eine Annäherung suche, welches bei meiner Beteiligung hier ganz leider so aussehen könnte, denn es wird wohl ganz sicher heißen: ‚Die Kriegsausstellung in der Secession.‘ Wenn Sie meinen Stolz wissen u. meine Abneigung u. trotzdem wünschen, daß ich die Bilder mitausstelle, dann will es tun. Aber es geschieht dann von mir aus, weil Sie es gern wollen u. in Verehrung Ihrer Tätigkeit.“⁶⁸

Letztendlich war Nolde mit seinen Bildern in der dritten Abteilung vertreten, die den umständlichen Titel trug: „Freie Werke der bildenden Kunst (Bildnerei, Malerei, Graphik), die aus der Kriegsstimmung geboren sind. Keine Kriegsstileben“.⁶⁹ Über seine Beiträge schrieb Osthaus in einem Hagener Lokalblatt: „Zwei bedeutende Bilder seiner [Noldes] Hand, Kriegsvisionen aus dem Jahre 1913, sind für die Wanderausstellung ‚Die Kunst im Kriege‘, die das Hagener Deutsche Museum am 27. Februar zum ersten Mal in den Räumen der Berliner Secession eröffnen wird.“⁷⁰ Bei den zwei Gemälden handelte es sich um nicht näher bestimmte Werke aus seinen Kriegsvisionen von 1913.⁷¹ Nolde gewährte seine beiden Gemädeleihgaben nur für die Berliner Station und stellte als Ersatz für die Tournee die zwei Radierungen *Abschied* und *Schwester vom Roten Kreuz* zur Verfügung. (Abb. 116) Für anderthalb Jahre reisten die Blätter zusammen mit einem Sammelsurium von Exponaten – darunter Photos der Grabanlagen von Kriegern, die Nolde auf seiner Reise durch China aufgenommen hatte, Arbeiten von Kriegsinvaliden und Entwürfe für Kriegerfriedhöfe und Kleinwohnungsbauten – durch sieben deutsche Städte.⁷² Ende des Jahres 1917 war die Tournee beendet und Nolde erhielt die Graphiken zurück.⁷³ Insgesamt war die Ausstellung *Die Kunst im Kriege* bei weitem nicht so erfolgreich, wie Osthaus sich erhofft hatte. Die wichtigste erste Station in Berlin wurde mit rund tausend Plakaten beworben, zog aber nicht die erwarteten Besucherströme an.⁷⁴ Im Gegenteil, mit



116 Emil Nolde, *Schwester vom Roten Kreuz*, 1911, Radierung, 11,7 × 10,2 cm, Nolde Stiftung Seebüll

Diese und eine weitere Radierung bot Nolde Karl Ernst Osthaus für die folgenden Stationen von dessen Ausstellung *Die Kunst im Kriege* an. Die beiden in Berlin gezeigten Gemälde wollte Nolde gerne direkt nach Ende der Präsentation im Gebäude der *Berliner Secession* zurückerhalten.



117 Emil Nolde, *Schlachtfeld*, 1913, Öl auf Leinwand, 196 × 121 cm, Nolde Stiftung Seebüll

Während sich im Bildvordergrund ein Rappe mit qualmenden Nüstern im Überlebenskampf aufbäumt, liegen im Hintergrund Tote auf violetter Grund. Am rechten Bildrand preschen mit Lanzen bewaffnete Reiter über das Schlachtfeld.

durchschnittlich zwanzig Besuchern am Tag war die Ausstellung ein Desaster. Osthaus erklärte sich das mangelnde Interesse zu Anfang noch mit der Eigenart des Berliner Charakters, „*der Sensation, nicht aber Sachlichkeit will*“.⁷⁵ Doch das allein kann nicht der Grund gewesen sein. In der national anerkannten Zeitschrift *Kunstchronik* wurde der künstlerische Wert der Exponate infrage gestellt. „*In ihrem pedantisch lehrhaften Tone hat diese Ausstellung überhaupt recht peinlich fehlgegriffen*“, hieß es in der Rezension.⁷⁶ Auch die beiden Gemälde von Nolde wurden kritisiert. In der Besprechung wurde zunächst die Einzelausstellung Noldes im Graphischen Kabinett von I. B. Neumann in den höchsten Tönen gelobt, um dann mit folgender Passage zur Ausstellung *Die Kunst im Kriege* überzuleiten: „*Weniger glücklich wirken zwei Ölgemälde Noldes, die im gleichen Hause, in den Räumen der Berliner Sezession, im Rahmen der von Osthaus zusammengestellten Kriegskunstausstellung zu sehen sind.*“⁷⁷

Leider erfahren wir nicht, warum diese Noldes „weniger glücklich“ wirkten als seine Bilder bei Neumann. Nolde dürfte die Kritik an der kulturhistorischen Ausstellung wenig getroffen haben, da derselbe Autor – eventuell Curt Glaser – seine Einzelausstellung durchweg positiv rezensierte. Nolde hatte vielleicht auch aufgrund solcher wenig positiver Rückmeldungen kein Interesse, nochmals Kriegsthemen aufzugreifen. Seine Kriegsbilder des Jahres 1913 passten als ‚Visionen‘ in sein Werk, die allegorisch zu lesen waren. In dem Moment, in dem sie sich bewahrheiteten, wurden sie ihm unheimlich. Über seine Gemälde *Schlachtfeld* (Abb. 117) und *Soldaten* (Abb. 118) schrieb Nolde in seinen 1934 veröffentlichten Buch *Jahre der Kämpfe*: „*Wir Maler, in Spannungen auf heißer Erde stehend, malten mit jungen Augen sehend. Ich vorausahnend mein Soldatenbild, wo sie wie eine Mauer stehen, Deutschland schützend, und ich malte das wiehernde steigende Pferd, zum Himmel schreiend auf dem weiten großen grenzenlosen Schlachtfeld, wo die tausenden, tausenden Toten liegen.*“⁷⁸

Über ein weiteres – heute verschollenes – Reiterbild, das den Zweikampf zwischen einem deutschen und französischen Kavalleristen zeigte, berichtete Fehr, dass Nolde das Bild nach Kriegsende niemandem mehr zeigen wollte: „*Ich kann es niemandem zeigen und weiß nicht, warum ich es gemalt habe. Es entstand vor dem Ersten Weltkrieg. Ich verstecke es sorgsam unter meinen Werken.*“⁷⁹ Nolde selbst erinnerte sich, dass er den Franzosen, der den Deutschen niederhaut, nach Kriegsausbruch aus dem Bild schnitt: „*Als nachher der Krieg gekommen war, schnitt ich trennend das Bild mittendurch, ich konnte es nicht stehen haben als böses Wahrzeichen. Das Schicksal aber war stärker als ich. Der Krieg ging verloren. Wie nachtwandlerisch vorahnend entstanden diese Bilder.*“⁸⁰ Mit der Transformation seiner Vision in das Abbild der bitteren Realität war das Gemälde für ihn nicht länger akzeptabel.



118 Emil Nolde, *Soldaten*, 1913, Öl auf Leinwand, 86,5 × 106 cm, Nolde Stiftung Seebüll

Die Darstellung der in Reih und Glied aufgereihten Soldaten mit ihren Bajonetten und Pickelhauben entstand bereits ein Jahr vor Kriegsausbruch. Am 15. Oktober 1914 schrieb Nolde: „*... wir leben den ganzen Tag mit den Soldaten in Ost und West, zuweilen in banger Beklemmung und dann wieder jubeln wir, wenn die Siegesnachrichten kommen ...*“

Noldes politische Haltung

In Noldes Werk der Kriegsjahre gibt es nur wenige Werke, in denen die gesellschaftlichen Auswirkungen des Krieges aufgegriffen werden. Unter den Gemälden ist es nur ein einziges, das Bild *Revolution* von 1917. (Abb. 115) Seine Bilder sah Nolde als völlig unabhängig von den Wirren des Krieges. Viele seiner Briefe zeugen von diesem Spannungsverhältnis: der Beschäftigung mit der Kunst als Gegengewicht zum Kriegsgeschehen. Dennoch darf daraus keineswegs auf ein politisches Desinteresse geschlossen werden, im Gegenteil. Bei der Auseinandersetzung Noldes mit der Frage nach einer zeitgenössischen deutschen Kunst in Kriegszeiten gingen wesentliche Impulse von seinen Korrespondenzpartnern Schiefler und Osthaus aus, die ihm und Ada ihre Vorträge und Veröffentlichungen zusandten. In den ersten Monaten nach Ausbruch des Krieges war der Verlauf an den Fronten ein wichtiges Thema in der Korrespondenz Noldes. Auch wurden die aktuellen Ereignisse voller Hoffnung auf einen schnellen Sieg kommentiert.⁸¹ In seinen Briefen erwähnte er beispielsweise das Vorrücken der englischen Marine in die Nähe der dänischen Meeresstraßen,⁸² den deutschen Sieg nach der Schlacht gegen die französischen Truppen im nordfranzösischen Soissons Mitte Januar 1915⁸³ oder die Versenkung von fünf englischen Schiffen durch den Hilfskreuzer der Kaiserlichen Marine, „Möve“.⁸⁴ Wiederholt beschrieb er die Mischung aus Hoffen und Bangen sowie die Freude und Erleichterung, wenn die deutschen Truppen einen Erfolg zu verbuchen hatten.⁸⁵ Seine Informationen zum Kriegsgeschehen bezog Nolde nicht nur aus Tageszeitungen, sondern auch über Nachbarn, von „Mund zu Mund“, was nicht selten Gerüchte beförderte.⁸⁶ Selbst beim deutschen Militär herrschte in diesen Tagen Unklarheit über den genauen Standort der englischen Flotte in der Ostsee.⁸⁷ Insgesamt fühlte sich Nolde auf der abgeschiedenen Ostseeinsel Alsen nur unzureichend informiert und beklagte dies dem in Hamburg lebenden Gustav Schiefler gegenüber: „Die Nachrichten vom Kriege kommen nur langsam nach hier u. wir möchten doch so gern möglichst bald alles erfahren.“⁸⁸ Ähnlich schrieb er einige Monate später an Fehr: „Was hört Ihr? Wir sitzen ja hier etwas abseits.“⁸⁹ In den Jahren des Ersten Weltkrieges war die Lokalzeitung die wichtigste Informationsquelle für das Ehepaar Nolde, gefolgt von Berichten von Freunden und Bekannten. Nachträglich ordnete der Künstler seine Briefe, in denen er während dieser Jahre regelmäßig auch politisch Stellung bezog, folgendermaßen ein: „Ich schrieb Briefe, wie sie zwischen Freunden geschrieben werden, sie waren unerbittlich, während Kampf und Not geschrieben. Ich wollte weder Diplomat noch Politiker sein – der Kunst war ich ergeben –, aber wohl jeder hatte ein Verlangen zu sagen, was ihn bewegte.“⁹⁰

Über die militärischen Erfolge und den Kriegsverlauf hinaus beschäftigten auch die Auswirkungen auf die Region Nordschleswig die Noldes. Im Laufe der Jahre waren im Bekanntenkreis zahlreiche Opfer zu beklagen. In den ersten Kriegsmonaten war

der befreundete Oberförster in Frankreich gefallen,⁹¹ kurz darauf der Sohn des Pastors aus Guderup auf Alsen,⁹² im Dezember erfuhr das Ehepaar Nolde vom Tod eines „jungen Malerfreundes namens Totenwart“.⁹³ Am 28. Juni 1915 berichtete Nolde, dass vom 86. Regiment, „das fast nur Schleswiger enthält“, sehr viele gefallen seien: „Von 250 blieben nur 63 noch, es war die Compagnie bei der viele unserer nächsten Bekannten standen, auch der Schwager von meinem Bruder fiel, er wurde im Schützengraben verschüttet.“⁹⁴ Dies war für viele Bewohner der Region besonders bitter, da sich bei Weitem nicht alle Schleswiger Deutschland zugehörig fühlten. Offiziell gehörte das Gebiet bereits seit 1864 zu Preußen und damit nach 1871 zum Deutschen Reich, doch viele der über 35 000 jungen Männer, die einberufen wurden, fühlten sich viel eher dem neutralen Dänemark zugehörig. Ada und Emil waren sich trotz ihrer eigenen pro-deutschen Gesinnung dieser Identitätsprobleme bewusst. Während Nolde am 3. Oktober 1914 Fehr gegenüber festgestellt hatte, dass man von „dänisch-deutschen Reibereien“ nicht viel merke,⁹⁵ schrieb Ada einen Tag später etwas differenzierter: „Die Stimmung ist hier geteilt, doch sind viele, die früher eher zur dänischen Sympathien hegten, bekehrt u. die meisten wünschen doch, daß alles so bleiben möge, wie es ist hier oben.“⁹⁶ Emil Nolde und seine dänische Frau unterstützten voll und ganz die Position Deutschlands. Ihr Zugehörigkeitsgefühl zu Deutschland wurde unter anderem durch das in der Presse propagierte Ziel angefacht, England den Rang als Weltmacht streitig zu machen. In einem Brief vom Juni 1915 bezeichnete Nolde dies als „Zweck und Sinn“ des Krieges: „Diese Überleitung der Weltmacht von England zu Deutschland – denn ganz im grossen gesehen ist dies doch wohl der Zweck u. Sinn dieses Krieges – verlangt dass die ganze Erde mitbeteiligt sei in der grossen Bewegung, dem Leid u. dem Geburtenweg.“⁹⁷ Auch anderthalb Jahre später, im August 1916, war sein Vaterlandstolz noch ungebrochen: „Denke man sich eine Beobachtung von ausserhalb unseres Planeten. Der preussische Militarismus ist die grösste Erscheinung die in unserer Zeit die Erde trägt. Sie reiht sich an Zeiten u. Geschehnisse wie die Kreuzzüge, die Reformation, die französische Revolution. Wem im deutschen Land es entgeht, etwas von diesem zu sehen u. fühlen, der ist ein kleiner armer Mensch u. es ist begreiflich, wenn das viele schwere Leid ihn quetscht u. mit sich begräbt. Ein Schurke, wer selbstsüchtig die Not schürt u. für sich nützt, – Hyänen der Schlachtfelder.“⁹⁸ Erst in den letzten beiden Kriegsjahren wurde Noldes Festhalten an einem deutschen Sieg allmählich durch die Realität relativiert. Der Wunsch nach einem baldigen Kriegsende stand nun auch bei ihm im Vordergrund aller Hoffnungen. Im August 1917 träumte er sogar vom „Weltfrieden“⁹⁹ und fragte sich einige Monate später hypothetisch, wie wohl ein Frieden zwischen den Nationen erreicht werden könne: „Von Frieden wird viel gesprochen, der rauhe Krieg aber geht weiter. Die Welt ist aufgeregt u. fast jeder Tag bringt ein neues grosses Ereignis. England ist unser grosser Feind, stark u. klug. Auf dem Schlachtfeld steht genial u. sicher unser Hindenburg, wer aber leitet die Völker zum Frieden.“¹⁰⁰

In den letzten Monaten des Krieges machte er sich vermehrt Gedanken darüber, wie ein für Deutschland akzeptabler Frieden aussehen könnte. Im Oktober 1918 schrieb er: *„Der Wilsonsche Völkerbund wäre sehr zu begrüßen, wenn er in schönem Sinn seiner Worte käme, aber wenn man nun wieder u. wieder sieht, wie hinter der vornehmen Geste die nackte Gier steht, dann ist es so eklig u. entfacht in einem eine zündende Wut. Soll es ein Gewaltfrieden werden? Wie ist die Zeit für unser liebes deutsches Land unsagbar schwer.“*¹⁰¹

Trotz zahlreicher ungewisser Fragen zur Zukunft Deutschlands nach der Kapitulation konnte Nolde sich recht schnell mit der neuen Situation abfinden. Er erinnerte sich schließlich sogar daran, dass er als junger Mann für die Sozialdemokraten gestimmt hatte, deren Sieg nun im Nachkriegsdeutschland bereits absehbar war. Das erste Mal überhaupt thematisierte er die Rolle des deutschen Kaisers und übte Kritik an dessen reaktionärer Kunstpolitik. Am 11. November 1918 kommentierte er Fehr gegenüber mit folgenden Worten die Nachricht von der Abdankung des Kaisers: *„Wir haben heute die Nachrichten von dem Wechsel der Regierung in Berlin, dem Rücktritt des Kaisers u. den Waffenstillstandsbedingungen in die Hände bekommen. Es sind grosse Geschehnisse. Weißt Du noch den Tag u. die Entrüstung vor etwa 12 Jahren, als ich einem Socialdemokraten meine Stimme gab. Musste dies nicht so kommen, früher oder später, dass ein befriedigendes Lebensrecht Allgemeinrecht [wird]. Bei allem Leid, das heute auf jedem lastet, sehe ich dieses als eine Lichtquelle.“*¹⁰²

Noldes Optimismus war jedoch durch die Waffenstillstandsbedingungen eingeschränkt, die er im selben Brief als *„sehr, sehr hart“* bezeichnete: *„Wenn beim Frieden noch eine hohe Zahl Milliarden verlangt werden, dann muss man an brutale Habgier einer Räuberbande denken, die dem Opfer kaum das Hemd am wunden Leibe lässt.“*¹⁰³ Bald erfuhr er, dass der Versailler Vertrag auch für Nordfriesland weitreichende Konsequenzen haben sollte. Die Forderung einer Volksabstimmung zielte auf den möglichen Gebietsverlust an Dänemark ab, wie auch Abtretungen in Elsass-Lothringen und der Provinz Posen an Frankreich beziehungsweise Polen. Bereits Anfang des Jahres 1919 wurde über eine neue Grenzziehung debattiert, die Nolde folgendermaßen kommentierte: *„In Weimar ist heute der erste Tag der Nationalversammlung. Die Zeitungen bringen aus Schleswig etwas beunruhigende Nachrichten. – Es tut mir so weh, dass dies Land, wo ich geboren bin, meine Heimat, mitten durch zerrissen werden soll.“*¹⁰⁴

Im Juli 1919 klagte er erneut über den Frieden von Versailles: *„Es gehen die Jahre dahin. Eine bewegte aufgeregte Zeit liegt hinter uns – der Krieg. Unendlich viel Kummer u. Entbehrung setzte sich auf das ganze Reich. Den Abschluss bildet dieser Friede, dictiert von Haß u. Kapitalinteressen. Das große Unglück kam. Aber sind nicht durch alle Schwärze auch Lichtschimmer sichtbar? Mein Land hier oben, wo ich geboren bin u. lebe, will man mittendurch verreißen; das trifft mich besonders schwer. Ich habe Dänemark gern, wie auch Deutschland, aber empfinde es schmerzlich daß wir annectiert werden sollen, ebenso sehr als ich den Feh-*

*ler bedaure als Preußen unser schönes Land zu einer preußischen Provinz annectierte. Muß denn eine solche Hin u. Her Vergewaltigung sein? – Ein Gefühl wie Flucht ins ureigenste Reich der Kunst, zu dem ich geboren bin, überkommt einen u. zugleich eine tiefe Mißachtung gegenüber dieser mit unsauberen Mitteln arbeitenden Machtwelt.“*¹⁰⁵

Am 10. Februar 1920 schließlich wurde in einer Volksabstimmung über die staatliche Zugehörigkeit der nördlichen Regionen Schlesiens abgestimmt. Auf der Grundlage des Referendums wurde die Region in Nord- und Südschleswig geteilt. Für Emil Nolde bedeutete dies, dass er aufgrund seines Wohnsitzes automatisch zum dänischen Staatsbürger wurde. Bei der Volksabstimmung hatte er sich bewusst seiner Stimme enthalten, möglicherweise um seine Sympathien beiden Nationen gegenüber zu signalisieren, möglicherweise aber auch, weil er mit der Abstimmung an sich nicht einverstanden war. Tatsächlich stimmten knapp 75 Prozent der Stimmberechtigten für Dänemark, in Noldes Kreis Tondern waren es 59 Prozent.¹⁰⁶ Die Abtretung Nordschlesiens an Dänemark erfolgte am 15. Juni 1920. Durch die Grenzziehung ergab es sich, dass das Ehepaar für die nächsten Jahre in ihrem kleinen Haus „Utenwarf“ auf dänischem Boden lebte.

- 1 Auf diesen Kontrast wies bereits 1927 der mit Nolde befreundete Direktor des Essener Folkwang-Museums, Ernst Gosebruch, anlässlich der Feierlichkeiten zu Noldes 50. Geburtstag hin. Vgl. Gosebruch 1927, S. 12–13.
- 2 Nolde, *Welt und Heimat*, S. 124–134.
- 3 Ebd., S. 125.
- 4 Ebd., S. 126.
- 5 Ebd., S. 127.
- 6 Ebd., S. 126.
- 7 Ebd., S. 127.
- 8 Ebd., S. 128.
- 9 Ebd., S. 126.
- 10 Ebd., S. 136.
- 11 Nolde, *Reisen, Ächtung, Befreiung*, S. 40–41.
- 12 Nolde, *Welt und Heimat*, S. 128.
- 13 Ebd., S. 128.
- 14 Ebd., S. 129–130.
- 15 Ebd., S. 130.
- 16 Ebd., S. 133.
- 17 Ebd., S. 133.
- 18 Ebd., S. 134.
- 19 Fehr 1957, S. 89.
- 20 Zur Ankunft in Halle vgl. Fehr 1957, S. 81.
- 21 Ada Nolde an Luise Schiefler, 30.8. 1914, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 128.
- 22 Ada Nolde an Schiefler, 8.9.1914, aus Berlin, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 129.
- 23 Gertrud (genannt Mäuz) Osthaus an Ada Nolde, 11.9.1914, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 112, S. 123.
- 24 Nolde an Hagemann, 24.11.1914, aus Guderup, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 27.
- 25 Ebd.
- 26 Nolde an Herrn B. [Walter Bötticher?], 15.10.1914, aus Guderup, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 112–113.
- 27 Nolde an Fehr, 19.11.1914, aus Guderup, Abschrift in: ANS.
- 28 Nolde an Herrn S., 19.1.1915, aus Guderup, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 114.
- 29 Nolde an Osthaus, 7.4.1915, aus Guderup, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 116, S. 129.
- 30 Nolde an eine Frau, 19.5.1915, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 118.
- 31 Vgl. Haftmann 1958, S. 43.
- 32 Nolde an Sauerlandt, 3.9.1915, aus Guderup, ANS.
- 33 Nolde an Fehr, 5.4.1915, Abschrift in: ANS.
- 34 Ada Nolde an Schiefler, 16.6.1916, SUB: NGS: B: 32: 1916,1: 53–55.
- 35 Nolde an Herrn H., 28.12.1915, aus Berlin, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 119.
- 36 Nolde an Fehr, 12.12.1914, Abschrift in: ANS. Vgl. auch Ada Nolde an

- Schiefler, 16.6.1916, SUB: NGS: B: 32: 1916,1: 53–55: „*Hier ist die Stimmung erfreulicherweise besser als in vorigen Jahren, so daß wir ganz gern hier sind. ... Es ist Überfluss an allem, nur an Hökerwaren nicht, aber frische Butter, Milch u. Fleisch, Kartoffel haben wir in Mengen! Unser Rhabarber steht gut auf seinen Stielen, wir haben kein Zucker um ihn zu kochen ...*“
- 37 Nolde berichtete dem Sammler Paul Ströhmer am 23.6.1917: „*Der Betrieb in und ums Haus verlangt viel Zeit. Die Kuh, das Pferd, die Ochsen, der Garten, das Heuen, wir schaffen selbst alles nötige zum Leben, die Netze und Reusen liefern Fische, aber es will alles besorgt sein.*“ Zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 127.
- 38 Nolde an Fehr, 27.9.1916, Abschrift in: ANS: „*Wir leben so halb von Fischen, aber doch könnte der Fang bedeutend mehr sein. Netze sind keine mehr käuflich u was ich habe, sind schlechte. Aale von denen es vielleicht ginge Euch welche zu senden, fange ich nur ganz wenige, wir müssen ärgerlich zusehen, wie die alte halbfaule Reuse sie durchlaufen lässt.*“
- 39 Nolde an Hagemann, 14.2.1917, aus Berlin, Delfs 2004, Nr. 106.
- 40 Vgl. Hesse-Frielinghaus 1985, Anm. zu Brief Nr. 114 (Osthaus an Nolde, 26.2.1915), S. 127 (dort Verweis auf ein Schreiben von Gosebruch an Osthaus vom 30.4.1915). Zur Künstlerbeihilfe siehe auch „Vermischtes. Essener Kunstleben im Kriegsjahre“, in: *Kunstchronik*, Jg. 26., 4.6.1915, H. 36, S. 455.
- 41 Nolde an Fehr, 18.12.1915, aus Berlin, Abschrift in: ANS.
- 42 Nolde an Fehr, 30.4.1916 und 28.6.1916, Abschriften in: ANS.
- 43 Nolde an einen Herrn [Ströhmer], 29.3.1917, aus Berlin, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 125.
- 44 Bei dem Gemälde handelt es sich um *Legende. Maria von Ägypten, Triptychon*, 1912, Urban 0523–0525. Siehe hierzu die Rezension von Bombe, „Sammlungen. Die Sammlung Kirchhoff“, in: *Kunstchronik*, Jg. 28, 27.4.1917, H. 30, S. 312–313, hier S. 313: „*Im Mittelpunkt, als Zentralsonne eines vielgestaltigen Planetensystems, steht Emil Nolde mit seinem Triptychon der heiligen Maria von Ägypten.*“ Vgl. Ausst.-Übersicht: Februar 1917, Wiesbaden (Kirchhoff).
- 45 Nolde an Fehr, 8.1.1917, Abschrift in: ANS. Mitte April besuchte das Ehepaar Nolde die Sammlung Kirchhoff in Wiesbaden. Vgl. Nolde an Hagemann, 12.5.1917, aus Utenwarf, Delfs 2004, Nr. 114.
- 46 Nolde an Fehr, 26.8.1918, Abschrift in: ANS. Nolde schrieb an Fehr, dass *Christus in Bethanien*, Einzug in Jerusalem sowie *Christus und die Kinder* „*in der Hamburger Kunsthalle ihren Platz finden. Letzteres von der der Kunsthalle angekauft, die beiden anderen*

- von Dr. Heise u. Rickmers, beide als Leihgabe mit der Bestimmung, dort zu bleiben, – ich hoffe sie bleiben auch da.*“
- 47 Nolde an Schiefler, 24.8.1917, SUB: NGS: B: 34: 1917,1: 75–76.
- 48 Nolde an Osthaus, 7.6.1916, aus Guderup: „*Auch die Hamburger Kunsthalle kaufte 8 der Neuguinea Zeichnungen.*“ Zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 131, S. 145.
- 49 Gustav Pauli, Reisebrief aus Hamburg vom 4.2.1918, zit. in: Ring, *Gustav Pauli*, 2010, Nr. 39, S. 241: „*Eure Magnificenz! In Hannover findet im Hause der Kestnergesellschaft gegenwärtig eine Noldeausstellung statt. Sie geht uns an, da wir von Nolde, dem Führer der deutschen Expressionisten noch kein Bild besitzen und da – je näher der Termin der Eröffnung der Kunsthalle rückt – umso dringlicher die Ergänzung der Sammlung zeitgenössischer Malerei wird. So entschloss ich mich hinüberzufahren, umsomehr als sich die Gelegenheit bot, den Ausflug zu verbilligen, indem ich ihn an einen aus privaten Gründen erforderlichen Besuch in Bremen anschloss. ... schliesslich wählte ich drei [Bilder] aus, die nun nach Schluss der Ausstellung herübergeschickt werden sollen, um der Kommission gezeigt zu werden. – Die Bilder ergänzen sich; es sind ein Christus, der die Kindlein zu sich kommen lässt, ein Blumenstillleben und eine Gruppe grotesker Charakterfiguren in Unterhaltung, die Nolde die ‚Philister‘ getauft hat.*“
- 50 *Christus und die Kinder*, 1910, Urban 350. Die Sitzung der Kommission fand am 25.6.1918 statt. Der Betrag von 15000 Mark wurde aus dem laufenden Budget an den Künstler überwiesen. Vgl. Ring, *Gustav Pauli*, 2010, S. 241.
- 51 Es handelt sich um *Rittersporn*, 1917, Urban 761. Die Kommission stimmte am 25.8.1918 einem Ankauf zu. Der Betrag in Höhe von 4000 Mark wurde aus dem Vermächtnis Heilbuth beglichen und direkt an den Künstler überwiesen.
- 52 Nolde an Herrn H., 30.6.1918, aus Utenwarf, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 136: „*Nicht ohne Bewegung habe ich den Brief von Herrn Direktor P[auli] gelesen, daß nun die beiden Bilder angekauft sind. Sie erhalten einen schönen Platz und es ist ein Erfolg nach Außen hin. Die schönste Freude bleibt aber doch immer die Stunde, wenn heiß und glücklich ein Bild entstanden war.*“
- 53 Sauerlandt an Oberbürgermeister, 10.2.1918, in: Sauerlandt 1957, S. 129.
- 54 Pauli, Reisebrief aus Hamburg vom 4.2.1918, in: Ring, *Gustav Pauli*, Nr. 39, S. 241.
- 55 Vgl. Ausst.-Übersicht, S. 218.
- 56 Heise 1917, S. 76–77: „*Der Nolde-Saal ist der eindrucksvollste der Ausstellung*

- obgleich, und das muß im Interesse des Künstlers nachdrücklich betont werden, seine stärksten Bilder fehlen. Leider gibt es in Hamburgischem Privatbesitz keine einzige seiner bedeutenden religiösen Kompositionen, auf denen vor allem einst sein Ruh]m sich gründen wird. Eine Reihe farbiger Studienblätter, zwölf Apostelköpfe, müssen die Lücke füllen.*“ Eventuell erklärt diese Kritik den Ankauf eines religiösen Bildes im Sommer 1918.
- 57 Nolde an Fehr, 29.9.1918, Abschrift in: ANS.
- 58 Nolde an Fehr, 18.12.1915, aus Berlin, Abschrift in: ANS.
- 59 Vgl. Nolde an Fehr, 19.3.1916, aus Berlin, Abschrift in: ANS.
- 60 Vgl. Nolde an Osthaus, 7.6.1916, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 131, S. 145.
- 61 Nolde an Fehr, 28.6.1916, aus Guderup, Abschrift in: ANS.
- 62 Nolde an Herrn S., 10.10.1916, aus Utenwarf, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 122: „*Ich habe im Sommer weniger Bilder als manchmal gemalt, aber es sind einige seltsame entstanden. Dreie davon mußte ich schon für Ausstellungen weggeben: Springbrunnen und weißes Mutterpferd und dann noch ein Portraitbild nach meiner Frau und mir, das uns beide freut. Aber ein paar der uns liebsten sind in Berlin.*“
- 63 Der Text auf dem Ausstellungsplakat lautete: *Die Kunst im Kriege. 27.2.–26.3.1916, Eintritt 50 Pfennig. Ausstellung im Gebäude der Berl. Secession, Kurfürstendamm 232.* Vgl. Ausst.-Übersicht: Februar 1916, Berlin (Kunst im Kriege).
- 64 Vgl. Renken 1998, S. 402, dort zit. n.: KEO-Archiv Kr 4/7.
- 65 Nolde an Osthaus, 9.2.1916, aus Berlin, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 122, S. 136.
- 66 Osthaus an Nolde, 11.2.1916, aus Hagen, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 123, S. 137.
- 67 Ebd.
- 68 Nolde an Osthaus, 12.2.1916, aus Berlin, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 124, S. 138.
- 69 Dokument zu den Bedingungen und der Struktur der Wanderausstellung *Die Kunst im Kriege* (1915) in: KEO-Archiv A 331/6 (ms).
- 70 Vgl. Zitat aus einem nicht identifizierten Aufsatz von Osthaus über Nolde in einer Hagener Zeitung, in: Anm. 1 zum Brief Nolde an Osthaus, 9.2.1916, aus Berlin, in: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 122, S. 136
- 71 Bei den Gemälden könnte es sich um zwei der folgenden fünf Werke gehandelt haben: *Soldaten*, 1913, Urban 561; *Krieg*, 1913, Urban 562; *Kriegsbild*, 1913, Urban 563 (o. Abb. da zerstört); *Schlachtfeld*, 1913, Urban 564; *Krieger und Weib*, 1913, Urban 570.

- 72 Es handelt sich um die Radierungen *Schwester vom Roten Kreuz* (Schiefler Nr. 162) und *Kriegerabschied* (Schiefler I, Nr. 20). Vgl. Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 127, S. 141, Anm. 2.
- 73 Osthaus an Nolde, 22.11.1917, aus Hagen: „*Unsere Kriegsausstellung wird aufgelöst. Wir haben 2 graphische Blätter von Ihnen dabei und möchten sie Ihnen zurücksenden. Soll dies nach Berlin geschehn?*“ Zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 143, S. 159.
- 74 Renken 1998, S. 402.
- 75 Ebd., S. 405, zit. n.: KEO-Archiv Kr 143/14.
- 76 G., „Ausstellungen“, in: *Kunstchronik*, Jg. 27, 14.4.1916, H. 29, S. 275–277, hier S. 276.
- 77 Ebd., S. 276.
- 78 Nolde 1934, S. 185.
- 79 Fehr 1957, S. 91.
- 80 Nolde 1934, S. 185.
- 81 Ada Nolde an Schiefler, 8.9.1914, aus Berlin, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 129. In dem Brief äußerte sich Ada über die „*wundervolle Nachricht von Maubeuge und den 10000 englischen Schurken*“. Tatsächlich ereignete sich noch am selben Tag die französische Kapitulation in Maubeuge, einem wichtigen Knotenpunkt der Eisenbahnlinien von Brüssel nach Paris, nachdem die Festung seit dem 25. August von 60000 deutschen Soldaten belagert und bombardiert worden war. 45000 französische Soldaten kamen in diesen Tagen in deutsche Gefangenschaft, aber die anti-englische Propaganda führte dazu, dass die Betonung auf dem Feindbild England lag.
- 82 Nolde an Schiefler, 28.9.1914, aus Guderup, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 132–133: „*Gestern ging es hier von Mund zu Mund daß die englische Flotte bei Skagen sei, – ob es so ist u. ob sie eine Durchfahrt durch die Belte erzwingen will? Ob nicht eine Fahrt nach der Ostsee den Engländern schlecht bekommen würde, das Wasser ist voll Sandbänke u. unsere Marine wußte sie wohl etwas schnell begrüßen. Es werden allerdings auch scheint's Vorsichtsmaßregeln getroffen, die vielen Arbeitslosen graben bei Kiel Laufgräben.*“
- 83 Nolde an Sauerlandt, 19.1.1915, aus Guderup, ANS: „*Wir hatten gestern die Nachricht von dem Sieg bei Soissons. Die Nachricht bedeutet scheint uns mehr als ein Sieg – die steigende deutsche Heereskraft gegenüber dem Nachlassen der französischen.*“ Die Kämpfe bei Soissons dauerten vom 8. bis zum 15. Januar 1915.
- 84 Nolde an Ada Nolde, 2.2.1916, aus Berlin nach Dresden, Abschrift in: ANS. Zwischen dem 10. Januar und Anfang März 1916 hatte die „Möve“ im Atlantik insgesamt vierzehn Dampfer und ein Segelschiff versenkt. Vgl. hierzu Roehle 1916.

- 85 Siehe z. B. Nolde an Schiefler, 28.9.1914, aus Guderup, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 132–133: „*Wie ist es doch ein furchtbar schwerer Kampf. Wenn eine Nachricht kommt wie die der kühnen Fahrt des Unterseeboots, oder die vom Fall des ersten Sperrforts, dann wieder atmet man etwas leichter.*“
- 86 Nolde an Schiefler, 28.9.1914, aus Guderup, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 132–133: „*Gestern ging es hier von Mund zu Mund daß die englische Flotte bei Skagen sei ...*“
- 87 Vgl. hierzu auch Hopman 2004, S. 446.
- 88 Ebd.
- 89 Nolde an Fehr, 19.11.1914, aus Guderup, Abschrift in: ANS.
- 90 Nolde, *Welt und Heimat*, S. 137.
- 91 Vgl. Nolde an Fehr, 3.10.1914, aus Guderup, Abschrift in: ANS.
- 92 Vgl. Nolde an Fehr, 19.11.1914, Abschrift in: ANS.
- 93 Vgl. Nolde an Fehr, 12.12.1914, Abschrift in: ANS.
- 94 Nolde an Fehr, 28.6.1915, Abschrift in: ANS.
- 95 Nolde an Fehr, 3.10.1914, aus Guderup, Abschrift in: ANS.
- 96 Ada Nolde an Schiefler, 4.10.1914, aus Guderup, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 130–131.
- 97 Nolde an Fehr, 28.6.1915, Abschrift in: ANS.
- 98 Nolde an Fehr, aus Berlin, 7.8.1916, Abschrift in: ANS.
- 99 Nolde an Herrn S., 19.8.1917, aus Utenwarf, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 129: „*Wenn der Weltfrieden kommen möge, dann wäre es schön, wenn unten im Garten am Fuße unserer Werft am kleinen Tische wir sitzen könnten, wie schön wäre es!*“
- 100 Nolde an Fehr, 7.1.1918, aus Berlin, Abschrift in: ANS.
- 101 Nolde an Fehr, 18.10.1918, aus Utenwarf, Abschrift in: ANS.
- 102 Nolde an Fehr, 11.11.1918, aus Utenwarf, Abschrift in: ANS.
- 103 Ebd.
- 104 Nolde an Fehr, 6.2.1919, Abschrift in: ANS.
- 105 Nolde an Schiefler, 2.7.1919, SUB: NGS: B: 38:1919.1: 109–110.
- 106 Hans Schultz Hansen, „Die Schleswiger und die Teilung. Schleswigsche Gesinnungsgrenzen im 19. Jahrhundert“, in: *Grenzen in der Geschichte Schleswig-Holsteins und Dänemarks, Studien zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Schleswig-Holsteins*, Band 42, Neumünster 2006, S. 339–352.

MAX PECHSTEIN

VI



119 Max Pechstein in Uniform, Feldpostkarte Pechsteins an Hans Heilmann vom 15. November 1915

MAX PECHSTEIN

Die Nachricht vom Ausbruch des Krieges erreichte das Ehepaar Pechstein auf den Palau-Inseln mit Verzögerung über die Radiostation auf Angaur.¹ Im Mai waren sie aus Berlin aufgebrochen und nach mehreren Zwischenstops am 21. Juni auf der südlichsten der Palau-Inseln, Angaur, eingetroffen. Pechstein plante, sich in den nächsten zwei Jahren in der Südsee neue Motive zu erschließen, um damit als eine Art ‚deutscher Gauguin‘ in die Kunstgeschichte einzugehen. Noch auf Angaur malte der Künstler das einzige Ölgemälde, das für den Aufenthalt dokumentiert ist. (Abb. 120) Die Darstellung der Palme am weißen Sandstrand entstand wahrscheinlich einige Tage nach dem Attentat von Sarajevo. Pechstein schenkte das Gemälde Mitte Juli seinem Gastgeber während der ersten Wochen auf Angaur, dem deutschen Ingenieur G. H. Lippert.² Die Südsee-Idylle wurde schon sechs Wochen nach ihrer Ankunft von der Nachricht gestört, dass Deutschland gegen Russland Krieg führe.³ (Abb. 121) Doch nachdem britische Kriegsschiffe den Funkmast auf der Insel Jap gesprengt hatten, war die Insel von weiteren Nachrichten abgeschnitten.⁴ Am 14. August notierte Lotte Pechstein (geb. Charlotte Kaprolat, 1893–1965) in ihr Tagebuch: „Eben bekomme [ich] Nachricht, daß es in Deutschland sehr schlecht steht – ich zog mich eilends an und ging nach Station zu Herrn Winkler – höre, daß England, Frankreich, Rußland und Rumänien gegen Deutschland und Italien und Österreich kämpfen. Bei Lüttich ist eine Schlacht unentschieden – Jap und Manila geben auf. Kabel keine Antwort. Sind wir also abgeschnitten von allem Verkehr und können nicht einmal erfahren, wo und wie weit es ist.“⁵

Über deutsche Kriegsschiffe, die auf der Insel Korreor haltmachten, erfuhren sie schließlich, dass sich Japan den Alliierten angeschlossen und Deutschland ebenfalls den Krieg erklärt hatte. Die ungewisse Zukunft der ‚deutschen Südsee‘ bereitete ihnen Sorgen. Lotte und Max Pechstein waren sich bewusst, dass ihre Tage auf den Palau-Inseln gezählt waren.⁶ Bevor es zu spät sein würde, brachen sie zu einer Rundreise auf.⁷ Pechstein beschrieb die Erlebnisse und Begegnungen auf der zwölftägigen Fahrt entlang der Ostküste und durch das Innere der Insel Babeldaob als Höhepunkt seines Aufenthalts ausführlich in seinen *Erinnerungen*.⁸ (Abb. 122) Er stilisierte sich darin zum Abenteurer und verschwieg sowohl die Gegenwart seiner Ehefrau als auch die zahlreichen Begegnungen mit anderen Deutschen auf der Fahrt.⁹ Rückblickend kultivierte Pechstein auch das idealisierte Bild eines sorglosen Selbstversorgerdaseins. Tatsächlich aber war das Ehepaar stark abhängig von Nahrungsmittelimporten aus Europa und Asien, wie nach Kriegsausbruch schnell klar wurde. Ohne funktionierende Schiffsverbindungen kamen auch keine Lebensmittel mehr an.¹⁰ „Es verkehren keine Dampfer mehr und unsere



120 Max Pechstein, *Monsunstimmung in Palau*, 1914, Öl auf Leinwand, 78 × 67 cm, Privatbesitz

Das Gemälde ist mit einer Widmung an den auf Angaur ansässigen Betriebsleiter der Deutschen Südsee-Phosphat-AG Bremen, G. H. Lippert, vom 16. Juli 1914 versehen. Pechstein plante zu diesem Zeitpunkt noch einen zweijährigen Aufenthalt auf den Palau-Inseln.



121 Lotte und Max Pechstein (im Tropenanzug) auf den Palau-Inseln, Sommer 1914



122 Max Pechstein, *Auslegerboot*, 1914, aquarellierte Tuschfeder, 19,5 × 13,5 cm, Brücke-Museum, Berlin

Lebensmittel [sind] so knapp“, notierte Lotte am 5. August in ihr Tagebuch.¹¹ Anfang September verschlimmerte sich die Lage: „Beim Japaner ist der Laden geschlossen und kann man keine Lebensmittel mehr bekommen.“¹² Das Ehepaar war im Laufe der folgenden Wochen auf die Jagdausflüge angewiesen, die Pechstein mit seinem ‚Boy‘ unternahm.¹³ Während die einheimische Bevölkerung die beiden anfangs noch mit Früchten, Geflügel und Fisch versorgte, um diese gegen Tabak und deutsche Münzen einzutauschen, veränderte sich das scheinbar gute Verhältnis mit der neuen politischen Situation und den aufgebrauchten Bargeldreserven.¹⁴ Ohne Schiffsverbindung waren die Pechsteins nicht in der Lage, von Max' Konto in Hongkong etwas abzuheben. Aber auch die ausbleibenden Nachrichten machten ihnen zu schaffen. „Man ist hier ganz im ungewissen, wie es mit dem Kriege steht – ist ein Dampfer in Sicht – so ist eine Aufregung...“, schrieb Lotte am 4. September. In den folgenden Wochen verstärkte sich ihre Unruhe weiter. „[I]ch muss so oft an zu Hause denken – wie wird es stehen. Wir haben schon seit 6 Wochen nicht eine richtige Nachricht, Liebknecht soll im Felde erschossen [worden] sein?“¹⁵ In Deutschland waren Mitte August Gerüchte durch die Presse gegangen, dass der prominente Sozialist und Pazifist Karl Liebkecht (1871–1919) wegen Defätismus hingerichtet worden sei, und ohne einen kontinuierlichen Nachrichtenfluss konnten sich die Pechsteins ganz ihren Spekulationen hingeben.¹⁶

Die japanische Besatzung

Seit Anfang September rechneten Lotte und Max Pechstein täglich damit, „daß die Japaner kommen und Palau in Besitz nehmen“.¹⁷ Am 8. Oktober 1914 schließlich trafen die japanischen Truppen auf den Palau-Inseln ein. Die Soldaten konfiszierten die Regierungsgelder auf der Insel und stellten den Stationsleiter August Winkler unter Arrest. Das Ehepaar Pechstein wurde rund um die Uhr bewacht. Lotte schrieb am 16. Oktober: „Die Soldaten laufen mit aufgepflanzten Seitengewehren und dürfen wir nur vor unserem Haus sein. Man läßt uns nicht aus den Augen – sie glauben, bei uns Geld oder Staatspapiere zu finden.“¹⁸ Ganz unberechtigt schien diese Vermutung nicht. In der ersten Nacht nach der Besetzung hatte Winkler Pechstein heimlich alle geheimen Akten übergeben und ihn darum gebeten, diese im Meer zu versenken, was Pechstein auch tat.¹⁹ Einige Tage später wurde seine nächtliche Aktion den Japanern bekannt. Ausführlich schilderte er die Begebenheit in einem Brief an den Kunstkritiker Paul Fechter: „Leider hatte sich mein kleiner Boy bestechen lassen, und sagte aus, daß ich im Kanu weggewesen, auch habe er etwas plumpsen gehört bei der Fahrt. Sie fuchtelten mir mit den Bajonetten vor der Nase herum, besetzten mein Haus mit 12 Soldaten und wollten mich aushungern und ausschwitzen. Na, das vertrug ich eher wie sie, hatte mich doch schon längst akklimatisiert, dann lagen sie vor meinem Haus, wurden abgelöst, und konnten mir nichts beweisen.“²⁰ Der Vorfall ging glimpflich aus, da die Ermittlungen eingestellt wurden. Doch das Leben hatte sich unter der

japanischen Besatzung vollkommen verändert. Lotte berichtete in einem Tagebucheintrag Mitte Oktober von sexuellen Belästigungen.²¹ Da das Klubhaus, in dem die Pechsteins untergebracht waren, keine verschließbaren Türen hatte, bewachte Max nachts das Haus und versuchte, Eindringlinge abzuhalten.²² Trotz solcher Repressalien war anfangs noch ungewiss, wie die japanische Regierung mit den deutschen Beamten vor Ort und mit dem Künstlerpaar verfahren würde. Pechstein hatte eine kleine Insel in der Nähe von Madalai erworben und beide hofften, sich dort langfristig niederzulassen. Ende Oktober schrieb Lotte voll patriotischem Optimismus: „Mal heißt es, wir müssen fort, mal bleiben wir – doch wir sind frohen Mutes, denn Deutschland siegt – das walte Gott, er wird uns helfen – Amen.“²³ Die Enttäuschung war groß, als das Ehepaar am 25. Oktober erfuhr, dass ihnen der Abtransport nach Japan und damit der endgültige Abschied von den Palau-Inseln bevorstand: „Eben kommt Herr Winkler und sagt, daß wir in 4 Tagen fort müssen. Also doch. Wir sollen von hier nach Jap, dort die anderen Deutschen aufnehmen und dann nach Nagasaki. Mir ist es so weh ums Herz, ich hatte mich schon gefreut bald mit Max auf einer kleinen Insel zu sitzen und er könnte arbeiten.“²⁴ Auch die Inselbewohner hegten keine Loyalität mehr gegenüber der deutschen Verwaltung, wie Lotte im selben Eintrag beklagte: „Hier unten tanzen die Palauer – die haben sich schnell an die andere Herrschaft gewöhnt.“²⁵ Pechstein erklärte sich diesen Umschwung seitens der Bevölkerung – vermutlich zu Recht – mit den veränderten politischen Verhältnissen: „Der Palauer hat nur Achtung vor dem Stärkeren, und das sind hier gegenwärtig die Japaner.“²⁶ Am 1. November musste das Ehepaar den japanischen Dampfer „Kamakura Maru“ besteigen. Anders als die auf der Insel Jap internierten Deutschen durften sie ihr Gepäck mitnehmen.²⁷ Pechstein erinnerte sich an einen Koffer und mehrere Kisten voller Arbeitsmaterial. Er bedauerte, seine Tropenanzüge vor Ort zurücklassen zu müssen.²⁸ Der Abschied vom Inselreich fiel ihm nicht leicht. In einem Brief erinnerte er sich: „Verdammt hat es mir die Kehle zugeschnürt, als wir weggebracht wurden von den grinsenden Japanern, und mein braver Boy weinte, daß ihm die Tränen nur so auf den braunen Backen herunterkullerten. Was hat's genützt, die Zähne zusammengebissen, und ins Blaue geschaut! Wir waren ganze 5 Deutsche mit meiner Frau.“²⁹ Später behauptete er wiederholt, die Japaner hätten ihn „aus dem Paradies [s]eines Lebens gejagt“.³⁰ Die Überfahrt auf dem überfüllten Schiff dauerte fast eine Woche. Nach ihrer Ankunft in Nagasaki wurden Max und Lotte Pechstein zwei Tage lang verhört, mussten einen Neutralitätseid ablegen und durften schließlich mit der Auflage, Japan so bald wie möglich zu verlassen, an Land gehen.³¹ Während ihrer Stadtspaziergänge – immerhin konnten sie Tempel, Kinos und öffentliche Bäder besuchen – wurden sie überall hin von einem Polizisten begleitet.³² (Abb. 123) Doch um die Weiterreise zu bewerkstelligen, benötigte Pechstein Geld. Sein Guthaben auf einem in Hongkong eingerichteten Konto war mittlerweile von Großbritannien konfisziert worden. Ausgerechnet der amerika-



123 Ansichtskarte an Paul Fechter aus dem japanischen Nagasaki vom November 1914, mit dem Stempel „Kriegsgefangenensendung“

Am 8. November traf das Ehepaar Pechstein in Nagasaki ein und wurde für zwei Tage an Bord verhört. Eine Woche später konnten sie ihre Reise in Richtung Manila fortsetzen.

nische Konsul in Nagasaki half dem mittellosen Künstler aus.³³ Auch ein Bekannter, den Pechstein auf seiner Hinfahrt im Mai kennengelernt hatte und der sich nun auf demselben Schiff befand, lieh ihm etwas Geld. So gelang es dem Künstler, zwei Plätze für die Überfahrt nach Manila zu reservieren. Die Fahrt auf dem amerikanischen Dampfer „Mongolia“ war weitaus weniger komfortabel als die Hinreise in der ersten Klasse auf der „Derfflinger“. (Abb. 112, S. 105) Pechstein berichtete: *„Die geringen Mittel zwangen uns, im Zwischendeck zu fahren, mit Indern, Negern, Chinesen mußten wir den Raum zum Schlafen und Essen teilen. Wer den Osten kennt, weiß, was das bedeutet. Es vernichtet das Ansehen der weißen Rasse.“*³⁴ Das kolonial geprägte Hierarchiedenken zeigt, wie sehr der Krieg auch Pechstein politisiert hatte. Die letzten Wochen auf Palau hatten die romantische Illusion eines einträchtigen Zusammenlebens mit den Einheimischen zerstört. Erst rückblickend erstand diese in seinen Erinnerungen wieder auf.

Am 21. November trafen die Pechsteins in Manila ein. Im neutralen Hafen der amerikanischen Kolonie lagen insgesamt sechzehn deutsche Schiffe, die sich vor der britischen Marine in Sicherheit gebracht hatten. Eines davon war der Frachter „Bochum“, dessen Kapitän mit Pechstein bekannt war und dem Ehepaar anbot, an Bord seines Schiffes Quartier zu beziehen.³⁵ Die Pechsteins akzeptierten. Es folgten vier langweilige Monate. Da es eine Stunde dauerte, um an Land zu gelangen, und das Ehepaar ohne Geld pünktlich zu den Mahlzeiten wieder an Bord sein musste, verbrachten die beiden die meiste Zeit in Wartestellung auf dem Frachter.³⁶ Den ersten Brief aus Manila schrieb Pechstein bezeichnenderweise an seinen Händler Wolfgang Gurlitt, in der Hoffnung, von ihm das nötige Geld für die Rückreise zu erhalten: *„Geld habe ich nicht, und bin als Pensionär auf dem Frachtdampfer Bochum vom Deutschen Konsulat untergebracht. Hin und wieder kann [ich] an Land. Hätte ich Geld, könnte ich an Land wohnen, so!! Können Sie meine angesammelte Wut begreifen! Gesundheitlich sind wir zwei wohlauf, nur drückt mich meine aufgezwungene Tätigkeit als Rentier, dem die Knochen wehtun vom Nichtstun.“*³⁷ Pechstein sehnte sich zurück nach Deutschland, wo er sich sofort für den Kriegsdienst melden wollte: *„Jetzt resigniere ich schon, dabei zieht mich jede Faser nach Hause, die Angst zu spät zu kommen, das ist das Fürchterlichste. Palau, dies wunderschöne Palau in japanischen Affenhänden, ich bin aus dem Paradies getrieben worden und sitze jetzt in der Hölle des tatenlosen Wartens, ein verwehtes Sandkörnchen im Weltall. Noch bin ich jung, gesund, kräftig, wie gut hätte auch ich meine Pflicht tun können im Schützengraben.“*³⁸ Pechstein beabsichtigte, über die Vereinigten Staaten von Amerika, die bis zu ihrem Kriegseintritt im Frühjahr 1917 als neutral galten und ihn als Deutschen nicht internieren würden, mit einem ausländischen Pass auf einem italienischen Schiff die Reise nach Europa zu bewerkstelligen.³⁹ Doch es war riskant, die Abreise aus Manila zu wagen. Pechstein hatte auf seiner Fahrt nach Manila erfahren, dass die Briten nach Deutschen fahndeten und

sie als Kriegsgefangene in Hongkong internierten: *„Zum Glück wurden wir von den vor dem Hafen von Manila liegenden japanischen und englischen Kriegsschiffen nur abgeleuchtet, und nicht untersucht. Sonst wären wir heruntergeholt worden, und in die Campo nach Hongkong als Kriegsgefangene transportiert worden. Jetzt sitzen wir, wie die Maus in der Falle, hier und heisst es, Geduld haben, warten, warten, der Teufel hol es!“*⁴⁰

Ende Februar 1915 saß das Ehepaar Pechstein immer noch in Manila fest, das für Pechstein die *„häßlichste Stadt des Ostens, ein charakterloses Mischmasch von Philippiner, Spanier und Amerikanertum“* war.⁴¹ (Abb. 124 und 125) Erst im März traf eine Geldsendung von Gurlitt ein, die es Pechstein ermöglichte, zwei Fahrkarten für die Überfahrt nach San Francisco zu kaufen, ausgerechnet über die britische Reiseagentur Cook.⁴² Vorbei an britischen Patrouillen gelang es dem Ehepaar am 1. April, Manila zu verlassen. Auf dem Dampfer nach San Francisco befanden sich Passagiere unterschiedlichster Nationalitäten. Auch Serben waren darunter. Lotte meinte, von ihnen mit Lippenherpes angesteckt worden zu sein: *„Habe eine schlimme Lippe, wahrscheinlich die Tasse von einem Serben bekommen – war eine ganz entsetzlich schmutzige Gesellschaft.“*⁴³ Auch für Schotten und Engländer an Bord hatte sie kein gutes Wort übrig: *„Hier an Bord sind verschiedene Engländer und Schotten, welche auch ihr Vaterland verteidigen wollen – der eine hat das, was Heine so nett beschreibt, diesen verdammten Zwischenraum zwischen Nase und Oberlippe und ne Frau, dünn wie’n Brett. Soll sie nur gleich mit ins Feld nehmen, wenn die erscheint, wird vielen der Mut vergehen.“*⁴⁴

Auf den Zwischenstationen in Nagasaki, Kobe und Yokohama wurden die Pechsteins nicht von Bord gelassen.⁴⁵ Selbst der ersehnte Halt in Honolulu entpuppte sich als Enttäuschung. Seit dem Anschluss an die USA 17 Jahre zuvor hatten sich Zehntausende von asiatischen und europäischen Immigranten auf Hawaii angesiedelt, vor allem als Arbeiter für die Zuckerindustrie. 1915 bestand die hawaiianische Bevölkerung zu weniger als einem Fünftel aus Einheimischen.⁴⁶ Pechstein war schockiert, wie sehr die europäische Zivilisation bereits Einzug gehalten hatte und beschrieb eine Hula-Tanzaufführung als Spektakel für Touristen.⁴⁷ Der Aufenthalt bestärkte ihn in seiner Wahrnehmung von Palau als einem der wenigen unberührten Paradiese auf der Welt.

Pechsteins Aufenthalt in New York und seine Rückkehr nach Deutschland

Ende April 1915 kamen die Pechsteins in San Francisco an, fuhren jedoch gleich mit dem Zug nach New York weiter. (Abb. 126) Sie bezogen ein kleines Zimmer im East Village. Ihr eigentliches Ziel war weiterhin, so bald wie möglich die Heimreise anzutreten. Doch schien es unmöglich, nach Deutschland zu gelangen, ohne interniert zu werden. Auch in New York patrouillierten britische Schiffe den Hafen und nahmen mithilfe von Spionen Deutsche fest, die den Versuch unternahmen, das Land zu verlassen. In



124 Max Pechstein, *Eingeborene, kniend*, Zeichnung auf einer Postkarte an Elsa Glaser vom 19. Februar 1915 aus Manila, Tuschfeder und Farbkreide, 13,9 × 8,1 cm, Brücke-Museum, Berlin

Die Vorderseite der Karte an die Ehefrau des Berliner Kunsthistorikers Curt Glaser zeigt die Zeichnung einer knienden Palauerin – in Erinnerung an den Aufenthalt in der Südsee. Auf der Rückseite beklagte sich Pechstein über seine aktuelle Lage: *„Es ist ein Graus in diesem Manila, man kommt nicht weg! Herzlichst Ihre beiden Pechsteins“*



125 Rückseite der Postkarte an Elsa Glaser vom 19. Februar 1915, Brücke-Museum, Berlin

Vom 21. November 1914 bis Ende März 1915 war das Ehepaar Pechstein im neutralen Hafen von Manila gestrandet.



126 Max Pechstein, Skizze auf einer Postkarte an Paul Fechter aus New York vom 8. Mai 1915 mit dem Zusatz: „Es geht schlecht. Herzlichst Ihre beiden Pechsteins“

Pechstein verbrachte notgedrungen ein Vierteljahr – von Mai bis Mitte August – in New York, bis es ihm gelang, mit einem gefälschten Schweizer Pass als Kohlentrimmer auf einem holländischen Schiff nach Europa zurückzukehren.

einem Brief an seinen alten Studienfreund Alexander Gerbig machte Pechstein seiner Frustration Luft: „Ich könnte mit dem Kopf gegen die Wand rennen, nun ist es mir gelungen, bis hierher zu kommen, und das kleinste Endchen Weg, welches noch vor mir liegt, ist gründlich versperrt.“⁴⁸ Auch die Möglichkeit, sich als Holländer, Schweizer oder Italiener auszugeben, war zu riskant. Pechstein schrieb Ende Mai frustriert: „Es ist unmöglich, die Schifffahrtslinien verkaufen keine Fahrkarte, sogar wenn man als Holländer oder Schweizer reisen will, ist es unmöglich, sie schleppen einen zu dem betreffenden Konsulat, um die Wahrheit feststellen zu lassen. Meine Hoffnung war, als Italiener durchzukommen, doch ist dies nun auch durch den schändlichen Verrat dieser Schuhputzer-Nation vereitelt worden. ... [G]anz unglaublich gräblich ist mein Zustand dadurch geworden, jede Faser zieht mich nach Deutschland, und daß ich nicht imstande bin, mitzukämpfen, mit beizutragen an der Verteidigung unseres Vaterlandes, drückt mich sehr darnieder.“⁴⁹ Für Pechstein war die Post, die ihn ab Anfang Juni aus Deutschland erreichte, eine wichtige Verbindung zur Heimat. Er beschrieb die Zeit ohne Informationen Fechter gegenüber folgendermaßen: „Ich habe erst jetzt überhaupt Post erhalten, ein volles Jahr keine Nachricht vom Vaterland, wo doch die Bäume am grünsten, und der Himmel am blauesten ist. Wusste nicht, wo meine Brüder, meine Freunde, wie es Ihnen ergeht! Bis Dezember konnte [ich] auch nichts über den Stand des Feldzuges in Erfahrung bringen, das heißt mein Stolz ein Deutscher zu sein war bedeutend, und mein Optimismus war nicht zu brechen, mußte ihn immer heftig verteidigen gegen die alten Südsee-Kolonisten, welche nicht die geringste Ahnung vom rasenden Fortschritt unseres Vaterlandes hatten, Beamte eingeschlossen.“⁵⁰

Im Frühjahr 1915 erlebte Pechstein in New York die anti-deutsche Stimmung in der amerikanischen Bevölkerung hautnah mit. Schon einige Tage nach Pechsteins Ankunft machte das Versenken des britischen Passagierschiffes „Lusitania“ durch ein deutsches U-Boot Schlagzeilen. Unter den 1200 Opfern waren 128 Amerikaner, was in den USA zu einem Aufschrei führte. Pechstein kreidete die angeheizte Stimmung auch der Presse an. Er berichtete Gerbig: „Ekelhaft ist die hiesige Presse, und wahrlich, etwas charakterloseres kann es wohl nicht geben. Die schmutzigsten Lügen sind ihnen am liebsten, so recht für das Sensationsbedürfnis dieses Völkermordes berechnet.“⁵¹ Er erwiderte die amerikanische Kriegspropaganda allerdings mit anti-amerikanischen Resentiments: „Schmutzig ist dies New York, Du machst Dir keinen Begriff davon, ebenso schmutzig finde ich die Verhältnisse, welche in den Verwaltungen herrschen. Sogar die Kirche ist hier ein Geschäft, welche ihre Prediger mit Predigen anpreist. Nein, Amerika ist nicht das Land der Zukunft und ich Unglückswurm sitze hier in diesem kaltschnäuzigen Lande fest, der ich auszog ein Paradies zu finden, es gefunden hatte, und daraus vertrieben wurde.“⁵²

Und für Künstler war New York Pechsteins Meinung nach schon gar kein gutes Pflaster: „Für Kunst besteht in diesem Geschäftslande keinerlei Existenzmöglichkeit, ausgenommen für schlechte, höchstens noch für Theater und Musik. Was da ist, wurde gesam-

melt von den Reichen, um ihren Namen möglichst in die Öffentlichkeit zu tragen.“⁵³ Er beklagte sich des Weiteren: „Meine Expedition ist vernichtet, 12000 M[ark] sind verloren, arbeiten kann ich nicht, weil ich kein Material habe, und kaufen kann [ich] mir keins, weil ich die letzten Pfennige brauche um mein und meiner Frau Leben zu fristen, bis ich irgendetwas zu tun gefunden.“⁵⁴ Und Anfang Juni berichtete er: „Arbeiten kann ich nicht, denn ich habe kein Material, und zum Kaufen fehlt das Geld, auch ist Amerika und speziell New York nicht das Land und die Gegend einen Maler zu begeistern, vor allem, nachdem man ein wahres Malerparadies hat verlassen müssen.“⁵⁵ Ende Juli, nach drei Monaten im East Village in Manhattan schrieb er an Fechter: „Mein Trost und [meine] Freude sind die Schreiben von meinen Freunden. Es ist schwer, hier durchzuhalten, unter den geifernden New Yorkern, sollte ich gezwungen sein, in Amerika zu bleiben, lieber aufhängen, so verächtlich ist mir dies nur de[m] Dollar huldigende Pack mit seiner Großmäuligkeit. Zum Glück kann ich sagen, ich habe es nicht nötig, Amerikaner zu werden. Deutschland steht zu hoch in allem, und daher müssen sie es neidvoll begehren. Hunde erledigen ihr schmutziges Geschäft am liebsten an Siegesdenkmälern. Darum Heil unserm Vaterland, nach dem mich jede Faser meines Herzens zieht.“⁵⁶

Im August 1915 hatte Pechstein schließlich genug zusammengepart, um einen falschen Schweizer Pass zu erwerben und unter dem Namen ‚Jean Schmid‘ als Kohlentrimmer auf einem holländischen Schiff anzuheuern.⁵⁷ Lotte reiste auf einem Passagierschiff über Dänemark hinterher. In seiner neuen Rolle arbeitete Pechstein täglich in zwei Schichten, jeweils morgens und abends von fünf bis neun Uhr. Als Novize gehörte es auch zu seinen Aufgaben, das Trinkwasser zu schleppen, für das er mit einem schweren Eimer die schmale und rutschige Metallleiter stündlich mehrmals hoch- und herunterklettern musste.⁵⁸ Vor allem aber machten ihm seine Trimmerkollegen das Leben schwer: „Mit allen Mitteln versuchten sie, mich auszuspionieren und durch unverhoffte Fragen, Anreden in deutscher Sprache, wilde Schimpfereien auf Deutschland u. dgl. zur Preisgabe meines Geheimnisses zu verleiten. Hätte ich mich verraten, so würde jeder gern sein Mütchen an dem Deutschen gekühlt und sich den englischen Judaslohn geholt haben.“⁵⁹ Pechstein musste befürchten, bei den ersten Anlegepunkten im britischen Falmouth und Dover in Gewahrsam genommen zu werden.⁶⁰ Bei einem Verhör im Hafen von Dover trafen ihn die britischen Posten nach überstandener Morgenschicht im Bett an. Pechstein bemühte sich, möglichst gleichgültig zu wirken: „Ohne mich vom Lager zu erheben, beantwortete ich alle Fragen mit vollkommener Wurstigkeit. Das trug vielleicht am meisten dazu bei, meine Angaben unverdächtig erscheinen zu lassen.“⁶¹ An Deck sah er kurz darauf mit an, wie fünf deutsche Passagiere abgeführt wurden.⁶² Ende August 1915 traf Pechstein in Rotterdam auf neutralem Boden ein. Im deutschen Konsulat wurde er aufgrund fehlender Einreisepapiere misstrauisch empfangen. An der deutschen Grenze wurde er sogar vorläufig interniert.⁶³ Pechstein war empört über



127 Max Pechstein mit seinem Regiment in der Kaserne in Zwickau, Ende 1915, Städtische Museen Zwickau

Pechstein ist der liegende Soldat vorne links.

die Mutmaßung, er habe sich vor dem Militärdienst drücken wollen. Als er gefragt wurde, warum er sich erst jetzt melde, nachdem sein Jahrgang schon lange eingezogen worden war, erwiderte er, dass er in „ausländischen Zeitungen keinen dieser amtlichen Aufrufe gelesen hatte“.⁶⁴ Schließlich wurde seine Schilderung bestätigt und ihm wurde eine Woche Zeit eingeräumt, um in Berlin seine Dinge zu regeln. Seine Wohnung in der Offenbacher Straße fand er von Fremden bewohnt vor. Aufgrund der Wohnungsknappheit war in Berlin der Zwangsbezug von nicht genutztem Wohnraum angeordnet worden. Auch sein Atelier war komplett ausgeräumt. Niemand konnte ihm mitteilen, wohin Möbel, Arbeitsutensilien und künstlerische Arbeiten gebracht worden waren. Es kostete Pechstein einige Tage, um den Verbleib seiner Sachen zu ermitteln und diese zurückzutransportieren.⁶⁵ In seiner sächsischen Heimatstadt Zwickau gelang es ihm, seine Einberufung um einige weitere Tage aufzuschieben, um seinen kleinen Sohn Frank und seine Eltern vor Ort zu besuchen, die er beinahe anderthalb Jahre nicht gesehen hatte. Auch seine Frau Lotte, die alleine über Dänemark nach Deutschland gereist war und bis Ende des folgenden Jahres bei den Schwiegereltern unterkam, traf er dort wieder. Bei seiner Ankunft erfuhr er, dass zwei seiner drei Brüder im Krieg gefallen waren.⁶⁶ Dies dämpfte seine Begeisterung für den Militärdienst: „Militärischer Ehrgeiz fehlt mir eben vollkommen, und ich müßte lügen, wollte ich schreiben, der Gedanke, einen Menschen zu töten sei mir erhebend. Gut ich werde meine Pflicht tun, aber blos nicht immer darauf tippen, ich hasse die Eisernen Kreuze, seitdem ich es öde in der Briefftasche meines lieben Bruders habe liegen sehen, seine lustigen Augen möchte [ich] sehen.“⁶⁷

Einberufung und Krieg

Ende September 1915 wurde Pechstein eingezogen.⁶⁸ In seinen Erinnerungen erweckt er den Eindruck, dass er nur zögerlich dem Befehl nachkam, und dass er während seiner Ausbildungszeit einen Hang zum Rebellentum hatte: „Mein innerer Widerstand gegen den preußischen Kadavergehorsam versteifte sich immer mehr. Wütend lernte ich für mich das infanteristische Dienstreglement auswendig, um wie ein Schießhund aufzupassen, wenn Kommandos gegeben wurden, die dem Reglement nicht entsprachen. Dann habe ich mich einfach nicht von der Stelle gerührt, konnten sie links und rechts, sei es wie es sei, an mir herumbrüllen und zerren, wie sie wollten. Ich verwies zum Schluß dieser Auseinandersetzungen, wenn man mir mit Worten wie Meuterei und Dienstverweigerung kam, auf die Nichtinnehaltung der Dienstvorschrift. Das war meine einzige Waffe.“⁶⁹

Es ist allerdings möglich, dass er sich diese Haltung erst rückblickend andichtete. Pechstein war um die halbe Welt gereist, um für sein Vaterland zu kämpfen. Sein direkter Kontakt mit dem deutschen Militarismus war für ihn zwar desillusionierend, wie zahlreiche Briefe während seiner Ausbildungszeit in Zwickau belegen. Er beklagte sich über Umgangsformen, Massenschlaf-

säle und Erniedrigungen durch Vorgesetzte.⁷⁰ Dennoch blieb er von der Notwendigkeit des Krieges überzeugt. Am 20. Oktober 1915 berichtete er über seine ersten Erfahrungen: „Der eine Gedanke hält mich immer oben auf, daß ich jetzt ein Glied bin, welches der Allgemeinheit dient, dann muß ich manchmal zu herzlich lachen, über die Ausdrücke, welche man an den Kopf geworfen bekommt. Ärgerlich ist eben auch, daß manchen nicht wertvollen Menschen eine zu große Machtbefugnis in die Hände gelegt ist.“⁷¹ Nicht ohne Stolz verschickte er nach den ersten Wochen an Freunde und Familie Photos von sich in Uniform, die ein professioneller Photograph in der Kaserne in Zwickau aufgenommen hatte.⁷² (Abb. 119 und 127) Auch nach vier Monaten im Ausbildungslager war ein gewisses Pflichtgefühl noch vorhanden, wie ein Brief vom Februar 1916 belegt: „Ansonsten bin ich ein paar mal gut aufgefallen, schießen, Patr[o]uillengänge usw., ob's zu was gut ist, weiß ich nicht, ich denke mir, draußen bei Euch ist doch alles anders, es handelt sich auch wohl mehr darum, daß man alles Nötige instinktiv tut, um nebenbei auch noch etwas denken zu können. Auf dem Kasernenhof ist das allerdings von Übel, nur bei Gefechtsübungen erlaubt, und mir darum die letzteren trotz der größeren Anstrengungen das Liebste. Na, auf jeden Fall bemühe [ich] mich, ein Soldat zu werden so gut es geht, drücken liegt mir nicht, mögen es andere tun, geht's mich nichts an. Um meine Pflicht zu tun, bin ich ja rübergekommen, ärgert mich manches zu sehr, dann schimpfe ich mir's vom Halse herunter.“⁷³ Pechstein hoffte zunehmend, dem Drill in der Kaserne zu entfliehen. Eine Versetzung an die Westfront konnte ihn nicht schrecken, im Gegenteil.⁷⁴ Gerbig schrieb er Anfang März: „Es ist meine heftige Sehnsucht hinauszukommen, und natürlich auch Zeit zu finden zur Arbeit. Glaube mir, ich leide unter dieser Untätigkeit, zu welcher mich der Garnisondienst verdammt, doch muß ich eben warten, bis uns der Wind fortweht, und mich dazu.“⁷⁵

Ostern 1916 verbrachte er noch in Zwickau und versandte einige selbst gestaltete Postkarten von sich mit Osterhasen, die offensichtlich vom Angebot an Feldpostkarten inspiriert waren. (Abb. 128 und 129) Nach sieben Monaten in der Kaserne wurde Pechstein Anfang Mai schließlich abkommandiert. Er wurde in Flandern stationiert, um nördlich der französischen Stadt Lille gegen britische Truppen zu kämpfen.⁷⁶ Über seine ersten Eindrücke berichtete er seinem Freund, dem Kunsthistoriker Eduard Plietzsch (1886–1961): „Als ich das erste Mal nach vorn kam, hatte ich den Eindruck einer richtigen Fabrik, Leuchtkugeln stiegen auf, hämmerndes Geknatter der Masch[inen-]Gew[ehre] dazwischen hartes Knallen der Gewehrschüsse, dumpfes Krachen der Granaten, und dann das ruckweise Gedröhn der einschlagenden Minen, welche die Erde buchstäblich schaukeln machen. Früh am Morgen flaut das Feuer ab, die Lerchen steigen unbekümmert aus dem frischen Grün in die Luft und es dauert nicht lange dann kommen die Flieger, beschossen von Schrapnell's umgiebt dieselben stets ein Kreis von platzenden Wölkchen, welche aussehen wie Wattebäusche. [E]s sind noch viel der Eindrücke, so [z. B.] Schanzen [mit dem Spaten Gräben ausheben] nachts, wenn man wie der Blitz



128 Max Pechstein, Postkarte an den Kunsthistoriker Eduard Plietzsch vom 16. April 1916, Tuschfeder und grüne Farbkreide, ca. 14 × 9 cm, Privatbesitz

Das Selbstbildnis mit angeleintem Osterhasen unter einem Regenschirm ist handschriftlich kommentiert: „Fröhliche Ostern von Ihrem H M Pechstein, muß Schildwach[e] stehen“.



129 „Fröhliche Ostern!“, Feldpostkarte, 1916

Diese Feldpostkarte eines ebenfalls Schildwache stehenden Soldaten könnte Pechstein als Anregung für sein Selbstporträt gedient haben.

auf dem Bauche liegt, um sich zu decken vor den um die Ohren pfeifenden Kugeln, oder beim Essen holen wenn die Laufgräben beschossen werden, und man mit den Kochgeschirren in der Finsternis nur so über die Laufroste saust. Hat es geregnet, dann sind dieselben so recht schön glitschig oder beim Transportieren, Schlep-pen von Eisenträgern, Balken, Stacheldraht und s.w. Doch kann ich ohne Scheu sagen, es hatte mir nichts meine Ruhe geraubt, im Gegenteil in der Garnison war ich unzufrieden, und jetzt wo ich da stehe, wo ich hinwollte, bin ich froh, hatte mich noch freiwillig zu einem Sturm mitgemeldet, nun bin ich durch diese Abkommandierung darum gekommen, den Engländern wie ich mir so oft gewünscht, auf den Leib rücken zu können, doch aufgeschoben ist nicht aufgehoben. Die Landschaft ist lieblich, und wenn es nicht regnet, wie es aber diese letzte Zeit meistens getan, könnte man wohl etwas arbeiten.“⁷⁷

Obwohl Pechstein gleich nach seiner Ankunft mitgeteilt wurde, dass von der ursprünglichen Kompanie nur noch acht Soldaten am Leben seien, blieb er selbst nach den ersten Kämpfen optimistisch: „Doch bin ich nach wie vor der Überzeugung, daß meine Kugel in diesem Feldzug nicht gegossen ist.“⁷⁸ Ende Mai 1916 tauschte er sich mit Gerbig aus: „Jetzt haben wir's mit den Engländern zu tun. Man lernt doch ziemlich schnell sich dem Schützengraben anzupassen; wenigstens[s] habe ich meine Ruhe noch nicht verloren, und wahrlich Deckung nehmen habe ich schon gelernt, Schrapnells sind ja nicht so schlimm, aber wie Du schon schreibst, die verfluchten Minen.“⁷⁹ Seiner Schwester Gertrud schilderte er die Kämpfe weniger ausführlich. Am 9. Juni schickte er ihr einen Brief mit einem getrockneten Blumenstrauß von der Front. Er schrieb dazu: „Anbei sende ich Dir ein Sträußchen von einer Wiese neben uns, worauf letzthin an einem Nachmittage die Granaten krachten, zum Glück hat es wieder nichts geschadet als ein Pferd getötet. Mir geht es zum Glück noch gut, auch ist meine Laune besser als in der Garnison, abgesehen davon, dass ich mich nach Lotte und Frank sehne, doch hoffe ich nun wirklich, dass wir nicht noch einen Winter Krieg führen, denn die Engländer haben ja erst wieder ein kräftiges auf die Nase bekommen.“⁸⁰ Selbst in dieser Ausnahmesituation war Pechstein in der Lage, die Schönheit der flandrischen Landschaft mit den Augen des Malers wahrzunehmen: „Die Gegend ist auch hier prachtvoll, ein Maler-Idyll, eben vielleicht etwas zu lyrisch für mich, könnte etwas herber sein, die Farben sind gut, man merkt etwas von der Nähe der See.“⁸¹ Doch zum Skizzieren fand er erst Zeit, nachdem er im Juni 1916 von der Front abgezogen wurde, um ein Porträt seines Regiments-Kommandanten zu malen. Plietzsch gegenüber stellte Pechstein die Abkommandierung so dar, als hätte er diese nur ungern in Kauf genommen: „Übrigens bin ich jetzt für einige Tage weiter nach hinten gerückt, das heißt die Granaten kommen schon mal her, aber Maschinengewehre höre [ich] etwas entfernter knattern und auch das Zwitschern der Querschläger höre ich nicht mehr, und von Allem das Beste, die ekelhaften Minen höre ich nur dumpf aufbumsen. War aber gern in der Kolonne und fühlte mich wohl unter den Kameraden, es kittet doch zusammen,

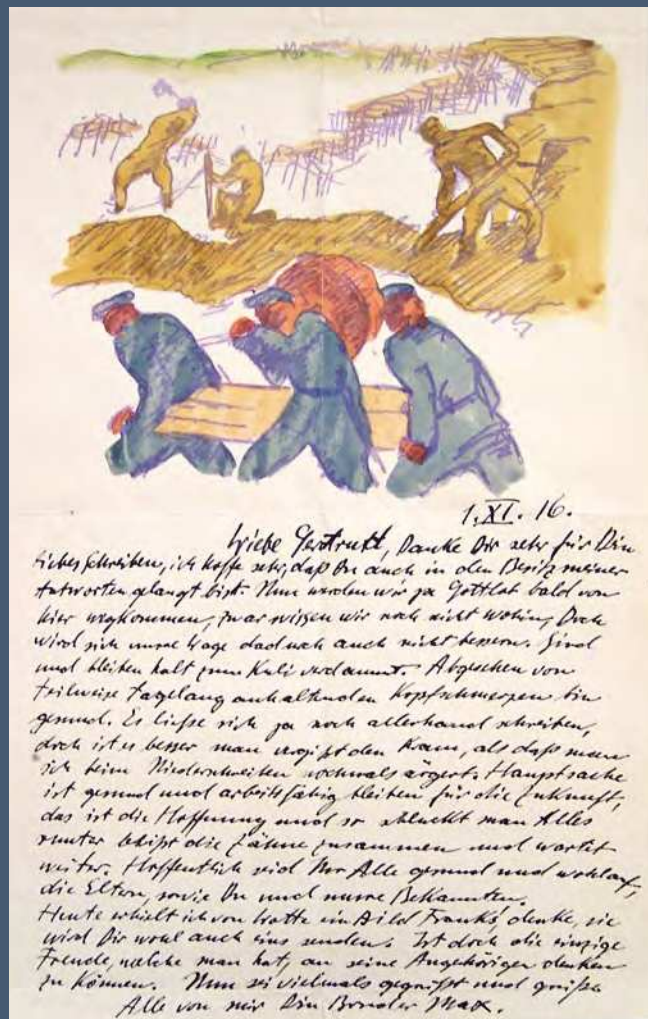
wenn einen gleichmässig der Tod bedroht und man drin sitzt wie die Maus in der Falle, aber man hat sich daran gewöhnt, und wahrhaft, jetzt von weitem gehört bangt man viel mehr um die Kameraden, als wenn man mitten drin ist.“⁸²

Pechstein hatte durch die Versetzung endlich etwas mehr Zeit. Gerbig gegenüber beschrieb er seine Porträtaufträge als „eine Ausübung des Handwerks“ und berichtete über das vollendete Bildnis des Generals Max Schmidt: „Habe unsern Reg[iments-] Kom[mandeur] gemalt, und ist er zufrieden damit in die Heimat auf Urlaub gefahren. Es war nicht leicht, doch habe ich ihn wie gewünscht jünger und mit sämtlichen Orden auf die Leinwand gezaubert. Hatte unverschämtes Glück, denn gerade in diesen Tagen haben die verfluchten Engländer wieder Minen rübergelassen in unsre Stellung, Granatgarten benannt.“⁸³ Das Porträt des Generals, das sich nicht erhalten hat, war angesichts der klaren Erwartungshaltung seines Auftraggebers, der Maler möge ihn verjüngt und mit allen militärischen Auszeichnungen darstellen, sicherlich kein expressionistisches Meisterwerk. Dafür rettete es Pechstein möglicherweise das Leben. In einer der Nächte nach seinem Abzug von der Front gab es in seiner Kompanie neun Tote und achtzehn Schwerverwundete. Pechstein beschrieb die Unterstände als „die reinen Zigarrenkisten“.⁸⁴ Nachdem die Auftragsarbeit vollendet war, wurde Pechstein ins Hauptquartier der 24. Reserve-Infanterie-Division versetzt, um dort auf der Grundlage von Luftaufnahmen Karten der feindlichen Schützengräben zu erstellen.⁸⁵ Er berichtete Fechter über die veränderte Situation Folgendes: „Meine Person ist nun seit 25. Juni zum Stabe kommandiert und fertigt die an jedem neuen Platz sofort benötigten Karten, also, manchmal eben angekommen, sofort ohne nötige Ruhe an die Arbeit, doch bin ich seit meinem Stabsdasein verhältnismäßig kugelsicher, wenigstens vor Infanteriefeuer, die Artillerie allerdings liebt auch die Divisionsstäbe zu beschießen, ganz abgesehen von den Fliegern, welche ihre Eier abwerfen. Heute habe ich Nachtwache und diesem Umstande verdanke ich die Zeit zum Schreiben, sonst wäre es auch wieder wie vorher geworden, wo ich das geschriebene Couvert immer im Tornister mit herumtrug, als Mahnung.“⁸⁶

Pechstein war sich angesichts der Verluste in seiner Division während der ersten Kämpfe an der Somme seiner privilegierten Situation bewusst, die er „gegen den Graben“ als „Lebensversicherung“ bezeichnete.⁸⁷ Die zehntägigen Kämpfe seiner Division gegen die britische Offensive Ende August erlebte er nur aus der Entfernung mit. Doch auch seine vergleichsweise geschützte Position barg gewisse Risiken. Anfang September wäre er beinahe bei einem Luftangriff ums Leben gekommen: „Nur manchmal huschen wir so'n bischen an Freund Knochenbein vorbei. Schlafe heute die 2. Nacht fensterlos; diesen Zustand hat ein, oder besser einige Fliegerbömbchen verursacht, welche so 3mtr vom Hause aufkrachten, also nochmals gut weggekommen. Eigentlich kaum erwähnenswert, doch was soll man Ihnen all den Kram schreiben, den man eben erträgt, und darum erträgt, weil man sich sagt, Bon! man ist Soldat, tut seine Pflicht an dem Platze, wo

Die Hektographien

Als Kartograph stand Pechstein eine Druckmaschine zur Verfügung, auf der er sein eigenes Briefpapier herstellte. Er vervielfältigte verschiedene Motive, die er an Freunde und Verwandte verschickte. Auf den illustrierten Briefköpfen stellte Pechstein sehr unterschiedliche Motive dar, von Landschaften über Szenen aus dem militärischen Alltag bis hin zu Porträts. In manchen Fällen sind die Illustrationen zusätzlich zur violetten Spezialtinte aquarelliert.

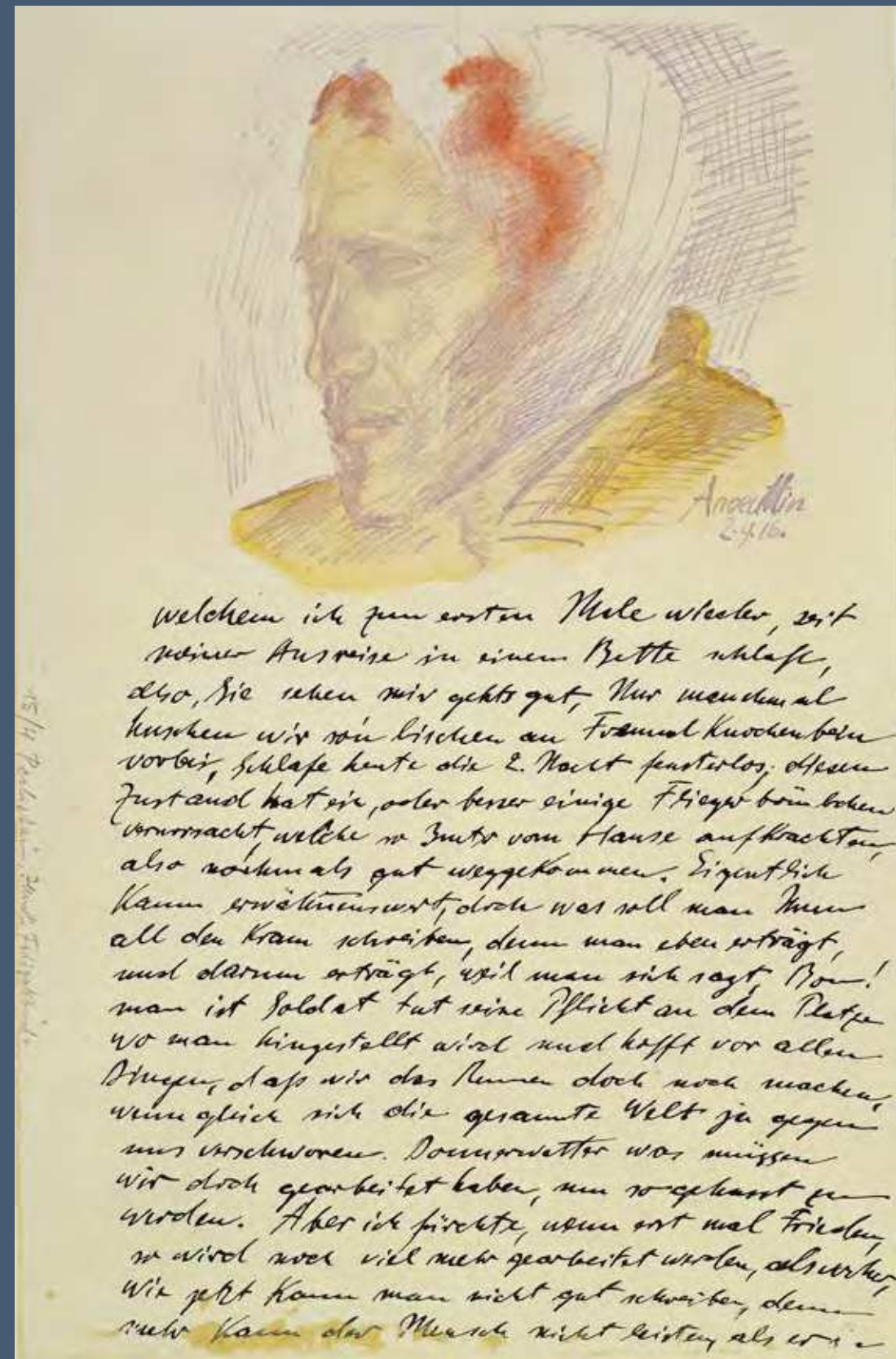


130 Max Pechstein, Soldaten beim Anlegen von Schützengräben, Brief an Pechsteins Schwester Gertrud vom 1. November 1916, aquarellierte Hektographie, Städtische Museen Zwickau



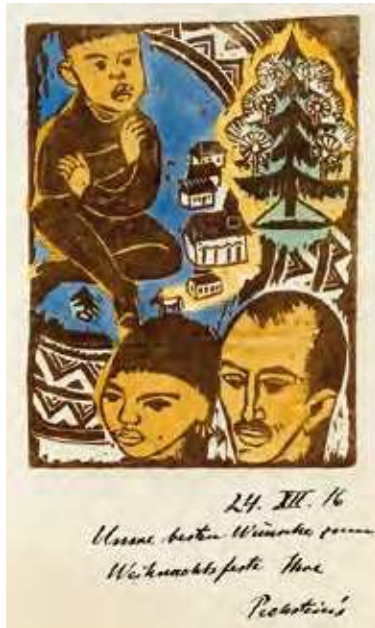
131 Max Pechstein, Versorgung eines Verwundeten, Brief an Eduard Plietzsch vom 18. September 1916, Hektographie, 32,5 × 21 cm, Brücke-Museum, Berlin

Zwei Soldaten trauern neben einem getöteten Kameraden im Vordergrund. Auch im Hintergrund sind Leichname auf einem Schlachtfeld dargestellt. Eine vergleichbare Szene der Verzweiflung und des Leides ist weder in Pechsteins graphischem noch in seinem malerischen Werk zu finden.



132 Max Pechstein, Verwundeter, Brief an Eduard Plietzsch vom 2. September 1916, Hektographie, 13 × 14,5 cm, Brücke-Museum, Berlin

Die hektographierte Szene zeigt den Kopf eines verwundeten Soldaten mit einem blutgetränkten Verband.



133 Max Pechstein, *Familie, Weihnachtsgruß* 1916, Farbholzschnitt, 23,4 × 17 cm, Brücke-Museum, Berlin

Der von Hand abgezogene Holzschnitt wurde von Pechstein mit einem Gruß versehen und an Freunde und Bekannte verschickt: „Unsere besten Wünsche zum Weihnachtsfest, Ihre Pechsteins“.



134 Max Pechstein, *Junge mit Spielzeug*, 1916, Öl auf Leinwand, 80 × 70 cm, Hamburger Kunsthalle (Leihgabe aus Privatbesitz)

Das Gemälde zeigt Max und Lotte Pechsteins Sohn Frank im Alter von dreieinhalb Jahren beim Spiel mit einem Holzdorf, das er zur Kriegswihnacht erhalten hatte.

man hingestellt wird, und hofft vor allen Dingen, dass wir das Rennen doch noch machen, wenngleich sich die gesamte Welt ja gegen uns verschworen. Donnerwetter, was müssen wir doch gearbeitet haben, um so gehasst zu werden. Aber ich fürchte, wenn erst mal Frieden, so wird noch viel mehr gearbeitet werden als vorher.“⁸⁸

Ein Frieden war jedoch noch lange nicht in Sicht. Nach Beginn der Schlacht an der Somme wurde seine Division für kurze Zeit nach Flandern abkommandiert, dann jedoch Anfang Oktober ein zweites Mal an der Somme stationiert.⁸⁹ Dort erlebten seine Kameraden wohl einige der schlimmsten Kämpfe überhaupt. Auf den illustrierten Briefköpfen der zahlreichen Feldpostbriefe Pechsteins, die er in seiner neuen Position als Kartograph mithilfe der Hektographie für Verwandte und Kollegen in kleiner Auflage vervielfältigen konnte, stellte er Szenen aus dem militärischen Alltag dar. Seine Darstellungen reichten von Dörfern und Landschaften über Porträts von Verwundeten bis hin zu Szenen, auf denen er Soldaten beim Befestigen von Schützengräben oder beim Aufstellen von Kreuzen an Soldatengräbern zeigte.⁹⁰ (Abb. 130–132)

Während Pechstein seinen Dienst an der Westfront ableistete, kehrte seine Frau Lotte im Oktober 1916 aus Zwickau nach Berlin-Friedenau in die gemeinsame Wohnung in der Offenbacher Straße zurück. Über Weihnachten verbrachte der Künstler einen Heimaturlaub bei seiner kleinen Familie. Ein Farbholzschnitt, den er an Freunde und Bekannte verschickte, erinnert an die erste gemeinsame Kriegswihnacht in Berlin. (Abb. 133) Aufschlussreich ist ein Brief, in dem der Künstler Ende Januar über die Entbehrungen in der Hauptstadt berichtete: „Ich brauche doch etwas Zeit, um mich wieder einzugewöhnen, dafür fühlte ich mich dann desto wohler und hatte eine herzliche große Freude an meiner Frau und Jungen, welcher sich bereits zu einem recht verständigen kleinen Kerl entwickelt, leider kann man ihn nicht so ernähren, wie es sein müßte, und [das] macht mir ... etwas Sorge. Die Lebensmittelfrage ist in den Großstädten doch etwas schwierig und stellt an unsre Frauen große Geduldsproben, doch muß man staunen, wie ihre Erfindungsgabe immer noch schmackhafte Gerichte aus dem Wenigen, was ihnen zur Verfügung steht, zu rechtzaubert. Dann habe ich auch einmal den Pinsel wieder zur Hand genommen, und stand wie ein verlaufenes Kind im Walde, in der Tätigkeit. Man muß doch erst wieder anfangen zu denken und allmählich sich mühen, das, was man sich in früheren Jahren durch Forschen und Übung errungen hat, jetzt wieder aufs neue zu erringen. Kurz man muß seine eigenen Quellen wieder aufspüren, und zum Fließen bringen.“⁹¹

Eines der Gemälde, das über Weihnachten entstand, nahm das Motiv seines Farbholzschnittes auf. Es zeigt Pechsteins Sohn Frank auf dem Teppich mit seinem kleinen Holzdorf. (Abb. 134) Auf einem anderen Porträt stellte er vermutlich seinen Bruder Hugo in Marineuniform dar. Hugo war als U-Boot-Funker in Ostende stationiert und wanderte nach dem Ersten Weltkrieg in die Vereinigten Staaten aus. (Abb. 135) Aus Leinwandmangel nutzte Pech-

stein das Bildnis des Bruders zwei Jahre später für ein Stilleben mit ozeanischen Figuren, sodass sich das Männerbildnis heute als Rückseite teils unter den Keilrahmenstreben verbirgt. Auch ein Selbstbildnis im Soldatenmantel entstand vermutlich kurz nach der Jahreswende, Anfang 1917. (Abb. 136) Zu diesem Zeitpunkt sehnte Pechstein den Frieden herbei, allerdings weiterhin in Form eines deutschen Sieges, wie er im Januar 1917 an Gerbig schrieb: „Die Welt ist nun doch voll Friedenshoffnung, und wenn eben unsre lieben Feinde immer noch das Maul aufreißen und der irrigen Meinung sind, uns besiegen zu können. Dann muß eben versucht werden, ihnen soviel Dresche aufs Maul zu geben, daß die Schweinehunde endlich mal anfangen an die Unmöglichkeit ihrer Wünsche zu glauben und Kirre werden. An eine militärische Besiegung unsrerseits glaube ich nicht.“⁹² Kurze Zeit nach Pechsteins Rückkehr vom Heimaturlaub wurde er im Februar in eine neue Position versetzt. Er berichtete über die neuen Aufgaben: „Bei mir hat sich nun Verschiedenes geändert und ... Du [wirst] wohl etwas staunen, vorerst eins, ich bin hier bei den Fliegertruppen, habe vorerst bis etwa Ende März an Fliegerhallen herumzuarbeiten, inzwischen nebenbei einen Wettbewerb für einen Heldenhain mitgemacht, und für das Kriegspresseamt auch nebenbei einige Entwürfe für Flugblätter gezeichnet, hatte also, wie Du wohl merkst, fürchterlich zu arbeiten, sodass ich erst jetzt etwas Luft habe. Vorläufig geht diese Sache bis Ende März, und was dann mit mir wird, weiss ich nicht, doch bin ich aus dem sächs. Heeresverband heraus und unterstehe einer preuß. Inspektion.“⁹³ In seinem Brief erwähnte Pechstein neben den Entwürfen für offizielle Flugblätter auch die Teilnahme an einem öffentlichen Wettbewerb für einen ‚Heldenhain‘ in der Berliner Wuhlheide. Gemeinsam mit dem befreundeten Berliner Architekten Bruno Schneidereit (1880–unbekannt) konzipierte er fünf Entwürfe, die immerhin ganzseitig in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* abgedruckt wurden, allerdings nicht realisiert wurden.⁹⁴ (Abb. 137) Das geplante Denkmal bestand aus einem weitläufigen Paradeplatz, in dessen Mitte sich eine ‚Fahnenburg‘ befand, die in der Nacht erleuchtet sein sollte. In dieser Zeit war von Pechsteins späterer sozialdemokratischer Gesinnung, für die er im Zuge der Novemberrevolution öffentlich bekannt wurde, noch keine Spur. Im Mai 1917 schließlich wurde Pechstein offiziell nach Berlin zur Luftwaffe versetzt.⁹⁵ Vermutlich war dies durch ein Gesuch von Bekannten – wie auch ein Jahr später im Falle von Otto Mueller, der ebenfalls zur Luftwaffe nach Berlin versetzt wurde – ermöglicht worden. In Berlin wohnte Pechstein zwar zu Hause, hatte aber täglich Dienst, wie aus seinem Brief an Gerbig vom Juni hervorgeht: „... und hier wünsche ich die freie Zeit für meine Arbeit zu verwenden, also Arbeit für das Heer und Arbeit für mich, diese zwei entgegengesetzten Tätigkeiten strengen mich mächtig an, so daß nur der dringende Schlaf mich davon ablöst. Noch bin ich für die Flugzeug-Industrie hier tätig, doch weiß ich nicht, auf wie lange noch. Dann werde ich selbst fliegen, wenn bis dahin nicht die Möglichkeit gegeben ist, den Waffenrock mit dem des Friedens zu vertauschen, denn die Anstrengungen der



135 Max Pechstein, *Matrose* (heute: Bildrückseite eines Stillebens von 1918), um 1916, Öl auf Leinwand, 67 × 90 cm, Privatbesitz

Es könnte sich um ein Porträt von Pechsteins Bruder Hugo handeln, der während des Ersten Weltkriegs als U-Boot-Funker in Ostende tätig war und nach dem Krieg in die USA auswanderte.



136 Max Pechstein, *Selbstbildnis mit Pfeife*, 1917, Öl auf Leinwand, 66 × 51 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München

Der Künstler hat sich auf diesem Porträt, das Anfang des Jahres 1917 entstand, im braunen Militärmantel dargestellt. Die Pfeife ist auf zahlreichen Selbstbildnissen sein Erkennungszeichen.



137 Max Pechstein und Bruno Schneiderei, Entwurf für einen ‚Heldenhain‘ mit ‚Fahnenburg‘ in der Berliner Wuhlheide, 1917

Pechstein und Schneiderei konzipierten gemeinsam mehrere Ansichten einer Gedenkstätte für die gefallenen Soldaten, die allerdings nicht realisiert wurden. Die Zeichnungen waren in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* abgebildet.

Engländer zeigen doch, daß es ihnen auf den Nägeln brennt.“⁹⁶ Wie genau Pechsteins Tätigkeit für die Luftwaffe aussah, ist unbekannt. Jedenfalls reichte die Zeit nicht aus, um sich in dem Maße der Kunst zu widmen, wie er es sich wünschte. Im September schrieb er der jungen Künstlerin Irma Stern (1894–1966) nach Südafrika: „Die Kunst ist die eifersüchtigste Dame und verlangt unbedingte Hingabe, sogar heftige, die Person aufreibende. Nun muß ich mich bescheiden und harren, bis ich frei bin, ihr wieder mit Allem zu dienen.“⁹⁷ In diesen Monaten war er vorrangig damit beschäftigt, sich nach dem Dienst Freiräume zur künstlerischen Arbeit zu schaffen. Dennoch verfolgte er mit Interesse die politischen Entwicklungen in den Tageszeitungen. Aus seinen Kommentaren sind keinerlei Überschneidungen mit den Vorstellungen der links ausgerichteten Kräfte ersichtlich, im Gegenteil. Ende Juli 1917 erklärte er sich mit dem neu ernannten konservativen Reichskanzler Georg Michaelis (1857–1936) solidarisch und bekräftigte, dass er es sich kaum vorstellen könne, „daß der alte Preußenstaat aus dem Leim geht“.⁹⁸ Und auch wenn sich Pechstein im Oktober 1917 über die im August gegründete Vaterlandspartei abfällig äußerte, die in einer großangelegten Demonstration durch Berlin Ende September einen ‚Siegfrieden‘ propagierte, so waren für ihn die Sozialdemokraten, für die er sich nach Kriegsende engagierte, zu diesem Zeitpunkt noch keine Alternative.⁹⁹ Im Dezember 1917 erinnerte sein Kommentar zur aktuellen Lage eher an die Meinungsmache der Nationalisten: „Wir haben noch soviel zu arbeiten. Hier überwuchert das Judentum und die Greise Alles. Es ist Zeit für uns zu mächtiger friedlicher Arbeit, sonst erhalten wir eine andere, und keine deutsche Kultur aufgepfropft. Und so tüchtiges jetzt die Frauen leisten, ein Frauenstaat ist auch nicht das Richtige.“¹⁰⁰

Pechsteins künstlerische Aktivitäten der Jahre 1917/18

In künstlerischer Hinsicht war das Jahr 1917 aller materiellen Entbehrungen zum Trotz so ergiebig wie kaum ein anderes zuvor. Vorwiegend in der zweiten Jahreshälfte entstanden über 130 Ölgemälde und beinahe ebenso viele Holzschnitte und Drucke, daneben zahlreiche Zeichnungen und Aquarelle. Die Produktivität war auch seinem Händler Wolfgang Gurlitt geschuldet, dem Pechstein das vorgestreckte Geld für die Palau-Reise – immerhin 10000 Mark – in Form von künstlerischer Arbeit zurückzahlen musste. Pechstein konzentrierte sich in seiner Motivwahl vor allem auf Südsee-Themen, die teilweise auf seinen geretteten Skizzen des Jahres 1914 basierten, teilweise frei erfunden waren.¹⁰¹ Alle Szenen geben eine idealisierte Version seiner Reiseerlebnisse wieder und ähneln sich in der schematischen Art der Ausführung, in der Versatzstücke wie die Posen der Figuren, Kanus, Vögel und Palmen immer wieder aufs Neue zusammengesetzt wurden. Im *Palau-Triptychon* zum Beispiel ist der Hafen von Madalai von jeglichen Anzeichen der Zivilisation befreit. (Abb. 141) Statt Phosphor-Abbau, Kolonialbeamten und Industrie waren auf seinen Darstellungen nur Eingeborene in ihren Kanus inmit-

ten einer unberührten Inselidylle zu sehen. In diesem Jahr entfernte sich Pechstein weiter vom expressionistischen Stil der Vorkriegszeit. Die geschnitzten Palau-Balken aus den Dresdner und Berliner Völkerkundemuseen, die ihn im Sommer 1910 zu einer skizzenhaften Bildsprache inspiriert hatten, verarbeitete er zwar motivisch in seinen Gemälden. Formal fand der kantige Palau-Stil allerdings nur in den Dekorationen für sein Dachatelier in der Offenbacher Straße Eingang. Ein Selbstbildnis an der Staffelei zeigt den Künstler in dem Raum, in dem in den Jahren 1917 und 1918 die meisten seiner Gemälde entstanden, und den er mit einem Wandbild dekoriert hatte. (Abb. 138)

Die Frage der Innenraumgestaltung beschäftigte Pechstein auch im Rahmen seiner Aufträge für die neuen Wohn- und Galerieräume seines Kunsthändlers Wolfgang Gurlitt in der Potsdamer Straße.¹⁰² In zwei großen Mosaiken für den Durchgang zur erweiterten Galerie stellte er auf der einen Seite die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* dar, auf der anderen Seite die *Vertreibung aus dem Paradies*, in Anspielung auf seine eigene ‚Vertreibung‘ aus Palau. (Abb. 142) Daneben schuf er im Laufe des Jahres mehrere große Glasfenster für die Privatvilla Gurlitts, die von Zeitgenossen in ihrer konsequenten dekorativen Durchgestaltung als „*Neuschwanstein des Expressionismus*“ bezeichnet wurde.¹⁰³ (Abb. 139) In seiner Malerei wandte sich Pechstein nach dem Arbeiten der Palau-Motive vornehmlich den Genres Stillleben und Porträt zu. Seine Kriegserlebnisse fanden dagegen keinen Eingang in seine Gemälde. Lediglich in dem Zyklus *Somme 1916*, den er eventuell ebenfalls im Auftrag seines Kunsthändlers schuf und der neun Radierungen umfasst, verarbeitete er seine Erlebnisse im Schützengraben.¹⁰⁴ Die Szenen schildern die Erfahrung von Gewalt und Verletzung. Doch anders als seine Feldpost-Hektographien, die an der Westfront entstanden, wirken die Radierungen weniger realistisch. In ihrer expressionistischen Karikaturenhaftigkeit mögen sie künstlerisch überzeugen. Das Trauma des Erlebten lässt sich in ihnen allerdings nur entfernt erahnen. (Abb. 140)

Die Wiedereröffnung der Galerie Gurlitt nach der umfangreichen Renovierung und Erweiterung im Juni 1918 stand unmittelbar im Zeichen von Pechsteins Rückkehr aus der Südsee. Pechstein hatte sich nicht zuletzt durch seine autobiographischen Reise-schilderungen, die teilweise in der *Vossischen Zeitung* abgedruckt worden waren, als einer der öffentlich sichtbarsten Künstler etabliert.¹⁰⁵ Gurlitt, der die exklusiven Rechte an Pechsteins Kunst besaß, stellte zunächst über 44 seiner neuen Porträts und Stillleben aus, gefolgt von einer weiteren Schau der Südsee-Gemälde. Gurlitts ‚Pechstein-Sommer‘ wurde in der Presse ausführlich – und meist durchweg positiv – besprochen.¹⁰⁶ Die Zeitschrift *Elegante Welt* räumte der ersten Schau anlässlich der Eröffnung der neuen Galerieräume eine ganzseitige Photoreportage ein.¹⁰⁷ Das Modejournal hatte schon anlässlich der dritten Ausstellung der *Freien Secession* im Sommer 1917 drei Mannequins vor der Pechstein-Wand im Ausstellungsgebäude posieren lassen. Die breite öffentliche Aufmerksamkeit spiegelte sich auch in mehreren Aufsätzen



138 Max Pechstein, *Im Atelier*, 1918, Öl auf Leinwand, 76 × 60,5 cm, Privatbesitz

In der Bildmitte steht der Maler an der Staffelei in seinem Dachatelier in der Offenbacher Straße. Im Hintergrund ist seine Wandmalerei in groben Umrissen angedeutet.



139 Max Pechstein, Glasfenster für das Badezimmer der Berliner Villa von Wolfgang Gurlitt, 1917, zerstört

Eines der zahlreichen Glasfenster, die Pechstein für die Neugestaltung des Domizils seines Kunsthändlers entwarf. Der an Henri Matisse erinnernde Reigen aus tanzenden weiblichen Akten wurde im Badezimmer installiert und konnte von der Rückseite elektrisch beleuchtet werden.



140 Max Pechstein, *Granateinschlag*, Blatt IV aus der Mappe *Somme 1916*, 1919, Radierung, 39,5 × 31,5 cm, Privatbesitz

Die neun Radierungen der Mappe *Somme 1916*, die vermutlich vom Kunsthändler Wolfgang Gurlitt beauftragt wurde, stellen die einzige nachträgliche Verarbeitung von Pechsteins Kriegserfahrungen an der Westfront dar.

in den renommierten Kunstzeitschriften des Landes. Im Herbst 1917 hatte Karl Scheffler in *Kunst und Künstler* auf Pechsteins kunsthandwerkliche Begabung aufmerksam gemacht und ihm eine vielversprechende Zukunft prophezeit.¹⁰⁸ Paul Westheim brachte im Juni 1918 eine ganze Pechstein-Nummer des *Kunstblatts* heraus, in der unter anderem Teile aus Pechsteins Palau-Tagebuch abgedruckt waren.¹⁰⁹ Zwei Monate später veröffentlichte Wilhelm Hausenstein (1882–1957) in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* ein ausführliches Porträt des Künstlers.¹¹⁰ Und im September 1918 folgte ein langer Beitrag von Georg Biermann (1880–1944) im *Cicerone*.¹¹¹ Infolge der jüngsten Erfolge war die Familie Pechstein in der Lage, im Sommer 1918 eine stattliche Wohnung in einem von Alfred Messel erbauten Atelier- und Wohngebäude in der Kurfürstenstraße 126 zu beziehen.¹¹² Eduard Plietzsch nannte den Künstler scherzend „*Friedrich August von Pechstein*“, in Erinnerung an das legendäre Atelier des Direktors der Münchener Akademie, des ‚Malerfürsten‘ Friedrich August von Kaulbach (1850–1920).¹¹³ Doch dürfen diese Erfolge nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Lebensbedingungen im Laufe des Jahres zunehmend verschlechterten. Pechstein klagte in Briefen, dass es außer Grünkohl kaum etwas zu essen gab. Auch Mal- sowie Heizungsmaterial waren nicht mehr zu beschaffen.¹¹⁴ Nach eigenen Angaben entstanden in der zweiten Jahreshälfte 1918 keine Gemälde.¹¹⁵ Am 11. November 1918, nachdem Kaiser Wilhelm II. abgedankt hatte, die Republik ausgerufen und der Waffenstillstand von den Alliierten unterzeichnet worden war, lud Pechstein seine Bekannten Fechter, Plietzsch und Glaser in seine neue Wohnung ein, um die aktuelle politische Situation zu besprechen. Mit der Nachricht vom Ende der wilhelminischen Ära und damit auch dem Ende der reaktionären Kulturpolitik des letzten Kaisers konnten moderne Künstler und Architekten auf eine größere öffentliche Akzeptanz und Unterstützung hoffen. Fechter erinnerte sich, dass Pechstein die bevorstehenden Möglichkeiten sehr begrüßte und bereit war, sich bei der Durchsetzung von Reformen zu engagieren.¹¹⁶ Zu dieser Zeit kontaktierte Pechstein auch seinen ehemaligen Kollegen aus der Künstlervereinigung der *Neuen Secession*, Heinrich Richter (1884–1981). Richter erinnerte sich später, dass die Idee zur Gründung einer nach der Novemberrevolution benannten *Novembergruppe* von Pechstein stammte.¹¹⁷ Am ersten offiziellen Treffen der *Novembergruppe* am 3. Dezember 1918 nahm neben Pechstein von den ehemaligen *Brücke*-Mitgliedern nur Otto Mueller teil.¹¹⁸ Der erste öffentliche Rundbrief der Künstler vom 13. Dezember wurde mit folgendem Aufruf eingeleitet: „*Die Zukunft der Kunst und der Ernst der jetzigen Stunde zwingt uns Revolutionäre des Geistes (Expressionisten, Kubisten, Futuristen) zur Einigung und engem Zusammenschluss. Wir richten daher an alle bildenden Künstler, welche die alten Formen in der Kunst zerbrochen, die dringende Aufforderung, ihren Beitritt zur ‚Novembergruppe‘ zu erklären.*“¹¹⁹ In diesen Wochen engagierte sich Pechstein nicht nur bei der Gründung der *Novembergruppe*, sondern auch für den von Walter Gropius (1883–1969) geleiteten *Arbeits-*



141 Max Pechstein, *Palau-Triptychon*, 1917, Öl auf Leinwand, drei Teile, linker und rechter Flügel jeweils 119 × 91 cm, Mittelflügel 119 × 176 cm, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

Im Jahr 1917 malte Pechstein bevorzugt idealisierte Südsee-Motive, die sich im kriegsmüden Berlin sehr gut verkauften und auf ein breites öffentliches Interesse stießen.



142 Max Pechstein, Karton für ein Mosaik im Durchgangsraum der Galerie Gurlitt in Berlin, 1917, Papier auf Sperrholz (drei Teile), Gesamtmaße: 207 × 402 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie

Die Vertreibung von Adam aus dem Paradies verglich Pechstein mehrmals mit seiner eigenen ‚Vertreibung‘ aus Palau im Zuge der japanischen Besetzung. Das Mosaik wurde im Zweiten Weltkrieg bei einem Bombenangriff zerstört, der Karton hat sich erhalten.

rat für Kunst. Laut einem Tagebucheintrag Fechters war Pechstein sogar unmittelbar an der Gründung des *Arbeitsrates* beteiligt, der es sich zum Ziel gemacht hatte, die bestehenden Kunst- und Architekturinstitutionen zu reformieren. Bei einem Treffen in Pechsteins Wohnung am 30. Januar 1919 standen die konkreten Absichten allerdings noch nicht fest. Fechter schrieb: „Nachmittags bei Pechstein. Westheim ist da, [Carl] Einstein kommt, desgleichen Walter Gropius. Also Tagung des Arbeitsrats für Kunst. Viel Gerede – es fehlt das Ziel, für das sie sich zusammengetan haben. Das soll eigentlich erst gefunden werden.“¹²⁰ Neben der Gestaltung einer Reihe von Plakaten und Illustrationen für den Werbedienst der Deutschen Sozialistischen Republik veröffentlichte Pechstein Anfang Februar sein eigenes künstlerisches Manifest. (Abb. 143 und 145) Sein Beitrag „Was wir wollen!“ wurde sowohl in der bürgerlichen *Deutschen Allgemeinen Zeitung* als auch in der sozialistischen Zeitung *Die Freiheit* abgedruckt, und im Anschluss in dem Pamphlet *An alle Künstler!* verbreitet, für das Pechstein den Umschlag entwarf.¹²¹ (Abb. 144) Doch bereits in den ersten Monaten des Jahres 1919 endete Pechsteins gesellschaftspolitisches Engagement. Einige seiner Künstlerkollegen, beispielsweise sein Freund George Grosz (1893–1959), wurden im Gegensatz zu ihm nicht müde, das politische Geschehen der Weimarer Republik in ihrer Kunst zu kommentieren; Pechstein aber kehrte – wie schon vor Kriegsausbruch – in die Domäne einer unpolitischen Kunst, die als Bildmotive Landschaften und Stillleben favorisierte, zurück.

Kriegsende und Revolution

Politisch unterstützte Max Pechstein nach Kriegsende die moderaten Sozialdemokraten in ihrem Kampf gegen die Kommunisten. Gewalt lehnte er ab und engagierte sich gemeinsam mit anderen befreundeten Künstlern für den Werbedienst der Deutschen Sozialistischen Republik. In Plakaten und Broschüren wurde die Bevölkerung aufgefordert, eine friedliche und gemäßigte Haltung einzunehmen. In diesem Sinne war Pechsteins Plakat zur Wahl der Nationalversammlung ein Aufruf an die Bevölkerung, sich durch demokratische Wahlen und nicht durch Gewalt oder politische Enthaltung an der Gestaltung der jungen Republik zu beteiligen. Das wohl bekannteste Plakat dieser Zeit ist Pechsteins Junge mit der roten Fahne und dem Aufruf „Erwürgt nicht die junge Freiheit“. Ebenfalls Anfang des Jahres 1919 entwarf der Künstler das Umschlagbild für die erste Publikation der Novembergruppe, eine Broschüre mit dem Titel *An alle Künstler!*. In dem Pamphlet war Pechsteins Text „Was wir wollen!“ abgedruckt, der seine Vorstellungen einer Kunst für das Volk artikulierte.



144 Max Pechstein, *An alle Künstler!*, Titelillustration der gleichnamigen Publikation der Novembergruppe und des Werbedienstes der Deutschen Sozialistischen Republik, 1919, Farblithographie, 20,5 × 14 cm, Privatbesitz



143 Max Pechstein, *Die Nationalversammlung*, Plakat für den Werbedienst der Deutschen Sozialistischen Republik, 1919, Farblithographie, 67,8 × 44,3 cm, Brücke-Museum, Berlin



145 Max Pechstein, *Erwürgt nicht die junge Freiheit*, 1919, Plakat für den Werbedienst der Deutschen Sozialistischen Republik, Farblithographie, 99,5 × 67,7 cm, Privatbesitz

1 Tagebuch von Lotte Pechstein, 3.8.1914, Bl. 16. Dieses Kapitel stützt sich wesentlich auf Fulda /Soika 2012, Kapitel 3.

2 Das Bild ist signiert: „H M Pechstein Angaur 1914“, und unten links beschriftet: „Herrn Lippert freundlichst zugeeignet 16/7 1914“. Vgl. Soika 1914/10, in: Soika 2011, S. 465.

3 Tagebuch von Lotte Pechstein, 3., 5. und 14.8.1914, Bl. 16–18. Vgl. auch Pechstein, „Kriegsausbruch in der Südsee“.

4 Ebd. Vgl. auch Hiery 2001, S. 828; Klein-Arendt 2001.

5 Tagebuch von Lotte Pechstein, 14.8.1914, Bl. 18.

6 Tagebuch von Lotte Pechstein, 4.9.1914, Bl. 23.

7 Pechstein, „Kriegsausbruch in der Südsee“. Vgl. Tagebuch von Lotte Pechstein, 7.9.– 18.9.1914, Bl. 23–25.

8 Pechstein 1960, S. 76–90.

9 Vgl. Fulda/Soika 2012, S. 160.

10 Tagebuch von Lotte Pechstein, 25.8.1914, Bl. 21.

11 Tagebuch von Lotte Pechstein, 5.8.1914, Bl. 16.

12 Tagebuch von Lotte Pechstein, 4.9.1914, Bl. 22.

13 Pechstein an Gerbig, 8.6.1915, SMZ.

14 Pechstein, „Reise nach Palau“.

15 Tagebuch von Lotte Pechstein, 29.9.1914, Bl. 27.

16 Altenhöner 2008, S. 196.

17 Tagebuch von Lotte Pechstein, 4.9.1914, Bl. 22.

18 Tagebuch von Lotte Pechstein, 16.10.1914, Bl. 29.

19 Max Pechstein, „Als Gefangener nach Japan“. Vgl. auch Pechstein an Glaser, 8.2.1915, aus Manila, und Pechstein an Fechter, 24.6.1915, aus New York, GRL, Special Collections, 2001. M. 19. Hier und im Folgenden wurde Pechsteins Interpunktion und Rechtschreibung in einzelnen Fällen im Sinne einer besseren Lesbarkeit stillschweigend aktualisiert.

20 Ebd.

21 Tagebuch von Lotte Pechstein, 19.10.1914, Bl. 30.

22 Pechstein, „Als Gefangener nach Japan“.

23 Tagebuch von Lotte Pechstein, 23.10.1914, Bl. 31.

24 Tagebuch von Lotte Pechstein, 25.10.1914, Bl. 32. Vgl. auch Pechstein 1960, S. 90.

25 Ebd. Vgl. auch Hiery, „Der Erste Weltkrieg“, S. 838.

26 Pechstein Reise-Manuskript, 1.7.1915, Bl. 42.

27 Tagebuch von Lotte Pechstein, 9.11.1914, Bl. 39. Vgl. auch Pechstein, „Als Gefangener nach Japan“.

28 Pechstein 1960, S. 91.

29 Pechstein an Gerbig, 8.6.1915, SMZ. Vgl. auch Pechstein, „Als Gefangener nach Japan“; Pechstein an Fechter, 28.3.1915, GRL, Special Collections, 2001.M.19; Pechstein 1960, S. 91.

30 Pechstein an Gerbig, 21.12.1914, aus Manila, SMZ.

31 Pechstein an Gurlitt, 14.12.1914, aus Manila, Kopie in: GKN, Berlin.

32 Pechstein 1960, S. 92. Vgl. auch Pechstein, „Als Gefangener nach Japan“.

33 Pechstein Reise-Manuskript, 1.7.1915, Bl. 46–47. Vgl. auch Pechstein 1960, S. 92; Pechstein an Gurlitt, 14.12.1914, aus Manila, Kopie in: GKN, Berlin.

34 Pechstein, „Als Gefangener nach Japan“.

35 Ebd. Vgl. auch Pechstein Reise-Manuskript, 1.7.1915, Bl. 48.

36 Pechstein Reise-Manuskript, 1.7.1915, Bl. 48.

37 Pechstein an Gurlitt, 14.12.1914, aus Manila, Kopie in: GKN, Berlin.

38 Ebd. Vgl. auch Pechstein an Gerbig, 21.12.1914, aus Manila, SMZ.

39 Pechstein an Gerbig, 21.12.1914, aus Manila, SMZ.

40 Pechstein an Gurlitt, 14.12.1914, aus Manila, Kopie in: GKN, Berlin.

41 Pechstein an Fechter, 28.3.1915, aus Manila, GRL, Special Collections, 2001.M.19.

42 Pechstein 1960, S. 94. Vgl. auch Tagebuch von Lotte Pechstein, 18.3., 29.3., 1.4.1915, Bl. 66.

43 Tagebuch von Lotte Pechstein, 9. und 12.4.1915, Bl. 67.

44 Tagebuch von Lotte Pechstein, 13.4.1915, Bl. 68. Lotte bezieht sich vermutlich auf Heinrich Heines ausführlichen Vergleich der Physiognomien von Engländern und Italienern in seiner Novelle *Florentinische Nächte* (1836).

45 Tagebuch von Lotte Pechstein, 5., 6. und 9.4.1915, Bl. 66–67.

46 Vgl. Schmitt 1977, S. 25. Hawaii wurde im Juli 1898 durch die USA annektiert.

47 Pechstein 1960, S. 95.

48 Pechstein an Gerbig, 8.6.1915, aus New York, SMZ.

49 Pechstein an Gerbig, 25.5.1915, aus New York, SMZ.

50 Pechstein an Fechter, 24.6.1915, aus New York, GRL, Special Collections, 2001.M.19.

51 Pechstein an Gerbig, 8.6.1915, aus New York, SMZ.

52 Pechstein an Gerbig, 25.5.1915, aus New York, SMZ.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Pechstein an Gerbig, 8.6.1915, aus New York, SMZ.

56 Pechstein an Fechter, 23.7.1915, aus New York, Kopie in: GKN, Berlin.

57 Pechstein, „Die Rückkehr Max Pechsteins“. Vgl. auch Pechstein 1960, S. 96.

58 Pechstein, „Meine Flucht nach der Heimat“. Vgl. Pechstein 1960, S. 98.

59 Pechstein, „Meine Flucht nach der Heimat“.

60 Pechstein, „Die Rückkehr Max Pechsteins“.

61 Pechstein, „Meine Flucht nach der Heimat“. Vgl. Pechstein 1960, S. 99–100.

62 Pechstein, „Meine Flucht nach der Heimat“.

63 Max Pechstein, „Willkommen in Deutschland“. Vgl. Pechstein 1960, S. 100–102.

64 Pechstein 1960, S. 101.

65 Ebd.

66 Vgl. Pechstein an Fechter, 20.10.1915, aus Zwickau, GRL, Special Collections, 2001.M.19.

67 Pechstein an Fechter, 26.12.1915, aus Zwickau, GRL, Special Collections, 2001.M.19.

68 Pechstein an Schiefler, 4.10.1915, aus Zwickau, SUB: NGS:B:31:1915,2; Bl. 247.

69 Pechstein 1960, S. 103.

70 Diese Erfahrung teilte er mit zahlreichen Soldaten. Der Historiker Mommsen beschreibt die Frustrationen auf dem Kasernenhof wie folgt: *„Die überaus harte Grundausbildung zielte darauf ab, die Rekruten zu strenger militärischer Disziplin zu erziehen und ihnen gerade jegliche individuelle Spontaneität abzugewöhnen. Bei Lage der Dinge wurde ihre Bereitschaft, sich vorbehaltlos mit der deutschen Kriegsführung zu identifizieren, erheblich beeinträchtigt. Immerhin bestärkte sie die Kriegsfreiwilligen zunächst in ihrem Bestreben, so bald wie möglich an die Front zu kommen.“* Mommsen 2004, S. 140.

71 Pechstein an Fechter, 20.10.1915, aus Zwickau, GRL, Special Collections, 2001.M.19.

72 Photos von sich in Uniform schickte er unter anderem an Alexander Gerbig, Gustav Schiefler, Hans Heilmann und Paul Fechter.

73 Pechstein an Gerbig, 5.2.1916, aus Zwickau, SMZ.

74 Postkarte Pechstein an Schiefler, 27.2.1916, SUB: NGS: B:32:1916,1; Bl. 135. Vgl. auch Pechstein an Gerbig, 5.2. und 4.3.1916, aus Zwickau, SMZ;

Pechstein an Fechter, 23.3.1916, aus Zwickau, GRL, Special Collections, 2001.M.19.

75 Postkarte Pechstein an Gerbig, 4.3.1916, aus Zwickau, SMZ.

76 Postkarte Pechstein an Gerbig, 8.5.1916, aus Warneton, SMZ, 2002/56a/Au; Pechstein an Gerbig, 23.5.1916, SMZ.

77 Pechstein an Plietzsch, 18.6.1916, AM, 1964/434.

78 Pechstein an Gerbig, 23.5.1916, SMZ.

79 Ebd.

80 Pechstein an Gertrud, 9.6.1916, SMZ, 60K 162a.

81 Pechstein an Gerbig, 6.6.1916, SMZ.

82 Pechstein an Plietzsch, 18.6.1916, AM, 1964/434.

83 Pechstein an Gerbig, 18.6.1916, SMZ.

84 Ebd.

85 Pechstein an Gerbig, 6.7.1916, SMZ; Pechstein an Plietzsch, 24.7.1916, AM, 1964/468.

86 Pechstein an Fechter, o. Datum (September 1916), GRL, Special Collections, 2001.M.19.

87 Pechstein an Pa, Ma und Hansi Heilmann, 3.10.1916, Kopie in: GKN, Berlin.

88 Pechstein an Plietzsch, 2.9.1916, BMB.

89 Vgl. Fragment Pechstein an Plietzsch, 18.9.1916, aus Annoeullin, BMB; Pechstein an Hans Heilmann und Familie, 3.10.1916, Kopie in: GKN, Berlin.

90 Vgl. Fragment eines Briefes von Pechstein an Plietzsch, o. Datum, BMB; Pechstein an Feldwebel Kaden, aus Morchies, 29.10.1916, SMZ, 60K 164; Pechstein an Gerbig, 25.9.1916, SMZ; Pechstein an Gertrud, 1.11.1916, SMZ, 60K 163b.

91 Pechstein an Gerbig, 31.1.1917, SMZ.

92 Ebd.

93 Pechstein an Gerbig, 19.2.1917, SMZ.

94 Pallmann 1917.

95 Vgl. Max Pechstein, Lebenslauf, 13.4.1949, LAB, B Rep 080, Nr. 78, Bl. 5.

96 Pechstein an Gerbig, 9.6.1917, SMZ.

97 Pechstein an Irma Stern, 18.8.1917, zit. n.: Below 2000, S. 50.

98 Fragment eines Briefes von Pechstein an Plietzsch, 30.7.1917, aus Berlin, AM, 1964/445. Vgl. zur aktuellen Berichterstattung über Michaelis *Berliner Tageblatt*, Nr. 382, 29.7.1917: „Der Reichskanzler über französische Eroberungspläne“.

99 Pechstein an Gerbig, 6.10.1917, SMZ.

100 Pechstein an Gerbig, 31.12.1917, SMZ.

101 Ebd.

102 Vgl. Krüger H 166–H 175 (in: Krüger 1988, S. 163–165).

103 Vgl. Krüger 1967, S. 30 sowie Heuss 1919/20. Neben Pechstein beauftragte Gurlitt die Künstler César Klein (1876–1954) und Rudolf Belling (1886–1972) mit der extravaganteren Innenraumgestaltung.

104 Bei Krüger sind die Radierungen R 96–R 104 auf 1918 datiert. Einige der Drucke wurden vermutlich, darauf lässt die Datierung auf den Blättern schließen, bereits 1917 geschaffen. Vgl. Krüger 1988, S. 216–218.

105 Vgl. Pechstein, „Reise nach Palau; „Kriegsausbruch in der Südsee“; „Als Gefangener nach Japan“.

106 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juni 1916, Berlin (Pechstein); Juli 1918 (Pechstein).

107 Photo der Pechstein-Ausstellung in den neu eröffneten Ausstellungsräumen des Kunstsalons Fritz Gurlitt, Sommer 1918, in: *Elegante Welt*, Jg. 7, 3.7.1918, Nr. 14, S. 13.

108 Scheffler, „Pechstein“, 1918.

109 Raphael 1918.

110 Hausenstein 1918, S. 229.

111 Biermann 1918.

112 Breunig 2004.

113 Fechter 1951.

114 Pechstein an Fechter, o. Datum, Kopie in: GKN, Berlin. Vgl. auch Below 2000, S. 53.

115 Pechstein an Gerbig, 6.1.1919, SMZ.

116 Vgl. Tagebuch-Eintrag von Paul Fechter, 11.11.1918, handschriftliche Kopie in: GKN, Berlin.

117 Richter-Berlin 1974, S. 9.

118 Vgl. Protokoll der Versammlung, abgedruckt in *Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur*, Jg. 3, 1928, Nr. 1–3, Spezialheft: „Zehn Jahre Novembergruppe“. Die anderen anwesenden Künstler und Intellektuellen waren César Klein, Georg Tappert, Moriz Melzer, Heinrich Richter-Berlin, Rudolf Belling, Georg Leschnitzer, Oskar Moll, M. Frey, Rudolf Steiner, Karl Jacob Hirsch, Irmgard Stern, Bruno Krauskopf, Rudolf Bauer, Wilhelm Schmid, Bernhard Hasler, Erich Mendelsohn, Richard Janthur, und Otto Freundlich.

119 Öffentlicher Rundbrief vom 13.12.1918, zit. n.: ebd., S. 12.

120 Vgl. Tagebuch-Eintrag von Paul Fechter, 30.1.1919, handschriftliche Kopie in: GKN, Berlin.

121 Max Pechstein, „Was wir wollen!“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 58, 4.2.1919, und Pechstein, „Volk, Kunst und Künstler“.

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

VII

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Den melancholisch anmutenden Holzschnitten und Gemälden Schmidt-Rottluffs, die im Sommer 1914 entstanden, wurde von Kunsthistorikern als Vorboten des Krieges stets eine besondere Bedeutung beigemessen.¹ (Abb. 148) Bereits im Jahre 1920 meinte Eckart von Sydow (1885–1942) in den Formen und Farben dieser Werke das unmittelbar bevorstehende Unglück erahnen zu können: „Aus der großzügigen Dekorativität wirft sich dieser Künstler nun ins Dramatische völlig hinein: Kampf wird jegliches, auch das Friedlichste: Linien, die aufeinanderstoßen, sich überstürzen, überwinden, niederbrechen, auferstehen. Das Kampffahr der Welt kündigt sich prophetisch an!“²

Die Interpretation des Künstlerpropheten wurde nach dem Zweiten Weltkrieg von Will Grohmann (1887–1968) aufgegriffen, der über Schmidt-Rottluffs Darstellungen von bekleideten Frauen in einer Küstenlandschaft schrieb: „Die Unterhaltungen sind fern und ernst, vom kommenden Schicksal überschattet.“³ Wie aber erlebte Schmidt-Rottluff den Sommer 1914 tatsächlich? Die Darstellungen der Bäuerinnen und Fischersfrauen der Werkserie gehen auf seinen vierwöchigen Aufenthalt im Fischerdorf Hohwacht an der Ostseeküste im Juni 1914 zurück. Ob sie tatsächlich bereits während seines Aufenthalts dort entstanden oder ob er in den anschließenden Wochen und Monaten die Arbeit auf der Grundlage seiner Zeichnungen fortführte, ist allerdings unbekannt.⁴ Eines jedoch geht aus seinen Briefen klar hervor: Im Frühsommer 1914 war sich der Künstler – wie auch andere europäische Zeitgenossen vor dem Attentat von Sarajevo – noch keiner politischen Bedrohung bewusst.⁵ Im Anschluss bereiste er nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in Jena, anlässlich der Einweihung der neuen Räume des Kunstvereins, gegen Mitte Juli München und Innsbruck.⁶ Auf dem Rückweg seiner Bayernreise machte er in seinem Geburtsort Rottluff bei Chemnitz halt und erlebte die Wochen nach Ausbruch des Krieges bei seiner Mutter im Ausnahmezustand. Sein Vater Friedrich August Schmidt (1852–1914) war im Frühjahr verstorben. Da seine beiden jüngeren Brüder Fritz und Kurt im Laufe des August zum Kriegsdienst eingezogen wurden, musste sich Schmidt-Rottluff um die Mühle der Familie kümmern.⁷ Am 26. August berichtete er dem Kunsthistoriker und Sammler Wilhelm Niemeyer (1874–1960) nach Hamburg: „Ich bin seit Ausbruch des Krieges bei meiner Mutter. Von meinen beiden Brüdern ist der eine vor 3 Tagen als Grenadier abgerückt, der andre ist vorläufig zum Telegraf. Bat. [Telegraphen-Bataillon der Nachrichtentruppen] ausgehoben, kommt aber möglicherweise zur Fliegertruppe.“⁸ Bis Oktober kümmerte sich der Künstler in Rottluff um die familiären Angelegenheiten und wartete zwei Monate lang täglich auf seine Einberufung. Bereits Ende August schrieb er: „Noch habe ich den bunten Rock



146 Karl Schmidt-Rottluff, *Selbstbildnis*, 1919, Holzschnitt, 49,5 × 39,7 cm, Sammlung Hermann Gerlinger im Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)



147 Karl Schmidt-Rottluff, *Trauernde am Strand*, 1914, Holzschnitt, 39,5 × 49,8 cm, Brücke-Museum, Berlin

Der Holzschnitt geht auf Schmidt-Rottluffs Aufenthalt im Fischerdorf Hohwacht an der Ostsee im Juni 1914 zurück. 1919 wurde der Druck erneut in größerer Auflage als Teil der Mappe *10 Holzschnitte von Schmidt-Rottluff* im Verlag „Das Graphische Kabinett I. B. Neumann“ in Berlin abgezogen.

nicht an, aber ich glaube, daß es sich in dieser Woche noch entscheidet, wo man mich unterbringt. Dann auf heiles Wiedersehen und Frieden!“⁹ Während der Wartezeit beschäftigen ihn auch die Nachbereitungen seiner ersten Einzelausstellung im Jenaer Kunstverein, die am 19. Juli eröffnet hatte. Ende August dankte er dem engagierten Kunstvereinsmitglied und Freund Kirchners, Botho Graef, für dessen Rezension und erkundigte sich nach den Zukunftsplänen des Vereins: „Ihnen für Ihre wohlgesinnte Besprechung meiner Bilder zu danken, ist mir erst heute möglich. Die Kriegswirren drängen auch in mir alle geistigeren Interessen zurück. So wird wohl auch im Kunstverein dort das Interesse für den weiteren Ausbau der Galerie vorläufig erledigt sein. Oder nicht?“¹⁰

Schmidt-Rottluff hoffte, sein Gemälde *Rote Düne* aus dem Jahr 1913 an den Kunstverein verkaufen zu können, allerdings kam die Erwerbung nicht zustande.¹¹ Erst in der zweiten Oktoberhälfte kehrte Schmidt-Rottluff vom Familiendomizil bei Chemnitz in seine Berliner Wohnung in der Niedstraße 14 zurück. Es stand nun fest, dass die Armee vorerst – „leider“, so schrieb er – keine Verwendung für ihn hatte.¹² Für Schmidt-Rottluff war es angesichts seiner eingezogenen Freunde und Brüder belastend, das Künstlerleben wie bisher fortzusetzen. An den in Frankreich stationierten Oldenburger Sammler und Juristen Ernst von Beyersdorff (1882–1952) schrieb er: „Sie glauben nicht, was es hier kostet, Ruhe zu halten u. das Vertrauen zu bewahren, dass es auch im Innern Dinge gibt, wertvoll genug, dass sie in die neue Zeit hinüber gerettet werden, an der Sie nun draussen mitarbeiten können.“¹³ Die Unterscheidung zwischen „drinnen“ und „draußen“, zwischen Zivilist und Soldat, war allgegenwärtig. Im Zuge der Mobilmachung stellte Schmidt-Rottluff sich die Sinnfrage als Künstler. Er wehrte sich gegen den Vorwurf, dass die zeitgenössische Malerei „kunstgewerbliche Tendenzen“ habe, die er für „Luxusbedürfnisse“ hielt und folgerte: „... aber Kunst – nein – Kunst bohrt tiefer und kommt nicht aus Luxusansprüchen, sondern aus seelischen Zwängen, aus tiefsten Sehnsüchten.“¹⁴ Der Oberflächlichkeit der Gesellschaft meinte er mit Kunst entgegenwirken zu können, so wie er anfangs davon überzeugt war, dass auch der Krieg zu einer ‚geistigen Erneuerung des Volkes‘ führen könne: „Ich glaube, dass es das wertvollste Ergebnis dieses furchtbaren Kampfes sein wird, dass das Deutschtum Elemente in sich birgt, die unzerstörbar sind u. so hoch, dass sie der ganzen Erde schliesslich gehören werden.“¹⁵

Aus diesem Idealismus erklärt sich die Bereitschaft, sein Berliner Künstlerdasein gegen die lebensbedrohliche Existenz als Soldat einzutauschen. Dass seine politischen Überzeugungen in diesen ersten Kriegsmonaten in Berlin maßgeblich von der deutschen Kriegspropaganda beeinflusst waren, geht aus seinem Neujahrsgruß an Beyersdorff hervor. Ihm gegenüber, der seit den ersten Kriegswochen an der Westfront kämpfte, schilderte Schmidt-Rottluff die Überlegenheit der deutschen Waffenindustrie und Chemielabore, um abschließend festzustellen, dass es in Wirklichkeit nicht um militärische Erfolge, sondern um die „Weltherr-

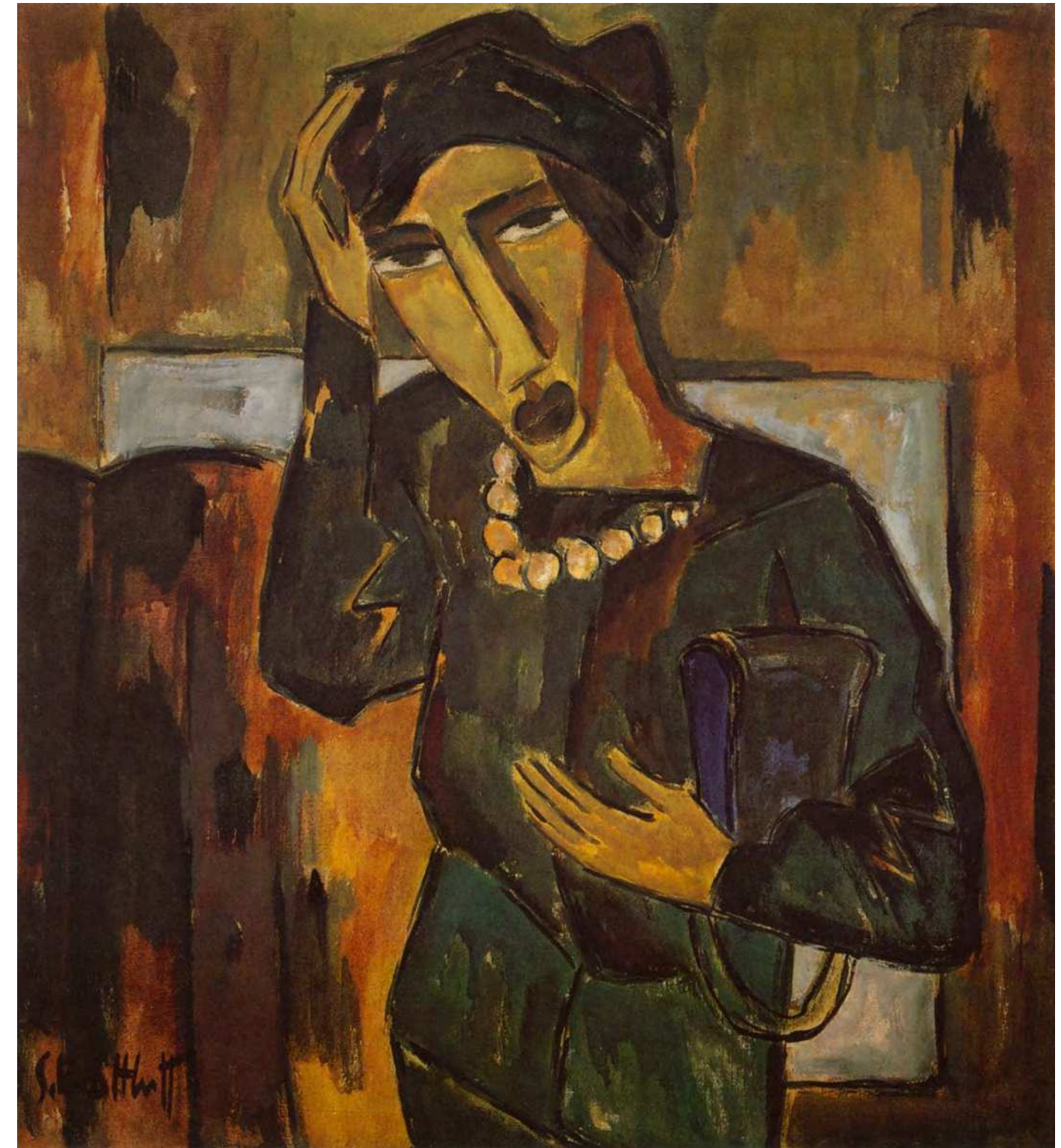
schaft deutschen Geistes“ ginge: „Ich sehe ja die Dinge nicht bloss von ihrer äussern politischen Seite an – und finde, dass Sie geistig besser für uns stehen [wie] am Anfang. Wäre dies Drauflossiegen so weiter gegangen als am Anfang, so wäre damit auch jeder geistige Wert als Plunder für immer beiseite geworfen worden u. nur der Materialismus u. krasseste Industrialismus hätte einen schlimmen Triumph gefeiert u. alle Kulturmöglichkeiten wären bankrott gegangen – So wird's anders u. der Geist wird über die Materie siegen. Selbst wenn uns nur moralisch der Sieg über unsere Feinde bliebe, so bricht dann doch die Weltherrschaft deutschen Geistes an – wie es vielleicht verborgen schon jetzt war. Drum in diesem Sinne Prost Neujahr!“¹⁶

Schmidt-Rottluff schwebte eine „moralische Gesundung“ der Deutschen vor.¹⁷ Den Krieg bejahte er als eine Maßnahme zur Eindämmung eines in ganz Europa überhandnehmenden Materialismus. Die Tatsache, dass Anfang des Jahres 1915 der erhoffte schnelle Sieg in weite Ferne gerückt war, bestätigte seine Vorstellung von der Notwendigkeit einer längeren Leidenszeit. Er schrieb: „Ich bin ja mit einem sehr bösen Pessimismus in diesen Krieg herausgegangen u. was ich so vom Volke gekannt habe – ich konnte es nicht fertig bringen, einen raschen Erfolg zu wünschen. Nun scheint sich tatsächlich mehr so zu erfüllen, wie ich's geglaubt habe...“¹⁸ Der offiziellen Propaganda gemäß war England für ihn das zentrale Feindbild, das einen Materialismus verkörperte, dem er das im deutschen Volk schlummernde geistige Potenzial gegenüberstellte. Seine anti-englische Haltung und die Überzeugung, dass der Krieg von einigen aus finanziellen Interessen geführt werde, waren eng verknüpft mit antisemitischen Ansichten: „Nur eines, eines möchte das Ergebnis des Kampfes sein, die Erledigung Englands. Dies Volk, das vollkommen durch die Juden verseucht ist, muss merken, dass man Kriege nicht um Geld führt. Die Ekelhaftigkeit solcher Gesinnung muss ein Ende haben. Ich glaube jetzt immer mehr, dass sich doch am Schluss bewahrheiten wird: Gott verlässt keinen Deutschen und ich erhoffe als wichtigstes Ergebnis dieser Zeit eine große moralische Gesundung unsres Volkes, die dann eine neue und starke Garantie für unsre Zukunft sein wird. Die wirtschaftliche Entwicklung der letzten Zeit musste einem bange machen: Städte, die ins Unendliche wachsen, ein Staatsbudget, das bereits mit unvorstellbaren Zahlen arbeitete. Diese Industrie, der wir eine schreckliche Verflachung alles Lebensgefühls verdanken – nun, alles Irdische ist eben begrenzt! Das muss wieder einmal erkannt werden. Es ist ein Glück bei den ganzen Ereignissen, dass ganz Europa davon betroffen wird und schließlich wird sich doch der deutsche Geist am Schluss als der lebensfähigste und unzerstörbare erweisen – ganz gleich wie die Würfel noch fallen. Meine Furcht vor dem Judentum war nur allzu begründet: hier in B[erlin] ist sie bereits greifbar geworden. Diese Juden hier tragen die große Überzeugung schon öffentlich mit sich herum, dass sie nach dem Kriege auch politisch herrschen. Doch ich denke der deutsche Gott wird uns davor bewahren und es ihnen gründlich in die Bude schneien lassen.“¹⁹

Bereits in einem früheren Brief an Niemeyer aus den ersten Kriegswochen bekundete Schmidt-Rottluff, dass das Judentum als Finanzmacht und die Sozialdemokratie als Agitationsmacht als die „neue Gefahr im Lande“ anzusehen seien.²⁰ In einem fragwürdigen Vergleich setzte er die beiden Gruppen den belgischen Zivilisten gleich, die in der deutschen Kriegspropaganda der ersten Monate als Freischärler und Verräter dargestellt wurden (und von denen in den ersten Monaten des Krieges Tausende getötet worden waren).²¹ Seine Äußerungen stehen außerdem in unmittelbarem Zusammenhang mit dem der jüdischen Bevölkerung Deutschlands gemachten Vorwurf, eine mangelnde Kampfmoral zu haben oder gar Nutznießer der Kriegswirtschaft zu sein. Die nach Kriegsausbruch wiederholt in der Öffentlichkeit geäußerten antisemitischen Anschuldigungen führten zu der sogenannten Judenzählung im Jahr 1916. Das weitläufige Vorurteil der ‚jüdischen Drückebergerei‘ im deutschen Militär wurde durch diese Erfassung zwar eindrücklich widerlegt, die Ergebnisse jedoch gerade deshalb nicht veröffentlicht. Ob sich Schmidt-Rottluffs Meinung grundlegend änderte, als er ab dem Spätsommer 1916 im russischen Kowno (heute Kaunas in Litauen) von zahlreichen jüdischen Kollegen umgeben war, die mit großer Aufgeschlossenheit einer ihnen bisher völlig unbekannten ost-jüdischen Kultur begegneten, ist unbekannt.

Bis zur Einberufung Anfang Mai setzte Schmidt-Rottluff seine künstlerische Arbeit wie gewohnt fort. Das Bewusstsein des Krieges und der bevorstehenden Einberufung steigerte seine Produktivität, wie er im März 1915 schrieb: „Ich habe jetzt sehr den Druck, noch möglichst Starkes zu schaffen – der Krieg hat mir richtig alles Vergang[e]ne weggefeigt – alles kommt mir matt vor u. ich sehe die Dinge plötzlich in ihrer furchtbaren Gewalt. Ich habe nie die Kunst gemocht, die ein schöner Augenreiz war u. sonst nichts u. doch merke ich elementar, dass man zu noch stärkeren Formen greifen muss, so stark, dass sie der Wucht eines solchen Völkerwahnsinns standhalten.“²²

In diesen ersten Monaten des Jahres 1915 entstanden zahlreiche Porträts von befreundeten Künstlern wie dem Maler Lyonel Feininger (1871–1956), dem Architekten Paul Thiersch (1879–1928), sowie von der Sammlerin Rosa Schapire, deren jüdische Abstammung der engen Bekanntschaft keinen Abbruch tat. Von Sydow hielt die Porträts von Schapire und Feininger für einen Höhepunkt in Schmidt-Rottluffs Kunst: „Riesige Köpfe deuten auf das Übergewicht der Geistigkeit.“²³ Das Porträt der Hamburger Kunsthistorikerin, *Frau mit Tasche*, malte er kurz vor seiner Abreise aus Berlin als eines der eindrücklichsten Dokumente des Krieges, auch wenn das Motiv an sich nichts mit dem Krieg zu tun hatte.²⁴ (Abb. 148) Die Halbfigurenporträts bilden damit gleichsam einen Schlusspunkt des gewohnten Künstleralltags. Zunehmend litt Schmidt-Rottluff unter der ungewissen Lage, ob und wann seine Einberufung erfolgen würde: „Ich habe augenblicklich eine ungesunde Situation. Die Möglichkeit, täglich weggerufen zu werden u. der Druck andrerseits, den beginnenden Sommer ganz der Arbeit zu geben, gibt mir eine ganz zweifelhafte Spannung. Zwar ist die



148 Karl Schmidt-Rottluff, *Frau mit Tasche* (Porträt Rosa Schapire), 1915, Öl auf Leinwand, 95,5 × 87,5 cm, Tate Britain, London

Die in Hamburg lebende jüdische Kunsthistorikerin Rosa Schapire war bereits seit Juni 1907 ‚passives‘ Mitglied der Brücke und wurde zu einer der wichtigsten Förderinnen von Schmidt-Rottluff. 1939 emigrierte sie nach London, wo sie das Anfang des Jahres 1915 entstandene Porträt 1950 der Tate Gallery schenkte.



149 Karl Schmidt-Rottluff, Titelblatt für *Die Aktion* vom 20. März 1915 mit einem lithographierten Selbstbildnis von Schmidt-Rottluff

Auch während des Krieges trug Schmidt-Rottluff Graphiken zu Franz Pfemferts pazifistisch ausgerichteter Zeitschrift bei, trotz der eigenen abweichenden Haltung in politischen Fragen.

*ganze Zeit des Krieges mehr oder weniger so verlaufen, aber jetzt werde ich schon beinahe renitent. Doch wird diese Zwickmühle wohl bald überstanden sein.*²⁵

Bis zu seiner Einberufung im Mai entstanden außerdem einige Holzschnitte. Wo genau er diese abziehen ließ, ist allerdings unklar. Nach einem Streit mit Paul Cassirers Druckanstalt, der *Pan-Presse*, hatte er Schwierigkeiten, eine große Handpresse zu finden und einen Drucker „mit einer bescheidenen handwerklichen Befähigung“. Zynisch bemerkte er, dass „das uns allen am Herzen liegende England“ die „einzige Kultstätte für Buchdruck“ sei.²⁶ Eine Auswahl seiner aktuellen Holzschnitte schickte er an die Literaturzeitschrift *Die Aktion* von Franz Pfemfert (1879–1954), der seine Hefte und zahlreiche Titelblätter damit illustrierte. In der Ausgabe vom 20. März 1915 war Schmidt-Rottluff mit insgesamt fünf Holzschnitten vertreten und seine Lithographie *Selbstbildnis* war auf dem Titelbild abgedruckt. (Abb. 149) Ende Januar 1915 hatte er seinem Freund Beyersdorff die neuesten Nummern an die Front gesandt, und erklärt: „... weil ich denke, es ist ganz schwierig, da draussen mal so ein bisschen Litteraten-Kümmel zu riechen. Ernst nehme ich diese Geschichten auch hier nicht – nur mitunter kommen einzelne Dinge von Strindberg, Dostojewsky u. ähnlichen Persönlichkeiten, die von Zeit zu Zeit solch Heft mal wertvoll machen können.“²⁷ Schmidt-Rottluffs zurückhaltende Haltung könnte mit der politischen Ausrichtung der Zeitschrift und ihres Herausgebers zu tun haben. Pfemfert kritisierte in seiner Kolumne „Kleiner Briefkasten“ Intellektuelle, die den Krieg unterstützten oder zitierte in seinen Heften Auszüge aus der Weltliteratur, die seiner pazifistischen Agenda entsprachen.²⁸ Anders als Erich Heckel, der die politischen Bemühungen Leo Kestenbergs (1887–1962) in der Zeitschrift *Bildermann* kritisierte (siehe S. 179–181) und seine Zusammenarbeit aus diesem Grund sogar für einige Monate aufkündigte, schien Schmidt-Rottluff sich an der linken, pazifistischen Einstellung der *Aktion* nicht weiter zu stören, obwohl diese keineswegs mit seiner eigenen kriegsbejahenden, Entente-feindlichen Haltung übereinstimmte. Selbst während der Stationierung in Russland beschickte er Pfemferts Zeitschrift weiterhin mit Graphik.²⁹

Die Einberufung

Schließlich war es soweit. Schmidt-Rottluff ahnte Anfang Mai 1915, dass mit der Mobilisierung der älteren Jahrgänge, die bislang als Reserve zurückgehalten worden waren, auch seine Rekrutierung als Landsturm-Mann bevorstand: „So angenehm es an sich ist, dass man jetzt auch seinen Teil am grossen Kampfe zutragen kann, so bedrückend mag es andererseits auf alle Ersten wirken, dass wir damit so langsam auf unsre letzten Reserven zurückgreifen. Aber deswegen keine Melancholie.“³⁰ Am 12. Mai 1915 erhielt er den Einberufungsbefehl. Am 14. Mai wurde er in der Oderstadt Küstrin unter seinem offiziellen Namen Karl Schmidt vereidigt und kurz darauf nach Masuren transportiert, wo im Februar heftige Kämpfe gegen die russische Armee

stattgefunden hatten. Als Soldat gehörte er bis zum Sommer 1916 einem unbewaffneten Armierungsbataillon an, das vornehmlich mit dem Bau von Stellungen und Grenzbefestigungen beauftragt war. Am 19. Mai berichtete er euphorisch über seine ersten Eindrücke. Zur Kriegserfahrung gehörten auch der Anblick zerstörter Dörfer und das Donnern der deutschen Geschütze: „Ich bin sehr froh, gleich richtig mittenlang gekommen zu sein – jedenfalls kriegt man über Krieg eine grundsätzlich andre Auffassung als alle zivilistische Vorstellung herausklügelt – abgesehen von wirklichen grossen Eindrücken. Russland – der erste Marsch ins Land hinein von unglaublich starker Stimmung. Frühling – zerschossene Wege – Felder – zerstörte Ortschaften, Flüsse, so schön u. traumhaft, wie’s in keiner Dichtung gibt – eine unglaubliche Ruhe über den Ebenen – nur das rumm – rumm unsrer Geschütze hallt drüber weg – und vor der Front die Rauchwolken der weggebrannten Gehöfte, einstweilen genug. Herzlichste Grüsse Ihres S. R. jetzt Armierungs-Soldat ...“³¹

Ende Mai war er mit dem Bauen eines Unterstands – einer mit Rahmenhölzern abgesicherte unterirdische Höhle – bei Wladislowo an der Grenze zum Russischen Reich beschäftigt „in der wunderbarsten Natur, die man sich denken kann“, wie er dem dreißig Jahre älteren Maler Curt Herrmann schrieb.³² Auch in weiteren Briefen beschrieb er die Landschaft als „wundervoll und imposant in Allem“, und bedauerte, dass ihm keine Zeit zur künstlerischen Arbeit blieb: „Leider gibt’s keine Möglichkeit, etwas für sich zu arbeiten, immer Dienst und wieder Dienst, anstrengend aber interessant und lustig.“³³ Doch schon bald fühlte er, dass sein gesellschaftlicher Nutzen zu Hause als Künstler weitaus größer gewesen war, und riet dem Kunsthistoriker Niemeyer davon ab, sich freiwillig zu melden: „... es gilt wirklich der einzelne Mann nichts und auch ich habe immer noch das Gefühl, dass man in seiner bisherigen Existenz seinem Vaterland bessere Dienste tun kann als hier ...“³⁴ In seinem Brief vom Sommer zeichnet sich eine veränderte Haltung gegenüber dem Krieg ab. Seine theoretischen Überlegungen zur ‚geistigen Weltherrschaft Deutschlands‘ vor seiner Einberufung von der Heimatfront wurden durch die Realität relativiert. Nur seine Zivilisationsfeindlichkeit war ihm geblieben: „... es ist halt doch Alles total anders – als man als Zivilist erlebt. Man soll nur künftig nichts wieder von der erhebenden ethischen Werten des Krieges erzählen – das ist alles Plunder. Russisches und Deutsches – das ist beides eins im Kriege und keiner besser – der deutsche Soldat haust u. handelt nicht anders als der Kosack. Gewissen u. Moral – das kennt man hier nicht – nur die animalistischste Vitalität offenbart sich u. vielleicht ist das der beste ... Gewinn, den das deutsche Volk aus dem Kriege hat. Gerade das ging so langsam schon in Humanität u. Zivilisation zu Ende.“³⁵

Die Entdeckung von Gemeinsamkeiten zwischen russischen und deutschen Soldaten und die Bewunderung für die Landschaft führten dazu, dass er im Juli an Herrmann sogar schrieb: „... Wenn ich mich noch lange in Russland herumtreibe läuft mein ganzer Patriotismus und Deutschenstolz Gefahr, kaputt zu gehen – die



150 Karl Schmidt-Rottluff in Uniform, 1917



151 Karl Schmidt-Rottluff, *Junger Soldat*, 1915, Aquarell über Bleistift, 44,5 x 33,5 cm, Brücke-Museum, Berlin

Es ist unbekannt, welche Kameraden auf den beiden Aquarellen des Jahres 1915 dargestellt sind. Die Blätter sind die einzigen erhaltenen Soldatenporträts des Künstlers. Die Feldmütze ‚M10‘ mit dem runden Abzeichen, ‚Kokarde‘, ist sorgfältig wiedergegeben, dennoch verleihen die geometrisch-vereinfachte Nase und Wangenpartie dem Bildnis einen abstrakten Zug.

russische Landschaft mit ihrer großen sklavischen Verträumtheit gefällt mir zu sehr.“³⁶ Im selben Brief äußerte er die Annahme, dass der Krieg im Herbst zu Ende gehen werde.

Mitte Juli ging es in zwei anstrengenden Tagesmärschen mit „vollgepacktem Affen“ vom ostpreußischen Schirwindt in die Nähe der von deutschen Truppen als Garnisonsstadt genutzten Stadt Kowno. Schmidt-Rottluff berichtete über Kriegsmüdigkeit unter den Soldaten, die keinen zweiten Winter in Russland verbringen wollten. Ob seine beiden Aquarellporträts von Soldaten in Uniform in diesen Monaten entstanden, ist unbekannt. (Abb. 151 und 152) Schmidt-Rottluff beschrieb die Gefechte als „Mord zwischen Mensch und Mensch“ und schilderte den jammervollen Anblick der Flüchtlinge, die von der russischen Heeresleitung gezwungen worden waren, ihre Wohngebiete zu verlassen.³⁷ Niemeyers Meinung, der Krieg könne schon bald zu Ende sein, bezeichnete er mittlerweile als „Illusion“.³⁸ In einem Brief von Mitte August 1915 betonte er, dass die „Apathie gegen den Krieg“ längst in allen Heeren sei und sehnte sich nach Frieden: „Es bleibt ein verfluchtes Stück Arbeit gegen den Russen – wir liegen augenblick[lich] vor Kowno – zwar sollen wir von unsrer Komp[anie] aus weder schreiben – wo – noch was, aber ich denke den Brief über andre Truppenteile befördern zu können – ausserdem weiss ich, dass Sie sich nicht mit dem Feinde in Verbindung setzen werden. Der Wald von K[owno] ist das schönste, was man sich träumen konnte – wenn man hier noch dazu käme. Alles zieht wie an einem getrüben Bewusstsein an mir vorüber – vermutlich ist das die grosse Apathie gegen den Krieg, die wohl längst in allen Heeren ist. Herrlich musste es sein, diesen Wald einmal friedlich u. mit allen menschlichen Fähigkeiten durchstreifen zu können – doch einstweilen muss man all solche Gedanken aufstecken – denken gehört ja doch nicht in das Pflichtenregister des Soldaten!“³⁹

In diesen Spätsommermonaten berichtete er ausführlicher über die Kunst und Kultur der Region als etwas Fremdes, das ihn beeindruckte und das er – der Verfechter einer neuen Ästhetik, in dem unter anderem das Material Holz eine zentrale Rolle spielte – hoch schätzte: „Der Bauer in der ganzen Gegend ringsum hat nur ein Material zur Verfügung, das Holz. Daraus macht er allerdings auch schlechtweg alles, sein gesamtes Hausgerät – meist alles aus einem Stück – Mollen so gross, dass man drin baden kann. Was nicht aus einem Stück zu machen ist – Wagen u. Schlitten – zeigen die geistreichsten Holzverbindungen – ohne Eisennägel. Übrigens gibt’s auch noch eine famose – wenn auch etwas formenarme Volkskeramik – doch kenne ich hiervon nur Stücke, die wir in den verlassenen Dörfern antreffen – was man bei allen ja sehr mit vermerken muss. Und in dies kulturvolle Land brachen die Germanen ein wie Barbarenhorden – es ist mir zwar längst jedes menschliche Gefühl für diese Dinge verloren gegangen – es bleibt aber doch der Ausdruck einer Kraft, die man schätzen muss.“⁴⁰

Angesichts seiner zunehmend kritischen Haltung gegenüber dem Krieg und der Wertschätzung der lokalen Kultur ist es überraschend, dass der Künstler zu diesem Zeitpunkt einer Gebietser-

weiterung Deutschlands und einer Vertreibung der Einheimischen aufgeschlossen gegenüberstand: „Meine politische Gesinnung geht mehr nach dem Osten – wir brauchen einfach wieder Boden – und neue Bauern und darum scheint uns das Gebiet hier wichtiger als Belgien – Freilich für eine gedeihliche Entwicklung des Deutschen hier wäre es wohl am richtigsten, man hätte hier alles Volk mit den Russen vertrieben und nie wieder hereinkommen lassen. Eine Hartherzigkeit mehr – für diese Leute kaum noch fühlbar – aber wir würden die Möglichkeit haben, das Land im Frieden dann bald deutsch zu machen.“⁴¹ Diese Einstellung änderte sich erst im Laufe des Jahres 1917 grundlegend.

Nach einem Sommer der Vorbereitung und des Wartens begann im Oktober 1915 der Stellungskrieg. Das Bataillon hatte nun unweit der Front vermehrt zu tun. Vom Kriegsverlauf an den anderen Fronten erfuhr er in der abgeschiedenen Lage nur wenig: „Der Stellungskrieg mit aller Heftigkeit hat begonnen – die Armierung bekommt Arbeit u. wie’s scheint auf lange Zeit – womöglich den Winter durch! ... Wie die Weltgeschichte läuft, davon wissen wir leider nichts – man sitzt hier richtig auf einem andern Weltteil u. die Erde dreht sich einmal ruhig ohne uns weiter. Hier dröhnt es allerdings wie am jüngsten Gericht.“⁴²

Ende Oktober brach der Winter über die Soldaten herein und Schmidt-Rottluff berichtete er über „jenes unfassbare Russland, das nicht zu besetzen ist“.⁴³ Er und seine Kameraden hausten in den selbst gebauten Unterständen unter der Erde und litten an einer immer knapper werdenden Verpflegung, die aus Kartoffeln und Kohl bestand. In Briefen klagte er über den „Kampf mit der Finsternis“, da es keine Kerzen gab.⁴⁴ Er berichtete: „Unterstände und Quartiere haben eine ganz eigne Primitivität – fast möchte man sagen: Kultur. Die dunklen tonigen Räume mit ihrer seltsamen Ausgestaltung, das Minimum von Licht ist das Übrige. Ich komme mir des öftern vor wie auf einen Teil der Südsee verschlagen, wenn nicht so entsetzlich viel Stimmen so schreckliche europäische Probleme durchhetzten. Seit ein paar Tagen haben wir Winter – die schönsten Landschaften u. die simpelsten Farben.“⁴⁵ Anfang November beschrieb Schmidt-Rottluff, wie sich der Stellungskrieg am Naratsch-See, östlich von Vilnius, in ein großes Lagerleben verwandelt hatte: „Ausserdem herrscht hier an der Front jene berühmte ‚Ruhe an der ganzen Front‘ – das heißt seit einiger Zeit begnügen sich die gegnerischen Artillerien damit die Dörfer an beiden Fronten in Brand zu schießen, immer ein famoses Bild am See.“⁴⁶ Und weiter: „Man kann aber da mal so gründlich merken, wie apathisch und kriegsmüde Alle im Innern sind. Es gibt nur noch ein diskutables Thema, das das Interesse Aller hat. Frieden.“⁴⁷ Zu Weihnachten 1915 saß Schmidt-Rottluff noch immer in einer provisorischen Stellung in der Gegend zwischen Vilnius und Minsk. Die Bemalung des Unterstandes, die er für diese Kriegsweihnacht schuf, hat sich nicht erhalten. Nach einem kurzen Heimaturlaub, der bereits am Neujahrstag 1916 endete, vegetierte er weiterhin in kalten und dunklen Unterständen. Mitte März musste seine Truppe das Quartier verlassen, um einer neuen Division Platz zu machen. Nun hatte er noch



152 Karl Schmidt-Rottluff, *Schlafender Soldat*, 1915, Aquarell über Bleistift, 33,5 x 44,5 cm, Brücke-Museum, Berlin



153 Karl Schmidt-Rottluff, *Frauenkopf*, 1916, Holzschnitt, 26 × 18,2 cm, datiert im Stock unten rechts: „1916“, Brücke-Museum, Berlin

Dieses Porträt der Sammlerin Rosa Schapire entstand während eines kurzen Heimaturlaubs Anfang des Jahres 1916. Der Holzschnitt greift ein Detail seines Gemälbildnisses des Vorjahres auf. Zu dieser Zeit begann der Künstler – wie hier unten rechts – Jahreszahlen in seine Holzstöcke zu schneiden.



154 Karl Schmidt-Rottluff, *Mutter*, 1916, Holzschnitt, 37 × 36,6 cm, Brücke-Museum, Berlin

Auch dieses Porträt der verwitweten Mutter – ins Universale übertragen – entstand während seines Heimaturlaubs zu Beginn des Jahres 1916. Entlang des Kopfumrisses hat der Künstler den Holzstock ausgesägt, sodass sein Bildnis einer dreidimensionalen Kopfskulptur ähnelt. 1917 war sein Holzschnitt in einem Beitrag über seine Kunst im *Kunstblatt* abgebildet. 1919 wurde *Mutter* als Teil einer Holzschnitt-Mappe erneut abgezogen.

nicht einmal mehr eine provisorische Bleibe im „wirklich öden Russland“.⁴⁸ Er klagte: „Hier herrscht absolute Primitivität sogar mehr als das – es ist nämlich gar nichts da!“⁴⁹ Eine kurze Pause zur Regeneration bot ihm ein erneuter Heimaturlaub im Mai 1916. In dieser Zeit schuf er sogar einige Holzschnitte, vor allem Porträts.⁵⁰ Eines davon variierte sein Schapire-Gemälde von 1915, ein anderes mit dem Titel *Mutter* stellte vermutlich seine verwitwete Mutter in abstrakten, monumentalen Zügen dar. (Abb. 153 und 154) In einige Holzstöcke, wie in *Frauenkopf* oder *Landschaft mit Sonne*, schnitt er nun erstmals eine Jahreszahl – 1916 –, wohl zur Erinnerung an das denkwürdige Kriegsjahr. (Abb. 155) Auch Schapire und Niemeyer suchte er während seines Heimaturlaubs auf. Die Hamburger Kunsthistorikerin hatte im Februar eine kleine Graphikausstellung seiner zwischen 1908 und 1915 entstandenen Arbeiten im Leipziger Kunstverein in der Kunstchronik besprochen.⁵¹ Während seines Besuches bei Niemeyer in Hamburg entstand eines der zwei bekannten Photos des Künstlers in Uniform.⁵² (Abb. 156)

Die Stationierung im Pressestab in Kowno

Im September 1916 verbesserte sich Schmidt-Rottluffs Lage. Er wurde in der Heeresdienststelle in Surwily bei Wilna (heute Vilnius) in der Nähe von Kowno stationiert und hatte als Verantwortlicher für die Ortskommandantur ein ganzes Haus für sich. Darüber berichtete er in einem Feldpostbrief an Niemeyer, dem er drei kleine Photos der weitläufigen Landschaft beifügte.⁵³ (Abb. 157) Einige Wochen darauf wurde er von seiner Truppe, deren Versetzung an die Westfront bevorstand, abkommandiert. Im Oktober begann er mit seiner Tätigkeit im Buchprüfungsamt, das der Presseabteilung im Stab Ober-Ost angegliedert worden war. Im Hauptquartier des Oberbefehlshabers Ost in Kowno wurden alle neuen Publikationen der Verlage durchgesehen und geprüft. Der Schriftsteller Hans Frenz (1884–1975) beschrieb die Aufgabe der Pressestelle folgendermaßen: „Dies Amt sollte dafür Sorge tragen, daß den Soldaten vor allen Dingen eine gediegene Unterhaltungslektüre zugeführt wurde, mithin keine politischen oder militärischen Bücher, die nach Beeinflussung hätten riechen können.“⁵⁴ Die Mitarbeiter in der Pressestelle gaben auch eine eigene deutschsprachige *Kownoer Zeitung* heraus, die mit Berichten sowie zahlreichen Photos und Skizzen aus Kowno und Umgebung illustriert war.⁵⁵ (Abb. 158) Nach anderthalb Jahren körperlicher Schinderei war diese Art der Büroanstellung in der litauischen Stadt für Schmidt-Rottluff ein großes Privileg. Vor allem hatte er nun Gelegenheit, endlich wieder selbst künstlerisch tätig zu sein. Die Versetzung hatte er dem 52-jährigen Hamburger Dichter Richard Dehmel (1863–1920) zu verdanken, der auf Bitte von General Erich Ludendorff (1865–1937) ein Buchprüfungsamt eingerichtet hatte. Einige Wochen nach Schmidt-Rottluffs Ankunft Mitte November wurde Dehmel, der an einer Venenkrankheit im Bein litt, aus Kowno zurück nach Hamburg versetzt. Doch auch weiterhin war Schmidt-Rottluff von Schrift-



155 Karl Schmidt-Rottluff, *Landschaft mit Sonne*, 1916, Holzschnitt, 29,8 × 36,2 cm, datiert im Stock oben rechts: „1916“, Brücke-Museum, Berlin
Auch diese in Holz geschnittene Landschaftsdarstellung mit einem hoch aufragenden Baum in der Bildmitte trägt oben rechts das Entstehungsdatum 1916.



157 Feldpostbrief Karl Schmidt-Rottluffs an den Hamburger Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer vom 4. September 1916, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg, Nachlass Gerhard Wietek

Der Brief enthält drei kleine Photos der Umgebung und ist mit einem selbst angefertigten Stempel mit der Aufschrift „Ortskommandantur Surwily“ versehen. Kurz vor seiner Versetzung nach Kowno bewohnte der Künstler als Leiter der Kommandantur der kleinen Ortschaft ein ganzes Haus für sich.



156 Karl Schmidt-Rottluff in Uniform, 1916

Das Photo entstand im Frühjahr 1916 in Wilhelm Niemeyers Hamburger Wohnung während eines Heimaturlaubs des Künstlers. Schmidt-Rottluff hält eine Skulptur des Bildhauers Otto Freundlich in den Händen.



158 Sonderausgabe „Skizzen-Mappe“ der *Kownoer Zeitung* vom 15. Juli 1917

Die deutschsprachige *Kownoer Zeitung* wurde von Anfang 1916 bis zum Ende des Krieges von der Pressestelle herausgegeben und richtete sich in erster Linie an die in dieser Region des neuen Verwaltungsgebiets „Land Ober-Ost“ stationierten deutschen Soldaten. Beiträge Schmidt-Rottluffs sind in den reich illustrierten Heften nicht dokumentiert.



159 Magnus Zeller, Titelblatt für den „Schwanen-Almanach der Presse-Abteilung“, 1917/18, Zeichnung

Die beinahe lebensgroße Figur auf einem runden Sockel erinnert an die Holzskulpturen, die Schmidt-Rottluff während seiner Zeit in der Pressestelle in Kowno anfertigte. Der Soldat versucht dem scherzhaften Wortspiel gemäß „Alma – deck Dir zu – nackt“ den weiblichen Akt namens Alma zu verhüllen.

stellern, Journalisten und Malern umgeben: Neben dem bereits erwähnten Dehmel und seinem Nachfolger Frentz waren dies die Schriftsteller Sammy Gronemann (1875–1952), Alfred Brust (1891–1934), Herbert Eulenberg (1876–1949) und Arnold Zweig (1887–1968), die Maler Magnus Zeller (1888–1972) und Hermann Struck (1876–1944), sowie der Kunsthistoriker Hildebrand Gurlitt (1895–1956).⁵⁶ Einen besonders engen Kontakt hatte Schmidt-Rottluff zu dem 1888 geborenen Künstler Magnus Zeller, mit dem er sich ein Zimmer teilte. Der Lyriker und Publizist Frentz erinnerte sich, wie er mitten durch das Zimmer der beiden einen weißen Kreidestrich als Grenzlinie zog, um die befeindeten Künstlergruppierungen – auf der einen Seite Schmidt-Rottluffs Lager als Mitglied der *Freien Secession*, auf der anderen das von Zeller, der ein Angehöriger der *Berliner Secession* war – voneinander zu trennen. Frentz erklärte Dehmel: „Diese Manipulation im feindlichen Ausland hat die Berliner Fehde in einen Waffenstillstand verwandelt, und ich hoffe, daß dieses Intermezzo dauert, bis der Friede ausbricht.“⁵⁷ Wirklich schlecht scheinen sich die beiden Berliner Künstler aber nicht verstanden zu haben. In seinem scherzhaft als „Alma/nackt – Schwanen-Almanach“ benannten Pamphlet karikierte Zeller einen Soldaten beim Verhüllen einer geschnitzten weiblichen Figur, die in ihren ausladenden Hüften und vereinfachten Formen Schmidt-Rottluffs Aktfiguren ähnelt.⁵⁸ (Abb. 159 und 160)

Im Gegensatz zu den zurückliegenden anderthalb Jahren war die Zeit bis Ende des Krieges für Schmidt-Rottluff intellektuell anregend und künstlerisch produktiv, durchaus vergleichbar mit der Künstlerkriegskolonie Erich Heckels, die sich im Sanitätsstab von Ostende zusammengefunden hatte. Frentz erinnerte sich positiv an Schmidt-Rottluff: „Übrigens bereitete Schmidt-Rottluff am wenigsten Kummer in der Künstlerecke; er war der Beschaulichste, Anspruchsloseste, der immer Betrachtende, innerlich ganz seinem Werk zugewandt.“⁵⁹ Während der Zeit in Litauen schuf er aus dem Holz, das reichlich zur Verfügung stand, mehr als vierzig Skulpturen, zumeist Köpfe, aber auch Masken und Figuren. Der größte Teil dieser Arbeiten wurde in Schmidt-Rottluffs Berliner Wohnung im Zweiten Weltkrieg zerstört. Dank einer Bestandsaufnahme durch Niemeyer vom 2. Juni 1918 und einigen noch während des Ersten Weltkrieges von Schmidt-Rottluffs Freundin und späterer Ehefrau Emy Frisch (1884–1975) aufgenommenen Photos sind die Arbeiten in ihrer Vielfalt dokumentiert. Zahlreiche Skulpturen erinnern an afrikanische Werke, die seiner eigenen Formensprache entgegenkamen. Insbesondere Carl Einsteins (1885–1940) Buch *Negerplastik* von 1915 stellte für Schmidt-Rottluff bei seiner Arbeit eine wesentliche Inspiration dar.⁶⁰ Unter den wenigen Köpfen, die unbeschadet die Bombardierungen von 1943 überstanden haben, sind *Blauroter Kopf* und *Grünroter Kopf*, die der Künstler aus Fichten- beziehungsweise Erlenholz schnitzte.⁶¹ (Abb. 161 und 162) Außerdem entstanden über vierzig Holzschnitte und einige Aquarelle. 1917 schuf er für einen Gemeinschaftsraum ein Wandbild für die Wand hinter dem Sofa, das auf einem Photo dokumentiert ist. (Abb. 163)

Jeden Montagabend trafen sich die Dichter und Maler zu Vorträgen, Lesungen und Diskussionen. Während ihrer anschließenden Gespräche im sogenannten Klub der ehemaligen Intellektuellen war die einheimische Kultur, die sie vor Ort erlebten, ein zentrales Thema. Aber auch künstlerische Fragen wurden diskutiert. Gronemann erinnerte sich an Diskussionen zwischen Struck, Zeller, Gurlitt und Schmidt-Rottluff, in denen es darum ging, „ob ein moderner Maler verpflichtet sei, auf einem ihm in Auftrag gegebenen Portrait auch ein Gesicht anzubringen“.⁶² Die Bemerkung war eindeutig auf Schmidt-Rottluffs abstrahierende Porträts gemünzt, in denen die Gesichter kaum noch kenntlich waren.

Ab Anfang des Jahres 1917 wurde Schmidt-Rottluff für einige Monate nach Białystok versetzt, über das er klagte: „Ich sitze also in Białystok, allwo es zwar ganz asiatisch ist, aber wogegen unser früher Standort das reinste Kanaan war.“⁶³ An seinem neuen Standort gab es, wie er berichtete, noch nicht einmal geeignetes Holz für seine Arbeiten, nur nasse Kiefern. Zu Beginn des Jahres 1917, vermutlich noch vor seiner vorübergehenden Stationierung dort, hatte er mit dem Holzschnitt *Die Heiligen Drei Könige* seine erste religiöse Graphik geschaffen. Das Hochformat mit dem eingeschnittenen Datum „1917“ wurde Ende des Jahres in einem der ersten ausführlichen Artikel zu Schmidt-Rottluff in Paul Westheims *Kunstblatt* abgedruckt. (Abb. 164) Der Veröffentlichung ging eine inhaltliche Auseinandersetzung zwischen dem Redakteur Westheim und dem Kunsthistoriker Niemeyer voraus, die symptomatisch ist für die gespaltenen Meinungen über den jüngsten der ehemaligen *Brücke*-Künstler war. (siehe S. 183) Anlässlich der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1918 hieß es: „Das schwierigste Problem der Ausstellung war wohl der Saal mit den Bildern von Schmidt-Rottluff, der ja bei der jüngeren Generation selber als einer der bedeutendsten gilt.“⁶⁴

Freistellungsgesuch und Sehnsucht nach Frieden

Niemeyer engagierte sich nicht nur als Sammler und Kunsthistoriker für den Künstler, sondern versuchte im Frühjahr 1917 gemeinsam mit Richard Dehmel und Rosa Schapire Schmidt-Rottluffs Freistellung vom Militärdienst zu erwirken. Die drei Hamburger starteten eine Art Unterschriftensammlung, ein „Gesuch an seine Exzellenz den Herrn Reichskanzler um Befreiung des Malers Karl Schmidt-Rottluff vom Heeresdienst“, um Schmidt-Rottluff die Rückkehr von der Front zu ermöglichen. Über Schapire erreichte die Petition Max Liebermann, der bekanntlich kein Freund der jungen Maler war. Der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Gustav Pauli, erinnerte sich an dessen Reaktion: „Selbstverständlich habe ich den Wisch unbeantwortet in den Papierkorb geworfen“, soll Liebermann geantwortet haben.⁶⁵ Trotz einer Reihe von Unterzeichnern wurde das Gesuch Anfang Juli 1917 „aus militärischen Erwägungen“ abgelehnt und Niemeyer als Initiator folgendermaßen informiert: „Ihr an den Herrn Reichskanzler gerichtetes Gesuch nebst Anlagen betr. einen einjährigen



161 Karl Schmidt-Rottluff, *Blauroter Kopf*, 1917, Fichtenholz, Höhe: 29,5 cm, Brücke-Museum, Berlin

Der Kopf entstand im Sommer 1917 aus Fichtenholz, das in den Wäldern bei Kowno reichlich vorhanden war. Das konkave Profil mit der röhrenförmigen Mundöffnung ist von afrikanischen Skulpturen inspiriert. Abschließend tönnte der Künstler das bearbeitete Holz farbig, in diesem Falle blau und rot.



162 Karl Schmidt-Rottluff, *Grünroter Kopf*, 1917, Erlenholz, Höhe: 40,5 cm, Brücke-Museum, Berlin



160 Karl Schmidt-Rottluff, *Skulptur*, Holz, 1917, zerstört
Eine der über vierzig von Schmidt-Rottluff im litauischen Kowno angefertigten Skulpturen, die im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden. Neben zahlreichen Köpfen entstanden auch einige weibliche und männliche Aktfiguren.



163 Karl Schmidt-Rottluff, Wandbild mit Aktfiguren, um 1917, Kowno

Die auf diesem Photo dokumentierte Wandmalerei aus dem Gemeinschaftsraum der Kriegsunterkunft zeigt eine arkadische Landschaft mit einem überdimensionalen weiblichen Akt im Vordergrund, der von stehenden männlichen und weiblichen Figuren eingerahmt wird. Unter der hoffnungsfrohen Kulisse ist ein Kaffeetisch aufgebaut.

Urlaub für den Armierungssoldaten Kunstmaler Schmidt-Rottluff wurde von Herrn Minister der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten zur weiteren Veranlassung hierher gereicht. Es wird Ihnen darauf mitgeteilt, daß dem Gesuche aus militärischen Erwägungen grundsätzlich leider nicht entsprochen werden kann.“⁶⁶ Nachdem Schmidt-Rottluff nach einer erneuten Untersuchung im April 1917 als ‚kriegsverwendungsfähig‘ eingestuft worden war, verstärkte sich sein Wunsch nach einer Beendigung des Krieges und nach Frieden. Dadurch entstanden auch Spannungen mit seinem Förderer Niemeyer, die sich innerhalb der ausführlichen Korrespondenz der beiden Männer im Verlauf des Jahres 1917 in einer zunehmenden Anzahl von politischen Unstimmigkeiten niederschlug. Nachdem er lange Zeit mit Niemeyers deutsch-nationalen Vorstellungen zu den Kriegszielen übereingestimmt hatte, schrieb Schmidt-Rottluff nun zunehmend kritisch über die Fortsetzung des Konflikts. Aus einem Schreiben von Ende Mai geht zum Beispiel hervor, dass er seine Meinung zur Frage einer Gebietserweiterung grundlegend geändert hatte: „Wenn wir schon die Welt besitzen wollen, dann nur durch u. unter deutschem Geist – aber bis dahin ist ein langer Weg. Es mag Ihnen ja nicht leicht werden, diese Landsknechtschaften u. darum echt deutschen Beutegedanken los zu werden – so ganz leicht ist mir’s auch nicht geworden. Aber es ist die einzige Möglichkeit zu einem Frieden ohne gegenseitige Bitterung zu kommen – ganz abgesehen davon, dass ich’s für unmoralisch halten würde, andre büßen zu lassen u. nicht selbst auch den zukommenden Teil zu übernehmen! Die Völker kämpfen ja nicht gegeneinander – sie haben alle nur denselben Feind = das Ungeheuer des bisherigen Zivilisationsgedanken.“⁶⁷

Und am 14. Juni 1917 stellte Schmidt-Rottluff klar, dass er den Krieg zwar für nötig gehalten hatte, aber „nicht mehr die Fortführung dieses Krieges“, die er als das „menschenunwürdigste und verbrecherischste, das die europäische Menschheit begeht“ bezeichnete.⁶⁸ Am 28. Juni entgegnete er auf Niemeyers Vorstellungen mit einer Forderung nach Frieden: „Das Heer, das ich in 21 Monaten kennen gelernt habe, das will nur den Frieden u. schon längst ganz gleich unter welchen Bedingungen. Ich habe sogar unter den Etappenjuden, die sonst recht patriotisch u. politisch vollkommen geschichtslos sind, recht auffallend die Meinung gefunden, dass wir dies Gebiet nicht behalten dürfen. – Was glauben Sie von der Meinung des Heeres wissen zu können? Bedenken Sie, dass der Mann im Heer politisch entmündigt ist, das[s] er nicht wählen darf, dass jede Möglichkeit einer politischen Meinungsäußerung von ihm ferngehalten wird – u. damit komme ich zu Ihrer Bemerkung, dass die Völker den Krieg wollen, nicht den Frieden. Die Völker, die im Krieg sind, die wollen nicht noch mehr Krieg sondern den Frieden.“⁶⁹

Schmidt-Rottluff endete mit den Worten: „Jeder Gedanke, der heute nicht Frieden heißt, ist Verbrechen.“⁷⁰ Im August spitzte sich der Konflikt zwischen Kunsthistoriker und Künstler über die Deutungshoheit des Krieges zu. Schmidt-Rottluff kritisierte die deutsche Kriegsführung und schilderte die Not der Zivilbevölkerung,

die Niemeyer nicht wahrhaben wollte: „Dass dies System geistige Menschen in Armierungsbataillone steckt, wo sie sich kaputt machen können – während die ganze Nation befriedigt in Ulkblättern darob wiehert – statt darüber zu weinen – dass es die fähigsten u. besten Köpfe, die selbst für den Krieg als wichtigere Faktoren hätten in Rechnung gesetzt werden müssen tot schießen lässt – ganz abgesehen davon, dass nach 3 Jahren Kampf Millionen, die schliesslich diesen Kampf eben doch gemacht haben, nicht über deutsches Geschick befragt werden – dieses System ist ‚untermenschlich‘ u. muss darum verschwinden. – Ihre Feldpostbriefe kommen von Stabsärzten – von Offizieren – aber nur der ganz hundsgemeine Mann kann den Krieg erleben. Ich erkläre Alles was der Offizier als Krieg erlebt für einen Schmarren.

Sie sehen noch keine Not in Deutschland. Gewiss an einigen Stellen ist noch nichts davon zu merken. Aber ist das vielleicht auch noch nicht Not, wenn mir meine alte Mutter, die aus ihrer Kindheit noch Zeiten gekannt hat, wo nur Sonntags für 10 Personen ¼ Pfd. Fleisch auf dem Tisch erschien, gesteht, dass sie hätten verhungern können, wenn ich ihr nicht immer hätte Lebensmittel schicken können – wenn mir die eine Schwester infolge Hungers erkrankt ist u. ich heute noch nicht weiss, ob sie durchkommt. ... das ist natürl[ich] Not, die Sie noch nicht gesehen haben u. genug andre annexionistischer Gesinnung auch nicht. In dem Falle hören für mich aber alle Disputationen auf. Wenn heute der Krieg immer noch weiter geht – ja Pläne für die Eroberung Rigas noch in einigen Köpfen reifen können, so ist das nichts andres als vorsätzliches Verbrechen u. dagegen habe ich nur meine Forderung!“⁷¹

Dieses Schreiben von August war vorerst der letzte Brief an Niemeyer, bis der Künstler Anfang des Jahres 1919 die Korrespondenz wieder aufnahm.⁷² Die Meinungsverschiedenheit war symptomatisch für die zunehmende Frustration der Soldaten mit den „Biertischstrategen in der Heimat“, die, wie der Historiker Wolfgang Mommsen feststellte, „vom sicheren Hort aus für weit reichende Kriegsziele plädierten“.⁷³

Mit dem Schriftsteller Dehmel, mit dem ihn zudem die gemeinsamen Wochen in Kowno verbanden, lag er viel eher auf einer Linie. Ihm schrieb er im Oktober 1917 nach Berlin über den „Wahnsinn, zu dem sich dieser Krieg ausgewachsen hat“.⁷⁴ Gegen Ende des Jahres litt Schmidt-Rottluff an der Situation. Er fühlte sich „körperlich und seelisch so weit herunter, daß ich die wenigen freien Stunden eben vor mich hindösen kann.“⁷⁵

Interessanterweise entstanden im Rahmen dieser zunehmenden Kriegsmüdigkeit im letzten Kriegsjahr in Kowno einige seiner markantesten Holzschnitte, darunter die Darstellung einiger russischer Landschaften, vor allem aber seine Serie der religiösen Holzschnitte.⁷⁶ Frentz erinnerte sich: „In seinen Mußestunden arbeitete er an seiner expressionistischen Holzschnittmappe Kristus, deren Folge er nach dem Kriege erweiterte.“⁷⁷ Über den Zyklus und Schmidt-Rottluffs Hinwendung zum Religiösen, obwohl er selbst gar nicht gläubig war, ist seitdem viel geschrieben und spekuliert worden.⁷⁸ (Abb. 166) Seine biblischen Holzschnitte wurden

Die Kristus-Mappe

Ende des Jahres 1918 erschien im Leipziger Kurt-Wolff-Verlag die Mappe *9 Holzschnitte*, die sogenannte *Kristus-Mappe*, in einer Auflage von 75 Exemplaren. Alle darin enthaltenen Holzschnitte stammen aus dem Jahr 1918. Einige der Drucke stellen Szenen aus dem Leben Christi dar, andere beschäftigen sich mit universalen Themen wie Liebe (*Kuß in Liebe*), Verrat (*Kristus und Judas*) und Leiden (*Maria*). Das Blatt eines von Strahlen umgebenen Christus (*Kristus*) in Frontalansicht, der die Jahreszahl 1918 auf seiner Stirn eingraviert trägt, erregte schon bald die größte Aufmerksamkeit. Die Darstellung wurde als Appell an eine neue Zeit verstanden. Während manche den Kopf als Selbstbildnis des Künstlers interpretiert haben, beschrieb der Kunsthistoriker Eckart von Sydow 1920 den Dargestellten als einen „russischen Christus“.



164 Karl Schmidt-Rottluff, *Die Heiligen Drei Könige*, Holzschnitt, 1917, 50,2 × 39,2 cm, datiert im Stock unten rechts: „1917“, Brücke-Museum, Berlin

Bei dem Holzschnitt, der Ende des Jahres entstand, handelt es sich um Schmidt-Rottluffs erste Illustration eines biblischen Themas. Die Darstellung war 1917 im *Kunstblatt* abgebildet und wurde 1919 im Rahmen der Holzschnitt-Mappe für I. B. Neumann erneut abgezogen.



165 Karl Schmidt-Rottluff, *Christuskopf*, um 1921, Glasfenster, 65,5 × 51,5 cm, Brücke-Museum, Berlin

In diesem Glasbild griff Schmidt-Rottluff das religiöse Motiv seines Holzschnittes *Kristus* auf, variierte es jedoch stark. Auch in diesem Medium manifestiert sich die charakteristische Annäherung durch das frontale Porträt.



166 Karl Schmidt-Rottluff, *Kristus*, 1918, Holzschnitt, 50,1 × 39,1 cm, datiert im Stock oben Mitte: „1918“, bezeichnet unten: „ist euch nicht Kristus erschienen“, Brücke-Museum, Berlin



167 Karl Schmidt-Rottluff, *Holzrelief eines Trauernden*, 1920, Pappelholz, Höhe: 80 cm, Brücke-Museum, Berlin

Das Relief in Form einer Grabstele entstand im Sommer 1920 wohl im Andenken an den im Februar verstorbenen Dichter Richard Dehmel.

als „Appell zur Umkehr“ – in direktem Bezug zum zunehmend pazifistischen Geist in der Pressestelle von Ober-Ost – gedeutet.⁷⁹ Von Sydow meinte im Jahre 1920, der Christus blicke mit den Augen Fjodor Dostojewskis in die „abscheuliche“ Welt, „propheetisch drohend und vergebend-weichherzig“. Und weiter: „Das ist ein russischer Christus – vielleicht etwas schmutzig, sicherlich zerlumpt, – aber innen glüht die Seele in Übermenschlichkeit.“⁸⁰ Tatsächlich könnte Schmidt-Rottluffs Darstellung von den frontal gestalteten Erlöserikonen in der altrussischen Kunst beeinflusst gewesen sein, auf alle Fälle war sie eine Absage an das „bürgerlich-vermenschlichte Christus-Bild des 19. Jahrhunderts“.⁸¹

Erfolge an der Heimatfront

Während Schmidt-Rottluff in Kowno das Kriegsende herbeisehnte, war seine Kunst an der Heimatfront präsenter als je zuvor. Im Juli 1917 fand in der Galerie Hans Goltz in München eine Schmidt-Rottluff Ausstellung mit 60 Arbeiten und einer Katalogeinführung von Rosa Schapire statt.⁸² Ebenfalls im Sommer 1917 gelangte sein Dahlien-Stilleben *Georginen in Vase* aus dem Jahre 1912 als Geschenk des Frauenbundes zur Förderung deutscher bildender Kunst in die Kunsthalle Hamburg.⁸³ Im Herbst 1917 wurde ihm in der Ausstellung des Frauenbundes ein ganzer Saal der Hamburger Kunsthalle eingeräumt, den Heise in der *Kunstchronik* folgendermaßen lobte: „Die meisten seiner einstigen Weggenossen aber überragt Schmidt-Rottluff, dessen Bilder und Zeichnungen drei Wände füllen. Es ist ein entschiedenes Verdienst der Hamburger Sammler, daß sie seine herbe, scharfsinnige Kunst mit besonderer Liebe gepflegt haben.“⁸⁴ Der Sammler Hagemann abonnierte im März 1918 über Schapire die gesamte Graphik Schmidt-Rottluffs. Ebenfalls über Schapire erwarb Niemeyer im Juni 1918 zahlreiche Schmidt-Rottluff-Gemälde – seinen politischen Unstimmigkeiten mit dem Maler zum Trotz – und inventarisierte bei Schmidt-Rottluffs Freundin und späterer Ehefrau Emy Frisch in Berlin die im Weltkrieg entstandenen Skulpturen. In den folgenden Monaten erschien ein Text von Sydows im *Cicerone*, den Schmidt-Rottluff freudig registrierte.⁸⁵ Nicht zuletzt dank eines wachsenden Netzwerks wurde der Maler, als er Ende November 1918 nach einer beschwerlichen Rückreise mit unfreiwilligem Zwischenhalt in einem Feldlager der „Feldbahnbetriebsabteilung 31 – Militäreisenbahn-Direktion 5“ nach Berlin zurückgekehrt war, zügig als zentrale Figur in der hoffnungsfrohen modernen Kunstszene integriert.⁸⁶ Nach Schmidt-Rottluffs Entlassung aus dem Kriegsdienst erschienen seine religiösen Holzschnitte als *Kristus*-Mappe mit insgesamt neun Blättern in einer Auflage von 75 Exemplaren im Leipziger Kurt-Wolff-Verlag.⁸⁷ Neben dem legendären Christuskopf enthielt die Mappe folgende Arbeiten: *Kuß in Liebe*, *Gang nach Emmaus*, *Kristus flucht dem Feigenbaum*, *Petri Fischzug*, *Maria*, *Kristus und die Ehebrecherin*, *Kristus und Judas* sowie *Jünger*. Das Erscheinen der Serie bildete den Auftakt zu weiteren Mappenwerken des Künstlers. So brachte der Verlag „Das Graphische Kabinett I. B. Neu-

mann“ in Berlin 1919 eine Mappe mit zehn Holzschnitten heraus, darunter die Darstellungen *Mutter* von 1916, *Die Heiligen Drei Könige* von 1917 und *Mädchen aus Kowno* von 1918. Schapire veröffentlichte Anfang des Jahres 1919 einen kurzen Text über seine religiösen Holzschnitte,⁸⁸ dem 1920 ein Aufsatz von Wilhelm Valentiner (1880–1958) für die Reihe *Junge Kunst* folgte. Auch Valentiner zeigte sich von Schmidt-Rottluffs *Kristus* von 1918 tief beeindruckt: „Da trifft der erste Blick den viel bestaunten Christuskopf: eine ungeheuerliche Vision, in der sich das dumpfe Entsetzen des sich durch vier Kriegsjahre hindurchschleppenden deutschen Volkes ausprägt.“⁸⁹

In einem nach dem Krieg entstandenen Glasbild knüpfte Schmidt-Rottluff an das religiöse Motiv seines *Kristus* an (Abb. 165). In einigen Holzskulpturen führte er die Werkserie seiner Kriegsfiguren fort. Das *Holzrelief eines Trauernden* (Abb. 167) entstand als Reaktion auf den Tod Dehmels in Hamburg am 8. Februar 1920 in der Form einer zeitlosen Grabstele in Jershöft im Sommer des gleichen Jahres. Den Dichter, mit dem er auch nach der gemeinsamen Zeit in Kowno in Kontakt geblieben war, bezeichnete er der Witwe gegenüber als „mein[en] Retter einst in schwere[r] Not“.⁹⁰ So wurde das Erinnerungsmal an seinen Vorgesetzten Dehmel, dem er die Stationierung in der Pressestelle zu verdanken hatte, zu einem persönlichen Denkmal für die Kriegszeit.⁹¹ Dass Schmidt-Rottluff in den Folgejahren mit den Auswirkungen des Krieges konfrontiert blieb, zeigt seine Skulptur eines Kriegskrüppels ohne Beine von 1922. (Abb. 168) Parallel zur intensiven Beschäftigung mit dem Thema durch der Berliner Dada-Bewegung nahestehende Künstler wie Otto Dix verarbeitete auch Schmidt-Rottluff das auf den Straßen Berlins allgegenwärtige Motiv des Kriegsinvaliden.⁹² Ansonsten fanden der Krieg und die Trauer über dessen Opfer kaum Eingang in sein Kunstschaffen nach 1918.



168 Karl Schmidt-Rottluff, *Arbeiter mit Ballonmütze*, 1922, Mahagoni, Höhe: 66 cm, Brücke-Museum, Berlin

Dies ist Schmidt-Rottluffs einzige dokumentierte Darstellung eines Kriegsverehrten. Im Straßenbild Berlins waren in diesen Jahren zahlreiche Männer mit amputierten Beinen zu sehen. Viele von ihnen waren auf Almosen der Bevölkerung angewiesen.

- 1 Vgl. z. B. Wietek 1971, S. 119–120.
- 2 Sydow 1919/20, S. 110–120 (Kapitel „Karl Schmidt-Rottluff“), hier S. 114.
- 3 Grohmann 1956, S. 72. Grohmann ging davon aus, dass Schmidt-Rottluff den Ausbruch des Krieges im holsteinischen Hohwacht erlebte. Das Gemälde *Frauen am Meer* datierte er daher in den späteren Sommer. Über das Gemälde *Freundinnen* heißt es im Katalog *Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler*, Stuttgart 1992, S. 98: „In der Hohwachter Werkgruppe visualisiert Schmidt-Rottluff seine inneren Gefühle, mit denen er auf die unruhige Zeit kurz vor Ausbruch des Krieges im August 1914 reagiert.“
- 4 Schmidt-Rottluff traf in der ersten Juniwoche ein und reiste am 30. Juni ab. Beispiele für Gemälde sind: *Frau in den Dünen*, 1914, Öl auf Leinwand, 87,5 × 101 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister; *Frauen am Meer*, 1914, Öl auf Leinwand, 87 × 101 cm, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld; *Freundinnen*, 1914, Öl auf Leinwand, 84,5 × 101 cm, Kunsthalle Emden; *Frau am Meer*, 1914, Öl auf Leinwand, 84 × 76 cm, Privatbesitz.
- 5 Vgl. Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, 6.6.1914 und 29.6.1914, aus Hohwacht, zit. n.: Wietek 1994, Nr. 124 u. Nr. 125, S. 147–148.
- 6 Am 6.7.1914 war Schmidt-Rottluff in Jena. Vgl. Wahl 1988, S. 148–184, hier S. 184. Am 14.7. schrieb er eine Postkarte aus München und kündigte für den folgenden Tag eine Fahrt nach Innsbruck an.
- 7 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, 2.11.1914, aus Berlin, LMO-GW 1. Vgl. Wietek 1994, Nr. 126, S. 148.
- 8 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 26.8.1914, LMO-GW 3.
- 9 Schmidt-Rottluff an Graef, 24.8.1914, zit. n.: Thiem 1989, S. 77–107, S. 85.
- 10 Ebd. Die Rezension Graefs war am 29.7.1914 in der *Jenaischen Zeitung* erschienen.
- 11 Ebd.: „Dr. Grisebach hatte sehr den Wunsch, das kleine Bild ‚Rote Düne‘ für die Sammlung behalten zu können. Ich habe aber von ihm über mein Anerbieten – ich hatte ihm den Preis sehr reduziert – keine Antwort mehr erhalten. Sollten Sie etwas davon wissen, wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie es auch mich wissen liessen.“ Vermutlich handelt es sich um das Gemälde *Rote Düne*, 1913, 66 × 74,2 cm, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt (Sammlung Hermann Gerlinger).
- 12 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, 2.11.1914, aus Berlin, LMO-GW 1. Vgl. Wietek 1994, Nr. 126, S. 148.
- 13 Ebd. Hier und im Folgenden wurden Schmidt-Rottluffs Interpunktion und Rechtschreibung in einzelnen Fällen im Sinne einer besseren Lesbarkeit stillschweigend aktualisiert.
- 14 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (vermutl. August 1914), LMO-GW 3.
- 15 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, 2.11.1914, aus Berlin, LMO-GW 1. Vgl. Wietek 1994, Nr. 126, S. 148.
- 16 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, o. Datum (vermutl. 1.1.1915), aus Berlin, LMO-GW 1.
- 17 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (Frühjahr 1915), LMO-GW 3.
- 18 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (vermutl. Frühjahr 1915), LMO-GW 3.
- 19 Ebd.
- 20 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (vermutl. August/Sept. 1914), vermutlich aus Rottluff: „Aber wir haben eine neue Gefahr im Lande: die Juden – die das Geld haben u. die Sozialdemokratie, die's nicht hat. Im Chemnitzer Bezirk steht es besonders schlimm. Dieser Mob ist genau wie der belgische. Sie glauben ja nicht, was jetzt bereits für Äußerungen von den hiesigen Weibern fallen u. man muss wissen dass die französische Revolution die Weiber gemacht haben u. die Commune 1870 die Juden!“ Auch sein Vorwurf einer weiblichen und jüdischen Schuld an dem Verfall Frankreichs durch die Revolution 1789 und die Republik von 1870/71 entbehrt nicht nur jeder historischen Grundlage, sondern ist auch in der Verbindung aus antisemitischen, reaktionären und frauenfeindlichen Klischees nicht nachvollziehbar. Brief in: LMO-GW 3.
- 21 Horne/Kramer 2001.
- 22 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, o. Datum (vermutl. März 1915), LMO-GW 1. Vgl. Wietek 1994, Nr. 127, S. 148–149, hier S. 148.
- 23 Sydow 1919/20, S. 115.
- 24 Vgl. Wietek 1964, S. 136. Dort wird aus einem undatierten Brief Rosa Schapires in englischer Sprache zitiert, den sie vermutlich nach Kriegsende aus London an Wietek schickte.
- 25 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (vermutl. April/Anfang Mai 1915), LMO-GW 3.
- 26 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (vermutl. 1915), LMO-GW 3: „Mit dem Druck meiner Holzschnitte verfolgt mich seit dem Krach mit der Pan-Presse das Gespenst des Industrialismus. Ich kann keine Handpresse finden, [die] gross genug [ist], dass meine Stöcke drauf gedruckt werden konnten – noch auch einen Drucker mit einer bescheidenen handwerklichen Befähigung. Das uns allen am Herzen liegende England scheint die einzige Kultstätte für Buchdruck zu sein – über die Verflachung auch der simpelsten menschl[ichen] Fähigkeiten infolge unsres Industrialismus kann ich wirk[lich] mitunter in einen galligen [?] Humor geraten.“ Zur Pan-Presse vgl. Caspers 1989.
- 27 Schmidt-Rottluff an Beyerdorff, 25.1.1915, LMO-GW 1.
- 28 Franz Pfemfert, „Kleiner Briefkasten“, in: *Die Aktion*, Jg. 4, 1914, Nr. 46/47, Spalte 894.
- 29 In folgenden Heften von Pfemferts *Aktion* wurden Werke Schmidt-Rottluffs abgebildet: *Die Aktion*, Jg. 4, 29.8.1914, Nr. 34/35, (Titelblatt); Jg. 4, 26.9.1914, Nr. 38/39, (Titelblatt und ein Holzschnitt [im Folgenden: HS] im Heft); Jg. 5, 20.3.1915, Nr. 13, (Titelblatt und fünf HS im Heft); Jg. 6, 4.3.1916, Nr. 9/10, (zwei HS im Heft); Jg. 6, 22.7.1916, Nr. 29/30, (ein HS im Heft); Jg. 8, 5.10.1918, Nr. 39/40, (Titel-HS); Jg. 8, 19.10.1918, Nr. 41/42, (Drucke im Heft); Jg. 9, 4.1.1919, Nr. 1, (zwei HS im Heft).
- 30 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (vermutl. April/Anfang Mai 1915), LMO-GW 3.
- 31 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 19.5.1915 (Feldpostkarte mit Poststempel Schirwindt, Kreis Pillkallen), LMO-GW 3.
- 32 Schmidt-Rottluff an das Ehepaar Herrmann nach Berlin-Charlottenburg, 22.5.1915 (Feldpostkarte mit Poststempel Schirwindt, Kreis Pillkallen), zit. n.: Thiem 1989, S. 86.
- 33 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, nach Oldenburg (Zusatz: „im Felde“), 9.6.1915, LMO-GW 1.
- 34 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (vermutl. Mai/ Juni 1915), LMO-GW 3.
- 35 Ebd.
- 36 Schmidt-Rottluff an Herrmann, 4.7.1915 (Feldpostkarte aus Schirwindt, Kreis Pillkallen), zit. n.: Thiem 1989, S. 86.
- 37 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 16.7.1915, LMO-GW 3. Mit dem Rückzug der russischen Truppen in dem vom Deutschen Reich neu gegründeten Verwaltungsbezirk Ober-Ost wurden zahlreiche Bewohner, insbesondere die als pro-deutsch geltenden Volksgruppen wie Juden und ethnische Deutsche, vertrieben.
- 38 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 15.8.1915, LMO-GW 3.
- 39 Ebd.
- 40 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 1.9.1915, LMO-GW 3.
- 41 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 12.9.1915 (Ortsangabe: „so ungefähr vor den Toren Wolnas zwischen Koszedary u. Czabiski an der Wolja“), LMO-GW 3.
- 42 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 5.10.1915 (Poststempel auf der Postkarte: 6.10.1915), LMO-GW 3.
- 43 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 28.10.1915, LMO-GW 3.
- 44 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, Oldenburg (Zusatz: „im Feld“), 4.11.1915, LMO-GW 3.
- 45 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 28.10.1915, LMO-GW 3.
- 46 Ebd.
- 47 Ebd.
- 48 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, 14.3.1916 (Feldpost mit Stempel: „K. D. Feldpostexp. 75. Res. Div.“), LMO-GW 1.
- 49 Ebd.
- 50 Für das Jahr 1916 sind an Graphik insgesamt 9 Holzschnitte dokumentiert, davon 7 Porträts und 2 Landschaften. 1915 entstanden 31 Graphiken, in den Jahren 1914 bis 1917 dann 50, 8 und 35 Blatt. Vgl. „Tabellarische Zusammenfassung des graphischen Werkes“, in: Wietek 1971, S. 258.
- 51 Schapire 1916, S. 207.
- 52 Verbleib des Photos unbekannt. Abb. bei Wietek 2001, S. 111, Abb. 68.
- 53 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 4.9.1916, LMO-GW 3. Abb. bei Wietek 2001, S. 110, Abb. 67.
- 54 Frentz 1972, S. 205.
- 55 *Kownoer Zeitung*, hrsg. Hans Osman, Kowno, Jg. 1., 1916, bis Jg. 3., 1918. Als unregelmäßige Beigabe erschienen „Bilderbeiblatt“ und „Skizzen-Mappe“. Vgl. Wietek 2001, S. 557.
- 56 Vgl. Frentz 1958; Wiese 1989, Anm. 9, S. 44. Dort: „Bestimmt zum Einsatz in Propaganda-Abteilungen und Zensurämtern, hatte Hans Frentz, der Schwiegersohn Hermann Sudermanns, vor allem Journalisten, Schriftsteller und Maler an das Hauptquartier gezogen“, zit. n.: Horst Denkler, „Nachwort“, in: August Brust, *Dramen 1917–1924*, München 1971, S. 287.
- 57 Vgl. Frentz 1958, sowie Thiem 1989, S. 86.
- 58 Abb. bei Wietek 2001, Abb. 69.
- 59 Frentz 1972, S. 208.
- 60 Wietek 2001, S. 180–215, Nr. 6–41. Zu Einstein vgl. u. a. ebd., S. 113, Abb. 70.
- 61 Wietek 2001, Nr. 31, S. 203; Nr. 35, S. 208.
- 62 Gronemann 1924, S. 46–47.
- 63 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 6.3.1917, LMO-GW 3.
- 64 „Kunstaustellungen. Hamburg“, in: *Kunst und Künstler*, 16. Jg., H. 5, 1918, S. 192–195.
- 65 Zit. n.: Ring, *Gustav Pauli*, 2010, Nr. 25 b, S. 170–174.
- 66 Oberbefehlshaber Ost, Oberquartiermeister, Buchprüfungsamt, Tab. Nr. 6236, Hauptquartier-Ost, an Niemeyer, 2.7.1917, LMO-GW 3.
- 67 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 28.5.1917, LMO-GW 3.
- 68 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 14.6.1917, LMO-GW 3.
- 69 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 28.6.1917, LMO-GW 3.
- 70 Ebd.
- 71 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 12.8.1917, LMO-GW 3.
- 72 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 5.1.1919, LMO-GW 3.
- 73 Mommsen 2004, S. 151: „Unbestritten dürfte allerdings sein, dass die Soldaten an der Front nach und nach eine immer stärkere Allergie gegen die Biertischstrategen in der Heimat entwickelten, die sich von den bedrückenden Lebensumständen der Soldaten in den Gräben keine Vorstellung machten und vom sicheren Hort aus für weit reichende Kriegsziele plädierten.“
- 74 Schmidt-Rottluff an Dehmel, 20.10.1917, zit. n.: Thiem 1989, S. 87.
- 75 Schmidt-Rottluff an Schiefler, 9.12.1917, zit. n.: Wietek 1984, S. 61.
- 76 Schapire H 219–227, in: Schapire 1924. Zusätzlich zu seinem *Kristus*-Zyklus schuf er neun Holzschnitt-Illustrationen zu Alfred Brusts 1918 verfasstem, im Verlag von Pfemferts *Aktion* erschienenen Bühnenstück *Das Spiel Christa vom Schmerz der Schönheit des Weibes*. Brust hatte auch um 1916 ein in Litauen spielendes Stück *Heiligung* geschrieben, und 1919 das im Kurt-Wolff-Verlag erschienene *Drama in Christo. Der ewige Mensch* (in der Reihe *Der jüngste Tag*) sowie 1920 *Die Schlacht der Heilande*. Vgl. Schlawe 2005, S. 95–100.
- 77 Frentz 1972, S. 208.
- 78 Wiese 1989, S. 43: „Die Jahre um 1918 waren eine Zeit geradezu eschatologischer Erwartung. Eine ‚Erhebung‘ der Menschheit, eine von transzendenten Werten beseelte neue Form menschlichen Zusammenlebens, Frieden und Brüderlichkeit wurden ersehnt und gepredigt. Die christliche Botschaft sollte von allen Schlacken gereinigt werden. Diese Zeit der Veränderung und Erweckung meinte mit dem transzendenten Thema aber immer auch die irdische Welt selbst, der alle moralischen und ethischen Maßstäbe im Weltkrieg verlorengegangen waren.“
- 79 Wiese 1989, S. 45.
- 80 Sydow 1919/20, S. 117.
- 81 Wiese 1989, S. 46.
- 82 Schapire 1917. Auch die Kunstschule Burg Giebichenstein in Halle veranstaltete 1917 eine Einzelausstellung seiner Werke.
- 83 Karl Schmidt-Rottluff, *Georginen in Vase*, 1912, Öl auf Leinwand, 84,5 × 76,5 cm, Kunsthalle Bielefeld. 1918 folgte die Schenkung des Porträts *Bildnis Bertie Rosenberg* von 1915. Karl Schmidt-Rottluff, *Bildnis B. R. (Bertie Rosenberg)*, Öl auf Leinwand, 73 × 65 cm, Verbleib unbekannt. Der Sammler Max Leon Flemming schenkte der Hamburger Kunsthalle außerdem das Gemälde *Landschaft aus der Oldenburger Marsch* von 1909.
- 84 Carl Georg Heise, [Rezension der *Ausstellung von Werken neuerer Kunst aus Hamburger Privatbesitz*], in: *Kunstchronik*, Jg. 29, 23.11.1917, H. 8, S. 73–78, hier S. 76.
- 85 Vgl. Sydow 1918.
- 86 Schmidt-Rottluff an Curt Herrmann, 18.11.1918, zit. n.: Mück 2013, S. 213.
- 87 Für 1918 existiert ein Tagebucheintrag des Verlegers, dass ein Vertrag mit Schmidt-Rottluff geschlossen wurde. Im Oktober 1919 zog der Verlag von Leipzig nach München um.
- 88 Schapire, „Schmidt-Rottluffs religiöse Holzschnitte“, 1919.
- 89 Valentiner 1920, S. 7.
- 90 Schmidt-Rottluff an Ida Dehmel, in: SUB, zit. n.: Wietek 2001, S. 216.
- 91 Zur Erinnerungskultur nach dem Ersten Weltkrieg vgl. Winter 1995.
- 92 Wietek 2001, Nr. 45, S. 220–221.

KUNST UND KRIEG

VIII

KUNST UND KRIEG. DEBATTEN UM EINE NEUE KRIEGSKUNST

In den vorangegangenen Kapiteln ist deutlich geworden, dass sich weder aus den Situationen der Einzelnen noch aus ihren Reaktionen generelle Schlussfolgerungen ziehen lassen. Eines jedoch trifft auf alle hier vorgestellten Künstler zu: die ehemaligen Mitglieder der *Brücke* verstanden sich, selbst wenn sie ihr Künstlertum nur begrenzt ausüben konnten, auch während des Krieges in erster Linie als Künstler. Als solche verfolgten sie seit August 1914 mit Interesse die öffentlichen Debatten zum Thema ‚Kunst und Krieg‘, die in den Kunstzeitschriften geführt wurden und eng mit den Überlegungen zu einer zukünftigen deutschen Kunst und Kultur nach dem Krieg in Zusammenhang standen.¹ Insbesondere von Künstlern im wehrfähigen Alter – und dazu gehörten die ehemaligen Mitglieder der *Brücke* mit Ausnahme von Nolde – wurde eine künstlerische Positionierung erwartet. Allerdings gab es völlig unterschiedliche Ansichten darüber, wie eine solche ‚Kriegskunst‘ aussehen könnte. Der konservative Kritiker Karl Scheffler veröffentlichte Anfang des Jahres 1915 in *Kunst und Künstler* einen aufsehenerregenden Beitrag mit dem Titel „Der Krieg“, in dem er verlangte, dass der Krieg zur Erneuerung der deutschen Kunst, und letztendlich zu ihrer Vorherrschaft führen solle. Scheffler meinte, *„dass alle Narrheit der letzten Zeit, alle aus der Langeweile des Geistes geborene Ideologie des Expressionismus, des Kubismus und Futurismus verschwinden wird wie der Staub von den Blättern, wenn der Sturm die Kronen schüttelt“*.² Er fährt fort: *„Dieser Krieg muss eine Schule des Talentes werden. Denn indem der Idealismus sich erneuert, muss sich wie von selbst die Kraft künstlerischer Darstellung erneuern. Es ist noch stets so gewesen, wenn sich nach blutigen Kriegen die Nation mit mächtiger Anstrengung regenerierte, dass sich an diesem leidenschaftlichen Wachstum das Geniale entzündete, dass auf dem blutgedüngten Boden die Ernten des Friedens nur um so reicher und vielfältiger wogten.“*³

Schefflers Vorstellungen verspottete Herwarth Walden in der Januarausgabe seiner Zeitschrift *Der Sturm*. Als Verfechter einer internationalen Moderne hatte er die von Scheffler attackierten Kunststile in den Jahren vor dem Krieg in seiner Berliner *Sturm-Galerie* präsentiert, vom französischen Kubismus über den italienischen Futurismus bis hin zur russischen Avantgarde. Im September 1913 hatte er im *Ersten Deutschen Herbstsalon* auf einer Ausstellungsfläche von 1 200 Quadratmetern Beiträge einer internationalen Moderne präsentiert. Walden verhöhnte Scheffler als *„tiefsinnigen Materialisten“*, der seinen Blick nicht von den Kunstidealen Griechenlands abgewandt habe: *„In Deutschland*

hat er den Anschluß verpaßt. Und im Krieg wird er ihn nicht einholen. Manche Leute verpassen eben immer die Züge, und mit griechischen Waffen wird kein Sieg der Gegenwart errungen.“⁴ Auch die ehemaligen Brücke-Künstler – die allerdings auch Waldens Internationalismus gegenüber skeptisch eingestellt waren – hielten wenig von den Forderungen des konservativen Kritikers. Der langjährige Kontrahent Schefflers, Emil Nolde, reagierte im Januar 1915 in einem Brief an Schiefeler: „Wir haben lange gewartet, daß jemand ein gutes Wort gegen all das Zeug sagen sollte, was man gegenwärtig über ‚Deutsche Kunst‘ liest u. hört. Man muß sich ja schämen, daß solche Gedanken von deutschen Künstlern genährt u. ausgesprochen werden.“⁵ Überlegungen zum ‚Wesen der deutschen Moderne‘ stellte auch Schmidt-Rottluff an. Er lehnte die als Kriegskunst gefeierte deutsche Kunst ab: „Der Krieg hat doch verdammt klägliche Erscheinungen hervorgerufen u. so recht gezeigt, wie plunderhaft diese sogenannte Kunst ist.“⁶ Doch blieb es vorerst der von Scheffler geförderte Kreis von Künstlern wie Max Liebermann, August Gaul, Max Slevogt (1868–1932) oder Ernst Barlach (1870–1938), der über auflagenstarke Kunstzeitschriften wie *Kunst und Künstler* einen Einfluss auf die Bildkultur des ersten Kriegsjahres hatte. Um dem öffentlichen Interesse nachzukommen, übernahm Scheffler Ende des Jahres 1914 außerdem die Redaktion der kurzlebigen Sonderhefte *Kunst und Künstler im Kriege*, die zeigen sollten, „wie der Krieg auf die Künstler wirkt und welche Interessen und Gegenstände der Kunst von ihm berührt werden“.⁷ Weder Schefflers Publikationen noch die ab August 1914 bis März 1916 wöchentlich erscheinende *Kriegszeit*, die ebenfalls vornehmlich Arbeiten der *Secessionisten* um Max Liebermann abbildete und von Paul Cassirer herausgegeben wurde, entsprachen den ästhetischen Vorstellungen der jüngeren Generation.⁸ Tatsächlich stand die Forderung nach einer neuen nationalen Kunst im Gegensatz zu dem, was in den meisten Kunstaussstellungen, an denen sich die ehemaligen Mitglieder der *Brücke* auch während des Krieges rege beteiligten, zu sehen war. In den meisten Fällen überwogen Exponate, die ebenso aus Friedenszeiten hätten stammen können. Diese Enthaltung in Bezug auf politische Motive thematisierte Curt Glaser anlässlich der zweiten Ausstellung der *Freien Secession* in Berlin im Februar 1916, in der auch Heckel, Kirchner, Mueller und Pechstein mit Figurenbildern und Landschaften prominent vertreten waren.⁹ Glaser konnte sich in seiner Rezension einen Seitenhieb auf Scheffler nicht verkneifen: „Im übrigen zeigt diese Ausstellung, dass der von Unbedachten im voraus gepriesene, angeblich heilsame Einfluss des Krieges auf die Kunst nirgends zu spüren ist.“ Und er resümierte: „[E]s kann nicht anders sein, denn die Künste gehören zu den Werken des Friedens, die ruhige Sammlung brauchen, nicht gewaltsame Erregung.“¹⁰ Interessanterweise sah Kirchner, der aufgrund seiner Entlassung aus dem Militärdienst zur Eröffnung zugegen sein konnte, dies etwas anders. Die Wertschätzung der neuesten Werke Heckels begründete er mit der öffentlichen Anerkennung seiner Rolle als freiwilliger Sanitäter, die ihn seines Erachtens aber nicht für eine „Kriegsehrung“ qua-

lifizierte: „Wenn man Heckel Fanale baut für seine recht billigst von [van] Gogh aufgarni[e]rten Sachen und der doch als Krankenpfleger hinter der Front keinen Anspruch auf Kriegsehrung hat, könnte man mir als dem ersten Anreger dieser Gruppe (leider) doch wenigstens soviel Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass man mich nicht ganz tottritt.“¹¹ Allerdings irrte Kirchner insofern, als dass von Heckel in der Ausstellung drei Gemälde der Vorkriegszeit zu sehen waren und die Rezensionen das aktuelle Kriegsgeschehen nicht weiter thematisierten. Für Glaser war die Schau ein Beweis dafür, dass die Künste keine „gewaltsame Erregung“ benötigten. Anlässlich einer Graphikausstellung in der Hamburger Galerie Commeter hatte Nolde im April 1915 bemerkt: „Es ist doch als ob hier u. da wieder etwas Interesse für die geistigen Werte sich zeigt, als ob das grausige des Krieges in der Kunst einen Gegenpol sucht.“¹² Kunst bot die Möglichkeit, der Realität eine andere, geistige Welt gegenüberzustellen. War dies eine Art Eskapismus? Die ehemaligen Künstler der *Brücke* reagierten jedenfalls anders auf die Materialschlachten des Krieges als noch zu Beginn des Krieges erwartet.

Dies wird auch aus der Diskrepanz zwischen ihren anfänglichen Aussagen und ihren späteren Werken ersichtlich. So erhofften sich Heckel und Schmidt-Rottluff vom Krieg starke Eindrücke und warteten ungeduldig auf ihre Einberufung. Über eine Kunst, die den Krieg mimetisch abbildete, äußerten sie sich kritisch. Für Schmidt-Rottluff war eine solche Kunst sogar „plunderhaft“.¹³ Das schrieb er Anfang des Jahres 1916, vermutlich in Hinsicht auf die geplante Wanderausstellung mit dem Titel *Die Kunst im Kriege*, die in den Räumen der *Berliner Secession* stattfinden sollte. Ironischerweise war das erklärte Ziel des Ausstellungsorganisations, Karl Ernst Osthaus, „gegen den Kriegsschund“ einzutreten, in Reaktion auf die Serie der *Deutschen Kriegsausstellungen*, die ab Januar 1916 in Berlin, Karlsruhe, Darmstadt, Schwerin und Breslau veranstaltet wurden. Unter anderem präsentierte er eine Reihe von Werken der ehemaligen *Brücke*-Künstler, in denen ein Kriegsbezug ersichtlich war.¹⁴ Insgesamt konzentrierte sich die Konzeption der Wanderausstellung allerdings auf die umfangreiche Dokumentation einer Art Kulturgeschichte des Krieges mithilfe von unzähligen Photos und Entwürfen.¹⁵ Für Schmidt-Rottluff bedeutete das Projekt trotz des vertrauenswürdigen Kurators vor allem eine „Ausnutzung der Konjunktur“.¹⁶ Auch in Rezensionen wurde der „pedantisch lehrhafte Ton“ der Ausstellung kritisiert, insbesondere die Vitrine mit den Beispielen für Kriegsgreuel – Werke, die Kriegsverbrechen oder als Unrecht empfundene Grausamkeiten dokumentieren sollten.¹⁷

Der Bildermann

Ungefähr zeitgleich zu den anhaltenden Diskussionen über das Für und Wider des Zuschaustellens solcher ‚Gegenbeispiele‘ fiel die Entscheidung Cassirers, die patriotisch gestimmte Heftreihe *Kriegszeit* einzustellen und durch eine Publikation mit einer etwas anderen politischen Ausrichtung zu ersetzen. Ab April 1916



169 *Der Bildermann. Steinzeichnungen fürs deutsche Volk, 20. Juli 1916*

Das Titelblatt der 8. Nummer zeigt Erich Heckels Lithographie *Belgische Landschaft*. Hier wurde das Bildmotiv aus dem Aquarell *Hockender* auf den Stein übertragen.



170 Doppelseite der Zeitschrift *Der Bildermann* vom 5. Mai 1916

Links Erich Heckels Lithographie *Die Fahrt*, 1916. Rechts ein Abdruck des Gedichts „Heimweh“ von Joseph von Eichendorff aus dem Jahre 1827.

erschien *Der Bildermann*, der für 30 Pfennig jeweils Anfang und Mitte des Monats verkauft wurde und, wie das Vorwort ankündigte, „*sich nicht ausschließlich auf die Bilder des Krieges beschränkt, sondern jedem künstlerisch behandelten Stoffe offen steht*“.¹⁸ Anders als die *Kriegszeit* umfasste *Der Bildermann* weniger die Repräsentanten der *Berliner Secession* als vielmehr die jüngeren Maler, darunter Heckel, Kirchner und Mueller. Auffällig an ihren im Heft publizierten Lithographien ist das Vermeiden expliziter Kriegsdarstellungen oder politischer Stellungnahmen. Der Krieg wurde, wenn überhaupt, höchstens indirekt thematisiert – wie in Heckels Fall in Szenen aus dem Leben von Zivilisten im besetzten Gent oder bei Kirchner durch im Kasernenhof exerzierende Soldaten.¹⁹ (Abb. 169 und 170) Die Verschiebung von euphorischer Kriegsbejahung 1914 hin zu einer zurückhaltenden, sich auf das zivile Leben konzentrierenden Kunst im Verlauf des Krieges entsprach einem Prozess des Umdenkens in breiten Kreisen der Bevölkerung. Im Vorwort formulierten Cassirer und Leo Kestenberg dies folgendermaßen: „*In unserem Volke ist während dieser Kriegsmonate neben dem natürlichen und selbstverständlichen Interesse für die Empfindungen und die Bilder des Krieges die Liebe und die Sehnsucht nach den Werken jeglicher Kunst, gleichgültig welcher Gegenstand behandelt ist, von Tag und Tag wieder erstarkt und sogar stärker geworden, als es im Frieden war. Trotz aller Schicksalsschläge und Mühsale ist die Sehnsucht nach Schönheit und Innerlichkeit in allen gewachsen, und es scheint, daß mit dem Glauben an den endgültigen moralischen Sieg auch die Hoffnung erwachsen ist, der Kunst und der Kunstpflege erstehe ein neuer Frühling.*“²⁰

Der Bildermann sollte diese „*Sehnsucht nach Schönheit und Innerlichkeit*“ erfüllen.²¹ Sein Mitherausgeber Kestenberg engagierte sich für eine ‚Demokratisierung‘ der Künste und hoffte, mit den neuen Heften zu einer öffentlichen Besinnung auf humanitäre Werte beizutragen. Doch letztendlich blieb der gewünschte Erfolg des angeblichen ‚Volksblattes‘ aus und das Projekt wurde Ende Dezember 1916 mit dem 18. Heft aufgrund von Absatzproblemen eingestellt.²² Heckel verfolgte die Entwicklung der Zeitschrift, die er als „*neue Pflanze Cassirers*“ bezeichnete, mit großem Interesse.²³ Im dritten und vierten Heft erschienen erstmals Lithographien von ihm, die Eindrücke vom zivilen Leben im besetzten Gent wiedergaben. Nachdem seine Lithographie *Belgische Landschaft* prominent auf dem Titelblatt des 8. Heftes am 20. Juli 1916 platziert worden war, bemängelte er allerdings die Druckqualität: „*Da es aber ja nur darauf ankommt, möglichst Gutes beizusteuern und dadurch die Sache zu etwas wertvollem zu machen, so brauchte sie nicht ohne weiteres ganz totgeboren zu sein. Der Massendruck ist allerdings für Lithographie auch nicht sehr zartfühlend.*“²⁴ Doch bald ging es nicht mehr nur um solche Äußerlichkeiten. Im August 1916 beklagte Heckel die politischen Vereinnahmungsversuche des Herausgebers: „*Der Bildermann zeigte etwas seiner wahren Seite: er wird politisch. Kestenberg möchte von mir etwas zur Propaganda gegen Kriegsgräuelt haben.*“²⁵ Und Mitte September bekräftigte er seine ablehnende

Haltung: „*Allerdings scheint der Bildermann nach den neuesten Nummern mehr politisch werden zu wollen.*“²⁶ Heckel fühlte sich infolge der zunehmenden Politisierung des Blattes vom Redakteur unter Druck gesetzt: „*Kestenberg schrieb, ich möchte mich in diesem Sinne daran beteiligen. Die Künstler müssten expressiv und klar sagen, was in Bezug auf den Krieg die Besten fühlten, so klar dass auch der Blödeste betroffen würde. Ich lehnte ab diese Negation mitzumachen und bat auch von den schon gesandten Zeichnungen nichts mehr zu bringen, da eine einseitige politische tendenziöse Deutung und Ausrichtung mir unsympathisch [ist]. Darauf schreibt er nun, dass er den Gedanken der Tendenz aufgibt, und bittet um Weiterarbeit.*“²⁷

Erst nachdem die Unstimmigkeiten durch ein Einlenken Kestenbergs überwunden waren, erschienen Mitte November wieder Arbeiten von Heckel. Er berichtete Schiefler: „*Im letzten Bildermann sind wieder Lithos von Kirchner und mir. Kestenberg hat seine Tendenz etwas aufgegeben. Es sollte gegen Krieg, Kriegswucher und -gräuel propagiert werden. Aber so negativ und populär wie Ott[omar] Starke's Lithographien bekam er von keinem zweiten. Nun werden wieder Blätter von uns erscheinen.*“²⁸ Heckel lehnte die politische Bissigkeit der Karikaturenserie *Die neue Gesellschaft* von Ottomar Starke (1886–1962), die auf vier Blättern die Spekulanten und Kriegsgewinnler darstellte, vehement ab.²⁹ Dem zurückhaltenden Maler galten solche Darstellungen als tendenziös, negativ und populistisch.

Kunst und Künstler

Möglicherweise auch aufgrund dieser gemäßigten Haltung wurde Scheffler, der dem konservativen Lager der *Berliner Secessionisten* zuzurechnen war und für die *Brücke*-Künstler zu Beginn ihrer Karriere alles andere als Wohlwollen gehegt hatte, auf Heckel aufmerksam. Ausgerechnet jener Kunstkritiker, der eine neue nationale Kriegskunst und eine Überwindung der ‚Ismen‘ gefordert hatte, stattete im April 1917 Siddi Heckel einen Besuch ab und erbat Abbildungsmaterial für einen Aufsatz. Heckel reagierte misstrauisch und berichtete Kaesbach: „*Scheffler war bei Frau Siddi; möchte ‚möglichst bald‘ einen Aufsatz in K[unst] u[nd] K[ünstler] bringen und bittet mich um Material und Reproduktionen. Ich schreibe ihm aber, dass ich in den Kreis junger, hoffnungsvoller Künstler, den K. u. K. bis jetzt gebracht hat, nicht passe.*“³⁰ Für Scheffler aber eignete sich Heckel hervorragend. Als Beispiel eines postexpressionistischen Künstlers entsprach er durchaus seinen Vorstellungen einer angemessenen Kunst im vierten Kriegsjahr. Im Juli 1917 bildete er Heckels *Meerbild* in seiner Besprechung der Ausstellung der *Freien Secession* ganzseitig ab.³¹ (Abb. 171) Er kommentierte Heckels Beiträge zur Berliner Schau folgendermaßen: „*Die persönlichsten Bilder des Mittelsaals sind die von Erich Heckel. Es sind Arbeiten einer reichen lyrischen, romantisch gestimmten Natur, die heftig nur erscheint, weil sie tief empfindet und mühsam mit der Form ringt. Heckel ist ein Zeichner mit dem Drang zum Kolorismus. Mehr als seine Genossen*

weist er zu [Hans] Thoma hinüber. Er erlebt die Eindrücke dichterisch. Gewisse expressionistische und kubistische Angewohnungen scheinen nahezu überwunden. Wahrscheinlich wird dieser Maler einer unserer wichtigsten werden. Es soll nächstens einmal im besonderen über ihn gesprochen werden.“³²

Heckel reagierte auf die Worte des Kunsthistorikers mit Spott: „Soeben kommt der rührend hilflose Scheffler Heft XXII [gemeint war Schefflers Rezension im kürzlich erschienenen Heft 12]. Der, weil ich ihm Thoma nannte, sich daran klammert, ohne dabei eine Rettung zu finden.“³³ Doch Scheffler blieb bei seinem Versuch, Heckel als Nachfolger der ‚deutschen‘ Landschaftsmaler Caspar David Friedrich (1774–1840) und Hans Thoma (1839–1924) zu adeln. Zeitnah wandte sich der Kunstkritiker auch an Pechstein, der ähnlich misstrauisch reagierte und seinen Freund, den Schriftsteller und Journalisten Paul Fechter, informierte: „Berichten müßte ich noch, daß sich Karl Scheffler rüstet, in Kunst und Künstler eine Besprechung über Arbeiten von mir loszulassen.“³⁴ Später verwies Pechstein stolz auf den wohlwollenden Aufsatz Schefflers, der ihn positiv überraschte.³⁵ Scheffler hielt Heckel und Pechstein von nun an die Treue. Anfang des Jahres 1918 veröffentlichte er begleitend zur umfangreichen Graphikausstellung bei I. B. Neumann einen siebenseitigen Artikel in *Kunst und Künstler*, in dem er Heckel einen „Caspar Friedrich-Zug“ bescheinigte und das Romantische als Leitmotiv seiner Arbeiten hervorhob.³⁶ Auch über Pechstein publizierte er in den folgenden Jahren weitere Artikel.³⁷

Das Kunstblatt

In die Kriegszeit fällt auch der Beginn der Korrespondenz der ehemaligen *Brücke*-Künstler mit Paul Westheim. Für Anfang des Jahres 1917 kündigte der Berliner Kritiker gemeinsam mit dem Berliner Kunsthändler Israel Ber Neumann (1887–1961) die erste Ausgabe vom *Kunstblatt* an, das sich vor allem den Expressionisten verschrieben hatte. Die Künstler standen dem Vorhaben dennoch äußerst kritisch gegenüber. Kirchner schrieb Schiefler im August 1916: „So will der Inhaber des graphischen Kabinetts eine neue Zeitschrift ‚Das Kunstblatt‘ herausgeben. Sein Redakteur ist nur leider auch so ein Berliner Journalist Westheim. Ich glaube, auch da ist Vorsicht geboten.“³⁸ Heckel erfuhr im Herbst 1916, dass Westheim ein spezielles Heckel-Heft plane: „Westheim kündigt in der nächsten Zeit das erste Heft des Kunstblattes an und möchte eine Nummer ganz mit meinen Arbeiten bringen!“³⁹ Dennoch betrachtete er die neue Zeitschrift anfangs kritisch, wie auch Mueller, der seiner Frau Maschka Ende Februar 1917 versprach, vorsichtig zu sein.⁴⁰ Heckels Skepsis verstärkte sich durch den Besuch Glasers in Ostende im April 1917. Sowohl Glaser als auch Carl Georg Heise rieten dem Künstler von einer Beteiligung an der Zeitschrift, die sie anscheinend in der Art der Berichterstattung für zu oberflächlich hielten, ab. Heckel hatte jedoch bereits Abbildungsmaterial zugesagt und argumentierte, dass nicht durch Enthaltung, sondern durch Unterstützung die Qualität ver-

bessert werden könne: „... ich fände positive Hilfe nötiger; sachliche Leute, die dafür schreiben. Ausserdem habe ich dadurch, dass ich meine Sache zu gab, einen gewissen Einfluss, für andere bei Westh[eim] etwas zu erreichen: so vor allem für Kirchner, Feininger, Mueller, schliesslich jetzt vielleicht Ensor. Gewiss sind die Einwände gegen das Kunstblatt leider berechtigt. Und wenn es nicht gelingt zu verbessern und sachlich ernstere Mitarbeiter dafür zu gewinnen, sind wir wieder einmal die Enttäuschten und Geschädigten.“⁴¹

Schließlich war in Sachen *Kunstblatt* ein Kompromiss gefunden, mit dem der Künstler sehr zufrieden war: Schiefler durfte einen ausführlichen Text über seine Graphik schreiben. Und Heckel freute sich, bei Westheim einen Beitrag über das Werk des von ihm hochverehrten belgischen Malers James Ensor aus Ostende erwirkt zu haben, für den er und seine Kollegen das Anfertigen von Photos auf von Westheim aus Berlin zugesandten Negativplatten übernehmen wollte: „Er wird meine Bilder ohne Text zu einem Aufsatz von Schiefler über meine Graphik bringen, so wünschte ich es. Er [Westheim] sendet Platten; dann photogr. wir hier Ensor! Fürs Kunstblatt. Das freut mich für E[nsor], wenn sie gut werden. Das ‚Mädchen‘ im Stadthaus muss dabei sein.“⁴² Als im September der Artikel Schieflers mit 15 Abbildungen von Graphik und Gemälden Heckels erschien, dankte der Künstler dem Hamburger Sammler: „Ihr Aufsatz über meine Graphik hat mich gerührt und seine Erinnerungen an die schönen Zeiten von Moritzburg, Dangast, die Alster haben mich sehnüchtig gemacht nach diesen schönen Gegenden, die ich jetzt glaube, lange nicht ausgeschöpft zu haben.“⁴³

Ganz anders erging es Schmidt-Rottluff, über dessen Kunst ebenfalls ein Hamburger Sammler, Wilhelm Niemeyer, im Frühjahr 1917 einen Beitrag für das *Kunstblatt* verfasst hatte. Westheim lehnte den Beitrag mit einem ausführlichen Schreiben am 13. Mai 1917 aufgrund der „Heroisierung dieses mir nach vielen Richtungen problematisch scheinenden Künstlers“ ab.⁴⁴ Der Berliner Herausgeber hielt den Künstler für „zweitragend“ und verwehrte sich gegen einen Vergleich mit Kirchner, den Niemeyer am Ende seines Textes zog. Um die Zurückweisung abzumildern, beauftragte Westheim den Kunsthistoriker Ludwig Coellen (1875–1945) mit einem Beitrag über Schmidt-Rottluff, der gegen Ende des Jahres erschien.⁴⁵ Wie die meisten anderen Texte im *Kunstblatt* ging Coellen an keiner Stelle auf die aktuelle biographische Situation Schmidt-Rottluffs im Krieg ein, sondern konzentrierte sich auf eine universale und kontextfreie Analyse der Formensprache. In den ersten zwei Jahren wurden fast alle ehemaligen *Brücke*-Mitglieder ausführlich gewürdigt. Zu Nolde erschienen im *Kunstblatt* in den Jahren 1917 und 1918 zwei Artikel, ebenso zu Heckel, zu Pechstein im Juni 1917 ein ganzes Heft, zu Schmidt-Rottluff wie erwähnt Ende 1917 und zu Mueller im Mai 1918 ihre ersten ausführlichen Würdigungen überhaupt.⁴⁶ Nur Kirchner verhinderte die Würdigung seiner Kunst, nachdem Westheim in der ersten Ausgabe ohne die Genehmigung des Malers einige seiner Gemälde abgedruckt hatte. Der Künstler beschwerte sich über



171 Erich Heckel, *Meerlandschaft bei Ostende*, 1916, Tempera auf Leinwand, 145 × 115 cm, zerstört

Das Gemälde wurde im Sommer 1917 in der Ausstellung der *Freien Secession* in Berlin gezeigt und war in Karl Schefflers Besprechung in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* unter dem Titel *Meerbild* ganzseitig abgebildet.



172 Erich Heckel, *Dorf*, 1915–1917, Wandmalerei in der Krankensammelstelle von Ostende, zerstört

die „widerrechtlich[e], von mir extra verbotene Abbildung im Kunstblatt“.⁴⁷ Dass sich Westheim darüber hinaus vor allem aufgrund seiner eigenmächtigen Kanonisierung ausgewählter Künstler Feinde machte, belegt die öffentliche Entgegnung Waldens in der Dezemberausgabe vom *Sturm*, in der er sich gegen Westheims Klassifizierung von Schriftstellern und Künstlern als „*Sturm-Künstler*“ wehrte. Walden relativierte Westheims hohen Anspruch, indem er das *Kunstblatt* als eine „*expressionistische Gartenlaube*“ lächerlich machte und über den Herausgeber herzog: „*Herr Westheim mit der feinen Nase, der weiß, was echt und unecht, ehrlich und unehrlich im Expressionismus ist.*“⁴⁸

Westheims *Kunstblatt* kämpfte seit seinem Erscheinen am Existenzminimum und litt darunter, dass „*sehr viele, die zu uns gehörten, nicht erreichbar*“ waren. Im 5. Heft des zweiten Jahrgangs 1918 bat Westheim in einem ungewöhnlichen Aufruf, „*unsere Freunde und alle, die in der Existenz einer Zeitschrift von der Art des Kunstblattes eine Notwendigkeit sehen, uns auf der anhängenden Karte die Adressen derer mitzuteilen, die als weitere Leser des Kunstblattes in Betracht kommen.*“⁴⁹ Offenbar erfuhr das Blatt auch aufgrund des kriegsbedingten Ausbleibens einer jüngeren männlichen Leserschaft nicht genügend Absatz. Unter kontinuierlichen Anstrengungen, den Kreis zu erweitern, erschien die Zeitschrift bis zum März 1933 monatlich.⁵⁰ Wie Westheim versuchten auch Kestenbergs und Pfemferts als Herausgeber ihrer neuen Kunstzeitschriften möglichst breite Bevölkerungsschichten anzusprechen. Dies war aber nicht der Fall, im Gegenteil. Pfemferts *Aktion* hatte einen begrenzten Leserkreis und Kestenbergs *Bildermann*, als „*Volksblatt*“ beworben, konnte nur wenige Exemplare absetzen und wurde daher nach einem knappen Jahr eingestellt.⁵¹

Kunst für das Volk

Über die etablierten Wege – Zeitschriften und Ausstellungen – erreichten die Künstler immer nur eine ausgewählte Öffentlichkeit von Kunstinteressierten. Doch ergaben sich durch den Krieg für die einberufenen Maler erstmals andere Möglichkeiten, mit neuen Bevölkerungsgruppen in Kontakt zu treten. Das eindrücklichste Beispiel hierfür ist Heckels *Madonna von Ostende*, die er auf zwei zusammengeknähten Bahnen eines braunen Militärzeltes für die Weihnachtsfeier des Jahres 1915 malte. (Abb. 52, S. 46) Expressionistische Elemente waren zugunsten einer jahrhundertalten Ikonographie stark zurückgenommen, eventuell auch mit dem Ziel, eine möglichst breite Akzeptanz beim kunstfremden Publikum zu erreichen. Das authentische militärische Material trug in diesem Fall maßgeblich zur Symbolwirkung und Popularität der Arbeit bei. Heckels eigene Reaktion auf die Wertschätzung der Soldaten ist bezeichnend. Am ersten Weihnachtsfeiertag des Jahres 1915 betonte er: „*Wie gern ich das für die Soldaten gemalt habe. Es ist sehr schön, wieviel Achtung und auch Liebe zu künstlerischen Dingen doch im Menschen steckt, – selbst [in] Berufsmilitärs, geschweige [denn] unserem Volk. – Und*

wer hätte gedacht, daß meine Mittel, die in den verdorbenen Ausstellungen so modern, unverständlich den Kritikern und [dem] Großstadtpublikum erscheinen, nun doch reden dürfen und sprechen zu denen, denen es geschenkt wird.“⁵² Eine ähnliche Funktion wie die ‚Zeltbahn-Madonna‘ hatten die Wandmalereien Heckels und Schmidt-Rottluffs in ihren provisorischen Quartieren. (Abb. 46, S. 42, Abb. 163, S. 166, Abb. 172 und 173) Wie bemerkenswert für Heckel die Erfahrung war, dass die Soldaten seiner Kunst – insbesondere der *Madonna* und den Wandmalereien – mit großer Aufgeschlossenheit begegneten, geht aus einem Brief an den Museumsleiter Max Sauerlandt hervor, dem er Ende März über diese Arbeiten berichtete. Wie schon Schiefler gegenüber betonte Heckel wiederholt, dass „*selbst militärische Kreise*“ seiner Kunst mit Achtung begegneten. Darin meinte er ein Bedürfnis nach Werten zu erkennen, die angesichts des Krieges abhandengekommen waren. Er schrieb: „*Gerade, wo die Tat alles Beschauliche aufgefressen, tritt der Wunsch nach Beschauen und Fühlen wieder auf.*“ Und er endete mit einer Gegenüberstellung der unvoreingenommenen Kunstbetrachtung durch die Soldaten mit der des in seinen Vorstellungen festgefahrenen Bildungsbürgers: „*Da berühren sich die höheren Militärs mit den einfachen Matrosen, dass sie das Gemalte als ein Gegebenes hinnehmen, sich freuen, am Farbigen, Bewegten ... Nur der ‚gebildete‘ Bürger kommt auch hier mit seiner voraussetzungsvollen, bewußten, Naturformen seines Erlebniskreises fordernden Frage dazwischen. Und er ist die Mehrheit.*“⁵³

Auch Kirchner wollte mit seinen Bildern im ‚Brunnenturm‘ des Sanatoriums Kohnstamm sein Schaffen in den Dienst der Gemeinschaft stellen, verbunden mit dem Ziel, das moderne Kunstverständnis innerhalb der Bevölkerung zu fördern. (Abb. 76, S. 70) In diesem Sinne schrieb er: „*Es wäre sehr wertvoll, da viele Menschen da durch kommen und man dadurch zum Bekanntwerden der Zwecke der neuen Kunst beitragen könnte.*“⁵⁴ Die schon früh angestrebte Verbindung zwischen Kunst und Leben, die während der *Brücke*-Jahre jedoch kaum über das Atelier hinausgekommen war, drang nun erstmals – und ironischerweise aus den gesellschaftlichen Verwerfungen heraus, die der ‚totale Krieg‘ hervorrief – zu anderen Bevölkerungsschichten vor.⁵⁵ Anders als die Ausgestaltung der privaten Künstlerateliers reichten die Bemalungen von Lazaretten oder Unterständen in den Kriegsalltag der Soldaten hinein. Dennoch passen Heckels *Madonna* oder die Wandbilder als Hoffnungsvisionen weniger in den Kanon unserer heutigen ‚Weltkriegs-Moderne‘ als die Angst- und Schreckensvisionen von Kirchner, Beckmann oder Dix.⁵⁶

In dieser Hinsicht ist die Frage, inwiefern der Krieg sich auf die Kunst auswirkte, von großer Relevanz. Während die Erfahrung bislang ungeahnter Verletzungen und Verwüstungen bei zahlreichen anderen Künstlern als eine Art Katalysator eine avantgardistische Kunstauffassung zutage förderte – in Frankreich verarbeitete der Dichter André Breton (1896–1966), der wie Heckel als Sanitäter tätig war, seine Begegnungen mit Kriegsneurotikern in der *Écriture automatique* – so gab es im Falle der ehemaligen



173 Erich Heckel, *Sonnenblumen in Vase*, 1915–1917, Wandmalerei in der Krankensammelstelle von Ostende, zerstört

Brücke keine vergleichbaren Auswirkungen des Erlebten auf ihre Kunst.⁵⁷ Hätten die Schrecken des Krieges nicht die Gelegenheit geboten, das Kunstverständnis der etablierten Kunstrebellen neu zu definieren? Es wäre für Heckel, Mueller, Schmidt-Rottluff oder Pechstein während des Krieges zu keinem Zeitpunkt eine Alternative gewesen, auf das Grauen des Krieges mit einem Hinterfragen oder gar einer Negation ihres Kunstbegriffs zu reagieren, wie der Berliner *Dada*-Begründer Raoul Hausmann (1886–1971), der mit dem Ehepaar Heckel und mit Schmidt-Rottluff befreundet war, oder Pechsteins späterer Freund George Grosz es taten.⁵⁸ Dass die Auseinandersetzung mit dem erlebten ‚Wahnsinn‘ bei den Dadaisten und Surrealisten zum Infragestellen des traditionellen modernen Kunstschaffens führte, liegt vielleicht – abgesehen von einem anderen Kunstverständnis – auch daran, dass sie in ihrer Ästhetik noch nicht festgelegt waren und bislang im Schatten der Expressionisten gearbeitet hatten.⁵⁹ Heckel und seine Künstlerkollegen reagierten dagegen mit einer Bejahung des Kunstschaffens in seiner tradierten Form. Statt weiter nach vorne zu preschen, entschieden sie sich für eine künstlerische Ausrichtung, die einige Jahre später als „*vergeistigter Naturalismus*“ gepriesen wurde.⁶⁰ Ausgerechnet Karl Scheffler lobte Heckel dafür, „*gewisse expressionistische und kubistische Angewohnungen nahezu überwunden*“ zu haben.⁶¹ Durch die Rückgriffe auf die Kunstgeschichte schuf Heckel während des Krieges Arbeiten, von denen Schiefler meinte, sie gehörten „*zu dem Besten, was die ‚Kriegskunst‘ hervorgebracht*“ habe.⁶² Es ist bezeichnend, dass die *Madonna* ab 1919 als Beispiel für die angewandte und soziale Funktion der neuen Kunst in der neu eröffneten Abteilung der Nationalgalerie ausgestellt war. (Abb. 174) Ein halbes Jahr zuvor hatten Kaesbach, Heckel, Mueller, Pechstein, Nolde und Schmidt-Rottluff das Programm des *Arbeitsrates für Kunst* unterschrieben, dessen sechs Forderungen von der Parole eingeführt wurden: „*Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. – Die Kunst soll nicht mehr Genuß weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein.*“⁶³ In diesem Sinne verstanden die Künstler die Abdankung von Wilhelm II. als Chance für die öffentliche Verbreitung ihrer Kunstideale. Nolde kommentierte den Rücktritt des Kaisers mit einer Erinnerung an dessen reaktionäre Haltung in Kunstfragen: „*Bei allem Leid, das heute auf jedem lastet, sehe ich dieses als eine Lichtquelle. Der Kaiser darf gehen. Wo eine grosse Begabung sich zeigte, war er dessen Feind... Er war nicht weitsichtig u. zu klein für das junge, mächtig emporwachsende deutsche Reich. Sein Wille zum Guten soll nicht verkannt sein, aber auch seine törichte Anmassung wird nicht vergessen werden.*“⁶⁴ Letztendlich aber waren die Verbindung von Kunst und Politik oder die Reformierung der Gesellschaft weder während noch nach dem Krieg ein erklärtes Ziel der ehemaligen *Brücke*-Künstler. Selbst wenn es ihnen in einzelnen Werken während des Krieges gelungen war, ‚Kunst und Volk‘ einander näherzubringen so blieben die Rahmenbedingungen ihres Kunstschaffens der Vorkriegszeit verhaftet. In diesem Sinne reagierten sie auf den ‚Weltenbruch‘ mit Kontinuität.



174 Blick in den Erich-Heckel-Raum in der ständigen Ausstellung der Nationalgalerie im Obergeschoss des Kronprinzenpalais, 1933. Von links nach rechts: *Madonna von Ostende*, *Sylt*, *Sidonienstraße in Dresden*, *Die Marienfeste über Würzburg* und *Glockenblumen vor bemalter Wand*

- 1 Vgl. Schiefler 1914.
- 2 Scheffler 1915, S. 4. Zu den Kriegszielen im Bereich der Kultur vgl. Flasch 2000.
- 3 Ebd.
- 4 Walden 1915. Zu Waldens ambivalenten Haltung zu Beginn des Weltkriegs vgl. Beyme 2000, S. 575–576.
- 5 Ada und Emil Nolde an Schiefler, 28.1.1915, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 154–155. Die hier zitierte Passage ist von Ada im Namen beider verfasst, da sie den von Emil Nolde begonnenen Brief fortführte.
- 6 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (ca. Ende Jan./Anfang Feb. 1916), LMO-GW 3.
- 7 Vgl. die Ankündigung in: *Kunst und Künstler*, Jg. 13, 1915, H. 3, S. 140.
- 8 Von der *Kriegszeit*. *Künstlerflugblätter* erschienen insgesamt 65 Hefte.
- 9 Vgl. Ausst.-Übersicht: Februar 1916, Berlin (Freie Secession). Heckel war mit den Gemälden *Gläserner Tag*, *Triptychon* und *Parksee* vertreten. Kirchner mit *Straßenszene* und *Schwarzer Reiter*. Mueller mit *Landschaft*, *Ruhendes Mädchen* und *Badende*. Pechstein mit *Herbstlandschaft*, *Calla-stilleben*, *Italienische Landschaft*, *Früchtestilleben*, *Vase mit Blumen* und *Italienische Straße*.
- 10 Glaser 1916.
- 11 Kirchner an Curt Herrmann, 6.2.1916, zit. n.: Mück 2013, S. 189.
- 12 Nolde an Fehr, 5.4.1915, Abschrift in: ANS.
- 13 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (ca. Ende Jan./Anfang Feb. 1916), LMO-GW 3.
- 14 Osthaus berichtete dem Vorsitzenden des Deutschen Werkbundes über die von vier Berliner Körperschaften initiierte Schau: „*In Berlin wünscht man eine Ausstellung gegen den Kriegsschund, und ich habe mich angesichts leidlicher Subventionen, die von verschiedenen Seiten für diesen Zweck gewährt sind, bereit finden lassen, die Angelegenheit in die Hand zu nehmen.*“ Zit. n.: Renken 1998, S. 400 (Brief Osthaus an Bruckmann, KEO-Archiv A251/26).
- 15 Ebd., S. 402.
- 16 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (ca. Ende Jan./Anfang Feb. 1916), LMO-GW 3.
- 17 G., „Ausstellungen“, in: *Kunstchronik*, 14.4.1916, H. 29, S. 201–203, hier S. 275.
- 18 Cassirer/ Kestenber, „Vorwort“, 1916, zit. n.: Feilchenfeldt/Brandis 2002, S. 511.
- 19 Im *Bildermann* waren insgesamt acht Abbildungen der ehemaligen *Brücke*-Künstler abgedruckt. Von Heckel die folgenden vier Werke: *Die Fahrt*, in: 5.5.1916, Nr. 3; *Gent*, in: 20.5.1916, Nr. 4; *Belgische Landschaft*, 20.7.1916, Nr. 8 (Titelblatt); *Bei Gent*, 5.11.1916, Nr. 15. Von Kirchner drei Werke: *Landschaft im Taunus*, in: 20.6.1916, Nr. 6; *Bildnis Carl Sternheim*, in: 5.8.1916, Nr. 9; *Auf dem Kasernenhof*, 5.11.1916, Nr. 15. Von Mueller: *Flußszene mit Badenden*, in: 5.8.1916, Nr. 9.
- 20 Cassirer/Kestenber, „Vorwort“, 1916.
- 21 Ebd.
- 22 Paul Cassirer und Leo Kestenber, „Zur Einführung!“, in: *Der Bildermann*, Jg. 1, 1.4.1916, Nr. 1: „*So wollen wir versuchen, mit dem Besten, was deutsche Kunst und Dichtung schafft, ein Volksblatt zu gründen, und wir hoffen, durch diese Blätter festzuhalten, was unser Volk während des Krieges erlebt, nicht nur die kriegerische Gegenwart, der wir uns nicht entziehen werden, sondern auch die Vergangenheit und die schönere Zukunft.*“
- 23 Heckel an Schiefler, 20.7.1915, SUB: NGS: B: 32: 1916,1: 77–78, Bl. 3.
- 24 Ebd.
- 25 Heckel an Kaesbach, 16.8.1916, Abschrift in: EHN.
- 26 Heckel an Schiefler, 15.9.1916, SUB: NGS: B: 32: 1916,1: 79.
- 27 Heckel an Schiefler, 19.10.1916, SUB: NGS: B: 32: 1916,1: 80–81, Bl. 2–3.
- 28 Heckel an Schiefler, 14.11.1916, SUB: NGS: B: 32: 1916,1: 83.
- 29 Ottomar Starke, *Die neue Gesellschaft*, Bl. 1 (als Titelblatt in: *Der Bildermann*, 5.8.1916, Nr. 9); Bl. 2 in: 20.8.1916, Nr. 10; Bl. 3 in: 5.9.1916, Nr. 11; Bl. 4 (Unterschrift: „Wir arbeiten nur mit 300% Reingewinn“) in: 20.9.1916, Nr. 12; Bl. 5 in: 20.10.1916, Nr. 14; Bl. 6 (Untertitel: „Du brauchst sie nicht mehr zu grüßen, wir sind jetzt reicher ...“) in: 5.12.1916, Nr. 17.
- 30 Heckel an Kaesbach, 26.4.1917, Abschrift in: EHN.
- 31 Scheffler 1917, S. 579.
- 32 Ebd., S. 581–582.
- 33 Heckel an Kaesbach, 16.9.1917, Abschrift in: EHN.
- 34 Pechstein an Fechter, 18.7.1917, Abschrift in: GKN.
- 35 Scheffler, „Pechstein“, 1918.
- 36 Scheffler, „Heckel“, 1918, S. 251.
- 37 Scheffler 1921; Scheffler 1922.
- 38 Kirchner an Schiefler, 12.8.1916, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 59, S. 79.
- 39 Heckel an Kaesbach, 9.10.1916, Abschrift in: EHN.
- 40 Mueller an Maschka, 28.2.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 14.
- 41 Heckel an Kaesbach, 13.4.1917, Abschrift in: EHN.
- 42 Heckel an Kaesbach, 26.4.1917, Abschrift in: EHN.
- 43 Heckel an Schiefler, 24.9.1918, SUB: NGS: B: 36: 1918,1: 72.
- 44 Abschrift des Briefes von Westheim an Niemeyer, 17.5.1917, LMO-GW 3.
- 45 Vgl. Coellen 1917.
- 46 Nolde: Däubler 1917; Küppers 1918; Heckel: Wallerstein 1917; Schiefler 1918; Pechstein: Raphael 1918; Pechstein 1918; Schmidt-Rottluff: Coellen 1917; Mueller: Westheim 1918.
- 47 Kirchner an Schiefler, o. Datum (ca. März 1917), in: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 70, S. 87. Später veröffentlichte Kirchner eigene Texte im *Kunstblatt*, wie z. B. „Glaubensbekenntnis eines Malers“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 3, 1919, H. 6, S. 24, oder sein Textbeitrag zur Rundfrage „Ein neuer Naturalismus??“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 6, 1922, H. 9, S. 375–376.
- 48 Walden 1918. Die *Gartenlaube* war als Vorläufer moderner Illustrierter das erste große Massenblatt, das ab 1916 zu Alfred Hugenbergs Verlagsimperium gehörte.
- 49 „An unsere Leser!“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 2, 1918, H. 5, letzte Seite.
- 50 Vgl. Windhöfel 1995.
- 51 Vom 5.4. bis 20.12.1916 erschienen 18 Hefte in 14-tägigen Abständen. Danach wurde die Zeitschrift wegen „massiver Absatzprobleme“ eingestellt. Vgl. Feilchenfeldt/Brandis 2002, S. 510.
- 52 Heckel an Schiefler, 25.12.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 213–216.
- 53 Heckel an Max Sauerlandt, 31.3.1916, aus Gent, SUB (Max-Sauerlandt-Nachlass), hier Abschrift in: EHN. Mit Dank für die Übermittlung an Renate Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen.
- 54 Kirchner an Osthaus, 20.5.1916, zit. n.: Delfs 2010, Nr. 298.
- 55 Den *Brücke*-Ateliers hatte der Avantgardetheoretiker Peter Bürger (geb. 1936) den Status als avantgardistisch abgesprochen, da diese keine gesellschaftliche Utopie verfolgten. Bürger sah daher seine Definition der Avantgarde, die auf dem Prinzip der Rückführung der Kunst- in die Lebenspraxis beruhte, im Falle der *Brücke*-Künstler nicht erfüllt. Allerdings beschränkte er sich auf ihr kollektives Schaffen um das Jahr 1910. Ein entscheidender Aspekt seiner Argumentation ist, dass ihre Aktivitäten damit in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg fallen: „*Was die Maler der Brücke und des Blauen Reiters von den genannten [gemeint sind die klassischen Avantgardebewegungen] trennt, hat seinen Grund darin, daß vor dem Ersten Weltkrieg der Glaube an die Kunst als Teil der abendländischen Kultur noch nicht erschüttert ist.*“ Vgl. Bürger 2001, S. 46–51, hier S. 47.
- 56 Lediglich Kirchners *Selbstbildnis als Soldat* (1915) wird wiederholt

angeführt, wenn es um Reaktionen der ehemaligen *Brücke*-Künstler geht. Donald E. Gordon beschrieb es bereits 1968 als „*eines der größten ‚Kriegsbilder‘ des zwanzigsten Jahrhunderts*“. Vgl. Gordon 1968, S. 110, vgl. auch Springer 2004, S. 22, sowie „Erschütterungen, 1914/15“, in: 1914. *Die Avantgarden im Kampf*, S. 96–189, hier S. 98.

- 57 Breton 1996, S. 36.
- 58 Vgl. Züchner 1998.
- 59 Dazu schreibt die Kunsthistorikerin Elizabeth Louise Kahn: „*Eine Figur wie der Wortführer der Dadaisten, Tristan Tzara, mochte zwar proklamieren, dass der Krieg den Vorstellungen von kreativer Arbeit den Todesstoß versetzt habe, aber in Wirklichkeit glaubten die französischen Künstler auch weiterhin daran, dass es nicht nur möglich, sondern sogar nötig war, auch im Krieg Kunst zu schaffen.*“ Kahn 1985, S. 193.
- 60 Vgl. Niebelschütz 1921/22. Vgl. auch „Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 6, 1922, H. 9, S. 369–414.
- 61 Scheffler 1917, S. 581–582.
- 62 Schiefler 1918, S. 290.
- 63 Taut 1918.
- 64 Nolde an Fehr, 11.11.1918, aus „Utenwarf“, Abschrift in: ANS.

CHRONIK DER JAHRE 1914 BIS 1918

- ERICH HECKEL
- ERNST LUDWIG KIRCHNER
- OTTO MUELLER
- EMIL NOLDE
- MAX PECHSTEIN
- KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

AUGUST 1914

1.8.: Mit der Kriegserklärung an Russland fängt für das Deutsche Reich der Erste Weltkrieg an.¹
3.8.: Kaiser Wilhelm II. erklärt Frankreich den Krieg.

- 1.8.: **Heckel** und seine Freundin Siddi verbringen den Sommer in Osterholz an der Flensburger Förde. Kurz nach Kriegsausbruch kehrt er nach Berlin zurück, um sich freiwillig zu melden. Es folgt ein 14-tägiges ‚Einexerzieren‘, doch wird er zurückgewiesen.
- 1.8.: **Kirchner** erlebt den Kriegsbeginn auf Fehmarn. Da die Insel zur militärischen Sperrzone erklärt wird, muss er abreisen. Auf der Rückreise wird er für kurze Zeit als russischer Spion verdächtigt, doch ist seine Identität bald geklärt.
- 1.8.: Ada und Emil **Nolde** erfahren im Sueskanal vom Kriegseintritt Deutschlands und begeben sich ins neutrale Port Said. Am 5. August gelingt die Weiterreise auf einem holländischen Frachter. Während Nolde seine Neuguinea-Aquarelle im Handgepäck retten kann, werden seine in der Südsee entstandenen Gemälde und Skizzen auf ein anderes Schiff verfrachtet. Erst 1921 tauchen die Arbeiten im englischen Plymouth wieder auf.

SEPTEMBER 1914

4.8.: Großbritannien bricht seine Beziehungen zu Deutschland ab; Einmarsch deutscher Truppen in Belgien.
15.8.: Russische Truppen marschieren in Ostpreußen ein, es folgen heftige Kämpfe.

25.8.: Einnahme der Festung Namur; Deutsche Truppen zerstören die Bibliothek von Löwen

7.9.: Schlacht an den Masurischen Seen
12.9.: Der ‚Wettlauf zum Meer‘ beginnt mit Operationen am nördlichen Flügel der Westfront.

18.–20.9.: Deutsche Truppen beschießen die Kathedrale von Reims.
26.9.: Der Maler August Macke fällt in der Champagne.

- 3.8.: Max und Lotte **Pechstein** erfahren auf den Palau-Inseln mit zwei Tagen Verzögerung vom Kriegsausbruch. Tagebucheintrag Lotte: „*Max geht nach Madalei und kommt erst abends wieder. ... und erzählt mir, Deutschland habe Krieg – und wir hier abgeschlossen von allen Nachrichten.*“²
- Anfang August: **Schmidt-Rottluff** wartet bis Mitte Oktober in seinem Heimatort Rottluff täglich auf die Einberufung. Seine zwei Brüder werden eingezogen. Der Künstler kümmert sich um die Mühle der Familie.
- 15.8.: Weiterfahrt der **Noldes** von Marseille nach Genua, nachdem der Frachter zum holländischen Hilfskreuzer erklärt wurde. Von dort Bahnreise über Mailand nach Zürich, dann über München nach Halle an der Saale, wo Noldes vom 23. August bis zum 6. September bei Emils Freund Hans Fehr wohnen.
- Anfang August: **Mueller** soll zu seiner Schwester Emmy gesagt haben: „*Paß mal auf, die werden ohne mich nicht fertig!*“³
- 24.8.: Die **Pechsteins** erfahren vom Kriegseintritt Japans. Tagebucheintrag Lotte: „*Max nach Madalei ... und bringt die Nachricht, daß Japan Krieg mit uns führt – wir erwarten also täglich hier die Japaner.*“⁴
- 7.9.: Die **Noldes** verbringen auf dem Rückweg nach Alsen Zeit in ihrer Berliner Atelierwohnung. Ab dem 16. September machen sie für einige Tage beim Sammlerehepaar Gustav und Luise Schiefler in Hamburg halt.
- 20.9.: Die weitgehende Zerstörung der gotischen Kathedrale von Reims durch deutsche Artillerie hat öffentliche Debatten über die Notwendigkeit dieser Maßnahme zur Folge. **Schmidt-Rottluff** kommentiert: „*Also die Reimser Kathedrale ist noch kein Schutthaufen, wie’s uns die Feinde gern ankreiden möchten, aber schieszen Sie das Ding getrost zum Teufel, wenn’s uns zum Siege hilft – Ehrfurcht vor der Kunst ist jetzt überflüssiger Zauber!*“⁵
- Ende September: Die **Pechsteins** haben auf Palau Versorgungsprobleme. Tagebucheintrag Lotte vom 23. September: „*... abends Ziege geschossen – wir haben fast nichts zu essen.*“⁶ Außerdem sorgen sie sich um die Familie in Deutschland und kennen aufgrund spärlicher Informationen zum Kriegsverlauf oft nur Gerüchte. Tagebucheintrag Lotte vom 29. September: „*... muß oft an zu Hause denken, wie wird es stehen. Wir haben schon seit 6 Wochen nicht eine richtige Nachricht – Liebknecht soll im Felde erschossen sein?*“⁷
- 30.9.: Gustav Schiefler hält in der Hamburger Kunstgesellschaft einen Vortrag zum Thema „Die gesellschaftliche Verantwortung nach dem Kriege“, den er als Sonderdruck an **Nolde** und andere Künstler schickt.

OKTOBER 1914	NOVEMBER 1914		DEZEMBER 1914	JANUAR 1915
4.10.: 93 deutsche Wissenschaftler, Schriftsteller und Künstler veröffentlichen den „Aufruf an die Kulturwelt“. 9.10.: Flucht der belgischen Regierung über Ostende nach Le Havre. 10.10.: Karl Ernst Osthaus schreibt in der <i>Frankfurter Zeitung</i> einen offenen Brief an Ferdinand Hodler, der einen Protest gegen die „deutsche Barbarei“ in Reims und die Zerstörung der Kathedrale unterzeichnet hat, in dem er den Schweizer Künstler an seine enge Verbindung mit Deutschland erinnert. 20.10.: Beginn der Ersten Flandern-Schlacht	1.11.: Hindenburg und Ludendorff erhalten den Oberbefehl über die Ostfront. Anfang November: Russland, Großbritannien und Frankreich erklären dem Osmanischen Reich den Krieg.	Mitte November: Bei den Kämpfen um Langemarck sterben viele Kriegsfreiwillige. An der gesamten Westfront beginnt der Stellungskrieg.	8.12.: Beginn der ersten Champagne-Schlacht 12.12.: Osthaus veröffentlicht in der <i>Frankfurter Zeitung</i> einen weiteren Brief, in dem er die Schikanen beklagt, die der Belgier Henry van de Velde als Angehöriger einer ‚kriegsgegnerten Nation‘ in Deutschland erleiden musste. 20.12.: Türkische Truppen rücken bis zum Sueskanal vor.	18.1.: Beginn der ‚Reichswollwoche‘, die zur Abgabe von warmer Wäsche für die Soldaten aufruft 25.1.: Einführung von Brotmarken. Der Deutsche Bundesrat rät zum sparsamen Nahrungsmittelverbrauch.
8.10.: Max und Lotte Pechstein erleben die Besatzung ihrer Insel durch japanische Truppen. Lotte schreibt: „<i>Japaner gekommen, haben Palau in Besitz genommen. Soldaten laufen mit aufgepflanztem Seitengewehr herum.</i>“⁸ Oktober: Heckel erhält nach einem kurzen Lehrgang in Berlin das Zeugnis als Sanitäter. Bis Januar wartet er auf die praktische Ausbildung im Lazarett. 4.10.: Ada Nolde kommentiert Schiefler gegenüber den deutschen Vorstoß in Frankreich: „<i>Seit ein Paar Tagen scheint für unser Bewußtsein wieder die Sie-gessonne. Wenn man die französischen Berichte aufmerksam liest u. die Orte auf der Karte verfolgt, merkt man, daß es doch langsam vorwärts geht.</i>“⁹ 15.10.: Nolde hört auf Alsen „das Getöse vom Kriegsfelde“ (vermutlich Schüsse der Marine). Er und Ada nehmen regen Anteil am Kriegsverlauf: „<i>... wir leben den ganzen Tag mit den Soldaten in Ost und West, zuweilen in banger Beklemmung und dann wieder jubeln wir, wenn die Siegesnachrichten kommen.</i>“¹⁰ Mitte Oktober: Schmidt-Rottluff kehrt nach Berlin zurück, wo er weiterhin auf seine Einberufung wartet.	1.11.: Pechstein und seine Frau werden zusammen mit internierten deutschen Beamten auf einem überfüllten Schiff nach Nagasaki gebracht. Sie treffen am 8. November ein und werden zwei Tage lang an Bord verhört. Ausgerechnet der amerikanische Konsul vermittelt ihnen eine Unterkunft an Land und gibt ihnen Geld. Mitte des Monats können Max und Lotte auf dem amerikanischen Dampfer „Mongolia“ nach Manila reisen. Im Hafen bietet ihnen der Kapitän des deutschen Frachtdampfers „Bochum“ an, auf seinem Schiff unterzukommen. Erst Anfang April 1915 ergibt sich die Möglichkeit zur Weiterreise.¹¹		Dezember: Nolde malt einige Stilleben, von denen er meint, es könnten seine besten sein.¹² 14.12.: Pechstein bittet seinen Berliner Kunsthändler Wolfgang Gurlitt aus Manila um Geld für die Rückreise.¹³ 26.12.: Der Jenaer Förderer Botho Graef bittet Osthaus um finanzielle Unterstützung Kirchners und berichtet: „<i>Denn ich habe zugleich in einen Zustand von Armuth geblickt wie ich ihn mir nicht vorstellen konnte. Und dieser Mensch ist so stolz, daß er natürlich nie von seinen Mißverhältnissen spricht, höchstens, daß er mir zugab, daß der Krieg auch für ihn materielle Schädigung bringt.</i>“¹⁴ Im Rahmen seiner Musterung wurde Kirchner der Infanterie zugeteilt. Über seine Einstufung als „<i>unge-dienter Landsturm</i>“ äußert er sich besorgt.¹⁵	1.1.: Schmidt-Rottluff bleibt optimistisch, was die deutsche Überlegenheit gegen die Entente aus Frankreich, England und Russland anbelangt: „<i>Wer weiss auch, ob die Lieferungen A[merikas] an den Dreierverband so gross waren, wie die Times stolz angegeben hat. Es gibt Leute, die das nur für Bluff halten u. vielleicht nicht mit Unrecht.</i>“¹⁶ In den ersten Monaten des Jahres besucht er das Atelier des Architekten Paul Thiersch. Er lobt dessen Entwürfe: „<i>Eine neue selbstverständliche Monumentalität ist hier erstanden – endl[ich] ist der beliebte Einwand der Stefan George Freunde: die Zeit sei schwach auch durch die Tat, Unsinn geworden. Ich war sehr erregt, als ich die letzten Arbeiten sah.</i>“¹⁷ 18.1.–5.3.: Heckel wird für anderthalb Monate in einem Reservelazarett im Zentrum Berlins ausgebildet. Er assistiert bei Operationen und kümmert sich um die Patienten.¹⁸ Ab Februar muss er verletzte Soldaten von beiden Fronten versorgen.

FEBRUAR 1915

4.2.–22.2.: Winterschlacht in Masuren. Die russischen Truppen ziehen zum Ende des Monats aus Ostpreußen ab.
4.2.: Deutschland erklärt das Seegebiet um die britischen Inseln zum Sperrgebiet.

19.2.: Der Flottenverband der Alliierten versucht, durch die Dardanellen-Meerenge im Mittelmeer durchzubrechen.
22.2.: Beginn des deutschen U-Boot-Kriegs

MÄRZ 1915

18.3.: Scheitern eines erneuten alliierten Angriffs auf die Dardanellen-Meerenge.
20.3.: Die SPD-Abgeordneten Karl Liebknecht und Otto Rühle stimmen im Reichstag gegen die Bewilligung weiterer Kriegskredite.

APRIL 1915

1.4.: Rücktritt Walther Rathenau als Leiter der Kriegsrohstoffabteilung des Kriegsministeriums
April/Mai: zweite Flandern-Offensive

22.4.: Beginn der zweiten Ypern-Schlacht. Deutschland setzt erstmals Giftgas ein.
26.4.: Deutsche Offensive in Litauen und Kurland

MAI 1915

7.5.: Die Versenkung des englischen Passagierdampfers „Lusitania“ durch ein deutsches U-Boot führt wegen vieler amerikanischer Opfer zum Konflikt mit den Vereinigten Staaten.
23.5.: Italien erklärt Österreich-Ungarn den Krieg.

23.1.: **Kirchner** korrespondiert mit Osthaus über einen Wandmalerei-Auftrag für die Kuppel der Stadthalle Hagen. Er schreibt: „Ich würde mich freuen, wenn ich dadurch beitragen kann, dass in Hagen auch in dieser Weise für unsere Nation gearbeitet wird und werde meine ganze Kraft einsetzen, mit Rohlf zusammen eine tüchtige Arbeit zu schaffen.“¹⁹

7.2.: **Nolde** klagt über die Zunahme von Korrespondenz-Verpflichtungen, die dazu führen, dass „nur der Rest der Kraft ... der Kunst zugute“ kommt. Auch die Zeitung studiert er täglich: „Nach den Berichten, die vom Kriege kommen, greifen wir voller Spannung, – dieser Tage freuen wir uns so sehr über die starke zielsichere Action gegen England.“²⁰

25.1.: **Schmidt-Rottluff** schreibt in einem Brief von „bedenklich] knapp werdenden Victualien“.

Mitte Februar: **Schmidt-Rottluff** erfährt in den Zeitungen von der geplanten Seeblockade und erhofft sich ein baldiges siegreiches Ende des Krieges: „Mit grosser Spannung sehe ich dem 18. Febr[uar] entgegen. Diese Blockade ist die erste Gewalttätigkeit in unsrer Kriegsführung – es ist gegen England auch nichts andres am Platze u. restlose Vernichtung Englands nur sichert uns unsre Existenz – ich zweifle nicht, dass sie gewiss ist.“²¹

2.3.: Osthaus hat eine von **Kirchners** Holzplastiken, *Frau mit langem Rücken*, für 100 Mark an seine Cousine verkaufen können.²² Kirchner ist in diesen Monaten auf solche Verkäufe dringend angewiesen.

6.3.: **Heckel** bricht mit der Eisenbahn nach Flandern auf. Er wird als Sanitäter dem 4. Zug des Begleittrupps der Etappeninspektion der IV. Armee zugeteilt. Am 8. März beginnt er mit der Arbeit in der Krankensammelstelle im belgischen Roulers und dem nahe gelegenen Dorf Westrozebeke. Sein Sanitätszug liegt beinahe im Operationsgebiet, zwanzig Kilometer von Ypern entfernt. Er hilft dabei, die Verwundeten von den Verbandsplätzen zu holen und sie in der Sammelstelle zu versorgen.

17.3.: **Schmidt-Rottluff** schreibt über die bevorstehende Dardanellen-Offensive, die am Folgetag beginnt: „Die Dardanellenforts [mit Geschützen ausgerüstete türkische Festungen an der Meerenge] – das ist solche Sache. Ich glaube, es gibt im Balkan noch interessante Überraschungen, denn die Balkanvölker haben das grösste Interesse, dass [Istanbul] weder englisch noch russisch werde. Mein jüngster Bruder ist jetzt auch im Westen.“²³

20.3.: Die Aktion von Franz Pfemfert erscheint mit fünf Holzschnitten von **Schmidt-Rottluff**. Sein lithographiertes *Selbstbildnis* zielt den Umschlag der linksgerichteten Berliner Wochenschrift.²⁴

28.3.: **Pechstein** berichtet dem Schriftsteller Paul Fechter: „Ich bin aus dem Paradies getrieben worden und sitze jetzt in der Hölle des tatenlosen Wartens, ein verwehtes Sandkörnchen im Weltall.“²⁵

April: **Kirchner** meldet sich als Fahrer zur Artillerie und hofft, dadurch einer Einberufung zum Landsturm zuvorkommen.²⁶

1.4.: Abreise **Pechsteins** aus Manila unter amerikanischer Flagge auf der „SS-China“. Über Nagasaki, Kobe, Yokohama und Hawaii geht es nach San Francisco.

15.4.: **Heckel** und seine Sanitärerkollegen haben viel zu tun. Durch die zweite Flandern-Offensive sind die Feldlazarette überfüllt. Alle transportfähigen Kranken werden weitergeschickt. Zu seinem Sanitätstrupp gehören der Kunsthistoriker und Zugführer Walter Kaesbach, die Maler Max Kaus, Anton Kerschbaumer und Otto Herbig, sowie der Dichter Ernst Morwitz.

20.4.: **Nolde** sorgt sich, „[ob] es wieder so lange Zeit geht ohne wesentlichen Fortschritt u. Resultat.“ Allerdings bleibt er hoffnungsvoll: „Es war schon einige Mal so, bis dann die herrlichen Hindenburgriege[n] kamen.“²⁷ Ende des Monats teilt Ernst Gosebruch Osthaus mit, dass Nolde keine Unterstützung vom Essener Hilfsfond für Künstler mehr bekommen habe, da er nach der Auskunft seines Freundes Hans Fehr nicht bedürftig sei.²⁸

Ende April: **Pechstein** kommt in San Francisco an. Weiterreise nach New York, wo er Anfang Mai eintrifft. Er hofft, bald nach Deutschland zurückzukehren, um zur „Verteidigung des Vaterlandes“ beizutragen.²⁹

14.5.: **Schmidt-Rottluff** wird nach seiner Einberufung in Berlin am 12.5. in der Oderstadt Küstrin vereidigt. Er schreibt an Niemeyer: „... heute also bereits feldmässig ausgerüstet – vereidigt u. morgen vermutlich Abtransport nach dem ewigen Russland.“³⁰

15.5.: **Heckels** Sanitätszug wird überraschend in die Hafenstadt Ostende versetzt, nachdem „die Hauptkämpfe bei Ypern vorläufig wieder zum Stehen gekommen sind“.³¹ Durch die Versetzung möchte das Rote Kreuz den Sanitätszug entlasten, der insbesondere im Herbst und Winter 1914 – noch vor Heckels Ankunft – physisch und psychisch stark beansprucht worden war.

15.5.: **Schmidt-Rottluff** wird in Ostpreußen an der russischen Grenze im Kreis Pillkallen stationiert. Von Mitte Mai bis Anfang Juli baut er Unterstände in der Nähe des fast völlig zerstörten Ortes Schirwindt. Im Frühsommer 1915 berichtet er von seinen Eindrücken und beschreibt seine Begegnung mit dem Landwehrkorps: „Was hier so eigent[lich] an kriegerischen Operationen vorgeht, davon wissen wir glatt nichts. Einige Tage herrschte Ruhe –

JUNI 1915

4.2.–22.2.: Winterschlacht in Masuren. Die russischen Truppen ziehen zum Ende des Monats aus Ostpreußen ab.
4.2.: Deutschland erklärt das Seegebiet um die britischen Inseln zum Sperrgebiet.

JULI 1915

8.7.: 1347 Intellektuelle und Industrielle unterzeichnen die annexionistische ‚Professoren- denkschrift‘ mit umfangreichen Kriegszielforderungen, unter anderem nach Siedlungsland im Osten.

AUGUST 1915

26.8.: Besetzung der Stadt Brest-Litowsk (heute: Brest in Weißrussland).

SEPTEMBER 1915

1.9.: Gründung des Deutschen Künstlerhilfsbundes, der unter anderem aus dem Krieg heimkehrende Künstler unterstützen soll.

18.9.: Einschränkung des U-Boot-Handelskrieges als Antwort auf den drohenden Kriegseintritt der USA.

gestern gab's wieder schweres Geschützfeuer – aber wieso u. warum bleibt uns dunkel. – Famos sind unsre Landwehrleute – stämmige u. ruhige Erscheinungen – ich bin immer überrascht, dass solche Gestalten in Deutschland doch wachsen. Für unsre jüngsten Truppen 20–18 [18 bis 20 Jahre alt] muss man eine rührende Liebe haben ... Bei Allen aber gibt's Kriegsmüdigkeit – sie wollen keinen 2ten Winter mitmachen.“³²

19.5.: **Nolde** berichtet aus Alsen, dass auf dem Meer keine Dampfer mehr fahren, „nur manchmal geht schnell ein Kreuzer oder Schlachtschiff vorbei.“³⁵

Juni: **Kirchner** leidet an Tuberkulose. Er berichtet Osthaus nachträglich: „Kurz vor meinem Eintritt [ins Militär] hatte ich noch eine nicht unbedeutende Blutvergiftung mit Tuberkulose, so dass ich ziemlich tot bin.“³⁴

7.6.: **Heckel** hat bis zum 20. Juni Heimaturlaub in Berlin. Er klagt über 38 Grad Hitze in seinem Atelier. Seinen ehemaligen Patienten im Berliner Lazarett stattet er einen Besuch ab. Am 19. Juni lassen er und seine langjährige Freundin Siddi sich ‚kriegs-trauen‘.³⁵ Zurück in Ostende berichtet er am 27. Juni, dass die Schüsse „der Abwehrkanonen gegen feindliche Flieger“, aber auch der Lärm der Maschinengewehre und explodierender Fliegerbomben ihn regelmäßig aus dem Schlaf reißen.³⁶

1.7.: **Kirchner** beginnt in Halle an der Saale mit der militärischen Grundausbildung. Unter der Obhut seines Reitlehrers, Oberleutnant Hans Fehr, wird er so weit wie möglich geschont. Fehr ist durch Nolde seit Langem mit Kirchners Werk vertraut.

12.7.: In Ostende berichtet **Heckel** von täglich anreisenden Kompanien, die zum Baden in der Nordsee abkommandiert worden waren.³⁷ Sein Stab ist vor allem für die „Verpflegung gesunder durchreisender Soldaten“ verantwortlich.³⁸

Mitte Juli: **Schmidt-Rottluff** legt in zwei Tagesmärschen um die sechzig Kilometer zurück und befindet sich in der Nähe der Front zwischen den russischen Städten Mariampol und Kowno. Er berichtet über die Begegnung mit der vertriebenen Zivilbevölkerung: „Überall russische Flüchtlinge = ein jammervoller Anblick.“³⁹

13.7.: Die deutsche Offensive aus Ostpreußen über den Fluss Narew beginnt.

22.7.: Osthaus informiert **Kirchner** über ein neues Projekt der Stadt Hagen, die Anfertigung einer lebensgroßen Holzskulptur, die gegen Spenden von der Bevölkerung mit Nägeln beschlagen werden sollte: „Nicht gerade zu meiner Freude soll auch in Hagen die jetzt überall grassierende Idee des Eisernen Mannes durchgeführt werden.“ Osthaus möchte der Stadt Kirchner vorschlagen, und, „wenn eine Konkurrenz gewünscht werden sollte“, Schmidt-Rottluff.⁴⁰

23.7.: **Pechstein** schickt Paul Fechter aus New York sein Manuskript *Südsee-Erinnerungen*. Mit Geld, das Curt Glaser ihm geschickt hat, kann er Zeichenmaterial kaufen. Dennoch ist er unglücklich: „Es ist schwer, hier durchzuhalten, unter den geifernden New Yorkern, sollte ich gezwungen sein, in Amerika zu bleiben, lieber aufhängen, so verächtlich ist mir dies nur de[m] Dollar huldigende Pack mit seiner Großmäuligkeit.“⁴¹ Mitte August heuert er auf einem holländischen Schiff als Kohlentrimmer mit falscher Schweizer Identität an. Ende August trifft er in Rotterdam ein. Seine Frau Lotte reist separat über Dänemark.

15.8.: **Schmidt-Rottluff** sendet militärische Betrachtungen an Niemeyer nach Hamburg: „Artilleriekämpfe sind stark – gross u. haben eigent[lich] etwas Ruhiges an sich – mit Ausnahme der anheulenden Granaten. Diesen Ton muss man doch ganz energisch erst überwinden, obwohl einem die Granate, die man hört, nicht mehr übermässig gefährlich sein soll. Das Tollste aber sind Infanteriekämpfe – ich habe die zwar bis jetzt erst gehört – aber das genügte, vielleicht ist's mittendrin dann anders. Eine unglaubliche Nervosität spricht sich im Gewehrfeuer aus – da überschauert's einen doch vom Mord zwischen Mensch u. Mensch – Ihre schöne Illusion, dass es im Okt. zu Ende ist, kann ich nimmer teilen. Es bleibt ein verfluchtes Stück Arbeit gegen den Russen – wir liegen augenblick[lich] vor Kowno – zwar sollen wir von unsrer Komp[anie] aus weder schreiben – wo – noch was, aber ich denke den Brief über andre Truppenteile befördern zu können – ausserdem weiss ich, dass Sie sich nicht mit dem Feinde in Verbindung setzen werden.“⁴²

15.8.: Erste Beurlaubung **Kirchners** bis Ende August, um an den Entwürfen für den *Eisernen Schmied* von Hagen zu arbeiten. Reise nach Hagen und Berlin. Osthaus schlägt neben Kirchner schließlich auch Schmidt-Rottluff und die Hagener Bildhauerin Milly Steger vor. Die Kommission fordert zwei weitere Bildhauer aus der Region auf.

September: **Kirchner** hält sich in Halle an der Saale auf.

September: **Pechstein** verbringt einige Wochen vor der Einberufung mit seinem Sohn Frank bei den Eltern in Zwickau. Er erfährt, dass zwei seiner Brüder im Krieg gefallen sind und wird in Zwickau gemustert.⁴³

September: **Schmidt-Rottluff** ist im neu gebildeten deutschen Okkupationsgebiet ‚Land Ober-Ost‘ zwischen Kowno und Vilnius stationiert. Anfang September bemüht er sich vergeblich um eine Versetzung zur Artillerie.

Mitte September: „Die Kitschfigur des Dortmunder Handwerkerlehrers“ (Zitat Osthaus) Friedrich Bagdons und nicht **Kirchners Eiserner Schmied** erhält den Zuschlag.⁴⁴ Osthaus protestiert mit einem Artikel, der zwei Tage später im *Westfälischen Tageblatt* erscheint. Kirchner bietet seine Holzmodelle dem Folkwang-Museum für einen Unkostenbeitrag als Schenkung an.⁴⁵ Am 16. September erwirkt Hans Fehr aufgrund „angegriffener Lunge und Abmagerung“ einen Erholungsurlaub für Kirchner bis Ende Oktober, den er in Berlin verbringt.⁴⁶

27.9.: **Pechstein** beginnt seine Ausbildung in Zwickau. In der Garnison wird er mit den Worten begrüßt: „Na, da kommt ja der Amerikaner, dem werden wir ja die Vaterlandsiebe beibringen!“⁴⁷

OKTOBER 1915

9.10.: Eroberung Belgrads durch die österreichisch-ungarische Armee
15.10.: Kriegserklärung Großbritanniens an Bulgarien

NOVEMBER 1915

4./10.11.: Der Bundesrat beschließt eine Deckelung der Preise für Lebensmittel, um die anhaltende Überteuierung zu beenden, und außerdem ein Verkaufsverbot für Milch und Fleisch an zwei Tagen pro Woche.

DEZEMBER 1915

9.12.: Die von der SPD geforderten Friedensverhandlungen werden von den bürgerlichen Parteien abgelehnt.
21.12.: Im Reichstag stimmen zwanzig SPD-Abgeordnete gegen die Bewilligung weiterer Kriegskredite.

JANUAR 1916

7.1.: Eröffnung der *Deutschen Kriegs-Ausstellung* in Berlin, die Beutestücke von allen Fronten präsentiert
27.1.: Gründung des Spartakusbundes unter Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg

2.10.: Botho Graef veröffentlicht in der *Hagener Zeitung* einen Aufsatz, in dem er – wie zuvor schon Osthaus – die Kommissionsentscheidung zum *Eisernen Schmied* kritisiert und sich für **Kirchners** Entwurf einsetzt.

6.10.: **Schmidt-Rottluff** berichtet dem Hamburger Kunsthistoriker Niemeyer aus dem Russischen Reich in Masuren: „*Der Stellungskrieg mit aller Heftigkeit hat begonnen – die Armierung bekommt Arbeit u. wie’s scheint auf lange Zeit – womöglich den Winter durch!*“⁴⁸ Schmidt-Rottluff wird zur Nachtwache eingeteilt oder leistet tagsüber Quartierwache ab. Niemeyer gegenüber äußert er in einem undatierten Brief Zweifel am Sinn des Krieges: „*Am Anfang hatte jeder Soldat eine Idee, um was es sich in diesem Kriege handeln könne – jetzt weiss schon keiner mehr warum er sich noch draussen herum treibt – u. ehrlich gesagt – es geht uns wohl nicht besser, wir suchen wohl alle einen Sinn vom ganzen Dreh zu finden u. sehen ihn auch nicht – vielleicht ist denn Russland soweit, dass es sagen kann: stopp.*“⁴⁹

10.10.: Die *Vossische Zeitung* veröffentlicht **Pechsteins** Artikel „Kriegsausbruch in der Südsee“.⁵⁰

Herbst: **Heckel** versucht, in seinen freien Stunden – meistens abends – künstlerisch zu arbeiten. Es entstehen zahlreiche Holzschnitte. Er nutzt seine Dienstreisen für Fahrten nach Brügge, Gent und Brüssel.⁵¹

Ende Oktober: **Schmidt-Rottluff** ist am Naratsch-See, östlich von Vilnius, in einer wald- und moorreichen Landschaft stationiert. Aus dem Krieg ist ein großes Lagerleben geworden, doch es fehlt an allem. Frau Niemeyer schickt ihm Konserven mit Nahrung.⁵² Er beschreibt die Eindrücke seines ersten Feldgottesdiensts: „*Der Divisionspfarrer war freilich ein klägliches Versagen, aber das Bild war unglaublich schön u. während des Gebetes lag über den entblössten bebarteten Gesichtern, die durch das Schwarz der sonst entsetzlich unpraktischen Mäntel stark konzentriert wurden, eine tiefe Ergriffenheit – d. h. in Wirklichkeit war sie freilich nicht vorhanden, soweit kenn ich nun doch die Gesinnung der Leute – die hat der Krieg leider nicht verändert, sondern eher schärfer dahinein getrieben.*“⁵³

In den folgenden Wochen berichtet er über Kriegsmüdigkeit und die Sehnsucht nach Frieden. Er ist der Meinung, der deutsche Vormarsch habe sein Ende gefunden: „*... hier beginnt jenes unfassbare Russland, das nicht zu besetzen ist. Schon auf diesem Gebiet konnten wir den deutschen Generalstabskarten nicht mehr folgen u. die Russ[en] kennen hier bereits ihr eignes Land nicht mehr. Hier merkt man plötzlich mal jene Überlegenheit des erdverbundenen Instinktes über unsre westeuropäischen künstlerischen Organe.*“⁵⁴

Anfang November: **Kirchner** wird nach seiner Rückkehr vom Stabsarzt in Halle als vorläufig dienstuntauglich entlassen. In diesen Wochen entstehen vermutlich seine Gemälde *Selbstbildnis als Soldat* und *Soldatenbad*.

11.11.: In Ostende bleibt **Heckel** weiterhin vom Kriegsgeschehen verschont. Er beklagt Schiefler gegenüber, dass die Langeweile unter den Soldaten zu „*sinnloser Geselligkeit*“ führe: „*Ich kenne hier junge Artilleristen, die, so nett und frisch zu Anfang, jetzt alle üblen Folgen zu reichlichen Biergenusses zeigen.*“⁵⁵

15.11.: **Nolde** hält sich in seiner Berliner Wohnung auf. Er berichtet seinem Bekannten Ernst Fehrman über einen kleinen Wohnungsbrand und fühlt sich in der Großstadt Berlin etwas deplatziert: „*Die vielen Menschen wirken betäubend, manchmal fühlen wir uns wie Schäferleute vom Lande.*“⁵⁶ Anfang Dezember fährt er nach Frankfurt am Main, um für eine Ausstellung Bilder zu hängen.⁵⁷ Dort trifft er auch den Museumsleiter Gosebruch und den Sammler Carl Hagemann.

3.12.–9.12.: **Kirchner** vollendet innerhalb einer Woche sieben Farbholzschnitte, die zusammen als Zyklus *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* von Adelbert von Chamisso illustrieren.⁵⁸

Dezember: **Mueller** gestaltet für das Gebäude der *Freien Secession* am Kurfürstendamm den Eingangsräum. Sein Honorar dafür wird aus einem Kriegshilfefonds für notleidende Künstler bestritten.

7.12.–ca. 16.12.: **Heckel** verbringt zwei Wochen Heimaturlaub in Berlin. Er soll nochmals vom Militärarzt gemustert werden und befürchtet die Einberufung zur Infanterie. Daher fragt er Hans Fehr, ob es für ihn und Kaesbach möglich wäre, sich (nach dem Beispiel Kirchners) freiwillig für sein Regiment in Halle zu melden: „*Sie werden es verstehen, wenn wir dabei an ein Regiment denken, in dem wir einen Mann wie Sie wissen. Ausserdem Artillerie, die Umgang mit Pferden und eine gewisse geistige Mitarbeit bietet.*“⁵⁹

15.12.: **Kirchner** berichtet Schiefler über seine aktuelle Situation: „*Ich war froh, als man mich entließ, und habe angefangen, das neu Gesehene zu gestalten. Ob es etwas ist, kann ich heute noch nicht sagen. Ich lege Ihnen ein paar Blätter bei. Die Uniformangst bin ich heute noch nicht los.*“⁶⁰ Er verlässt Mitte Dezember Berlin für seinen ersten Aufenthalt im Sanatorium Kohnstamm in Königstein im Taunus. Abgesehen von Lungenbeschwerden und Depressionen leidet Kirchner vor allem unter der Abhängigkeit von Absinth, Zigaretten und dem Beruhigungsmittel Veronal, vermutlich auch Morphinum.

17.12.: **Nolde** schenkt Carl Gustav Schiefler, der als Soldat dient, sein Porträt von Schieflers Vater, das im Sommer 1915 entstand.⁶¹

24.12.: **Heckel** gestaltet für die Weihnachtsfeier im Bahnhof von Ostende auf zwei Zeltbahnen mit Leimfarbe eine *Madonna*, die er in einem Brief an Schiefler ausführlich beschreibt.⁶²

24.12.: Zum Weihnachtsfest malt **Schmidt-Rottluff** für seinen Unterstand am Naratsch-See ein Wandbild.

28.12.: **Nolde** gestaltet Neujahrsgrüße, seine Frau Ada zieht die Holzschnitte ab.

Januar: In ihrer Freizeit besuchen die Maler **Heckel**, Kaus und Herbig regelmäßig den 55-jährigen belgischen Maler James Ensor, der ihnen seit ihrem Umzug im November 1915 direkt gegenüber wohnt. Ende Januar empört sich Heckel über die deutschen Besatzungstruppen, die Ensor bedrohen, da er eine Danksagung an Amerika für die „Lebensmittellieferung an das belgische Volk“ unterzeichnet hatte. Aus Angst vor einer Kontrolle der Briefe traut sich Heckel nicht, den Vorfall detaillierter zu schildern.⁶³

Januar: **Schmidt-Rottluff** schneidet während eines kurzen Heimaturlaubs mindestens acht Holzschnitte.

20.1.: **Kirchners** erster Aufenthalt im Sanatorium ist beendet.

14.1.: Ada **Nolde** dankt Osthaus für die Zusendung seiner Stellungnahme zum anti-deutschen Protest des Schweizer Ferdinand Hodler und seines für die deutschen Zwecke vereinnehmenden Briefes an den Belgier Henry van de Velde.⁶⁴

FEBRUAR 1916	MÄRZ 1916	MAI 1916	JUNI 1916	JULI 1916	AUGUST 1916
5.2.: Hugo Ball eröffnet das Cabaret Voltaire in Zürich, den Geburtsort der internationalen <i>Dada</i>-Bewegung. 21.2.: Beginn der Kämpfe bei Verdun mit massivem Materialeinsatz	4.3.: Franz Marc fällt bei Verdun. 12.3.: Einführung von ‚Butterkarten‘ in Groß-Berlin	1.5.: Karl Liebknecht wird auf einer von ihm organisierten Anti-Kriegs-Kundgebung auf dem Potsdamer Platz verhaftet. 22.5.: Gründung des Kriegsernährungsamts, um die Lebensmittelversorgung zu gewährleisten	27.5.: Der amerikanische Präsident Woodrow Wilson verkündet seine Vorstellungen von einer zukünftigen Weltfriedensordnung nach dem Prinzip „Frieden ohne Sieger und Besiegte“.	28.6.: Liebknecht wird wegen Hochverrat zuerst zu zweieinhalb Jahren Gefängnis, nach der Berufungsinstanz schließlich sogar zu einer Haftstrafe von vier Jahren und einem Monat verurteilt.	1.7.: Beginn der Sommeschlacht. Britisch-französische Fliegerstreitkräfte gewinnen die Lufthoheit. 10.7.: In einer Berliner Markthalle wird eine Großküche eingerichtet, die täglich 30 000 Menschen versorgt.
7.2.: Kirchner schickt Osthaus Skizzen zu einem geplanten Steinrelief für ein Privathaus (Haus Haarmann) in Hagen. So wie die anderen der von Osthaus initiierten Aufträge kommt auch dieses Projekt nicht zustande.	4.3.–3.8.: Heckel wird für ein halbes Jahr in der Krankensammelstelle Gent, St. Peter, stationiert. Es entstehen zahlreiche Skizzen und Lithographien der Stadt und des zivilen Lebens.	Anfang Mai: Pechstein wird als Infanterist an die Westfront nach Flandern geschickt, in die Nähe der Stadt Lille. Er liegt als einziger der ehemaligen <i>Brücke</i>-Künstler in vorderster Front im Schützengraben.	15.5.: Gosebruch bestätigt Osthaus, dass er bereits die Kosten für Kirchners nächste Behandlung im Sanatorium in Höhe von 1800 Mark aus dem Essener Kriegshilfefonds begleichen wird.⁷⁰ Kirchner stellt sich auf seinen dritten Aufenthalt (von Anfang Juni bis Ende Juli) im Sanatorium ein. Am 30. Mai beginnt er mit seiner Arbeit an den Kartons für die geplanten fünf Wandbilder im Treppenhaus des ‚Brunnenturms‘.	7.6.: Nolde berichtet Osthaus über den erfolgreichen Verkauf von fünfzig Neuguinea-Aquarellen zu je 500 Mark an das Reichskolonialamt.⁷¹ Durch den Erlös können die Reisekosten in Höhe von 23 000 Mark beglichen werden.	5.8.: Muellers Lithographie <i>Akte und gekreuzte Stämme</i> erscheint in Leo Kestenbergs Zeitschrift <i>Der Bildermann</i>.⁷⁷
9.2.: Nolde möchte an der für Ende Februar geplanten Ausstellung <i>Die Kunst im Kriege</i> nicht länger teilnehmen, wenn sie vom Reichstagsgebäude in die Räume der <i>Berliner Secession</i> verlegt wird. Er schreibt Osthaus: „... es ist absolut ausgeschlossen, dass ich im <i>Secessionshaus</i> ausstellen kann, selbst wenn die Veranstaltung nicht von dem Vorstand der <i>Secession</i> gemacht wird. Es sind von Corinth so ausfällige Äußerungen gegen mich gemacht worden, daß jede Brücke abgebrochen ist.“⁶⁵ Letztendlich lässt er sich überreden.⁶⁶	14.3.: Osthaus weist die Nationalgalerie Berlin auf Noldes Neuguinea-Aquarelle hin und empfiehlt, diese zu erwerben. Im Februar hatte er 120 Aquarelle im Folkwang-Museum gezeigt und drei der Aquarelle für die eigene Sammlung erworben.	Mai: Heckel wird nach Kaesbachs Beförderung zum Delegierten des Roten Kreuzes zum Sektionsführer der Sanitätstruppe ernannt.		7.6.: In der Münchener Galerie Goltz eröffnet eine Einzelausstellung von Heckel mit 31 Gemälden, darunter 6 Gemälde von 1914, und 6 von 1916. Auch unter den Aquarellen und der Graphik sind zahlreiche aktuelle Arbeiten aus Flandern.⁷²	12.8.: Kirchner berichtet Schiefler voller Misstrauen über die geplante Zeitschrift (<i>Das Kunstblatt</i>), die Westheim zusammen mit I. B. Neumann herausbringen möchte.⁷⁸
27.2.: Pechstein hofft, bald dem Drill in der Kaserne zu entgehen. Er schreibt an Schiefler: „Nun wird es wohl bald fortgehen, und hoffe ich sehr, daß es nach dem Westen gehe.“⁶⁷	14.3.: Schmidt-Rottluffs Armierungsbataillon muss die Unterstände verlassen, um einer neuen Division Platz zu machen. Er ist ohne Quartier, fürchtet den russischen Durchstoß, und berichtet über tägliche Schlittenfahrten zum Zeitvertreib: „Übrigens Wintersport – ja – soviel Schlitten gefahren wie hier in Russland bin ich in meinem Leben noch nicht, seit ein paar Wochen alle Tage, und dass ich mir in Berlin 4 Pferde und 2 Kutscher leisten konnte, ist mir allerdings auch noch nicht passiert! Sie sehen, auch im wirklich öden Russland – Sie haben und können keinen Begriff haben – haben wir unsre Art zu leben!“⁶⁸	Mai: Schmidt-Rottluff ist auf Heimaturlaub in Berlin und Hamburg. Dort besucht er Niemeyer und Rosa Schapire.	15.5.: Gosebruch bestätigt Osthaus, dass er bereits die Kosten für Kirchners nächste Behandlung im Sanatorium in Höhe von 1800 Mark aus dem Essener Kriegshilfefonds begleichen wird.⁷⁰ Kirchner stellt sich auf seinen dritten Aufenthalt (von Anfang Juni bis Ende Juli) im Sanatorium ein. Am 30. Mai beginnt er mit seiner Arbeit an den Kartons für die geplanten fünf Wandbilder im Treppenhaus des ‚Brunnenturms‘.	16.6.: Ada Nolde berichtet, dass es keine Leinwand mehr zu kaufen gibt. Sie schreibt an Schiefler: „Mein lieber Emil rüstet zur Arbeit; es sind recht viele Vorbereitungen u. wir müssen in diesem Jahr Leinwände, die wir so liegen hatten, stopfen, denn sie sind nicht mehr zu kaufen.“⁷³	Mitte August: Pechsteins Division wird an die Somme versetzt, um dort der britischen ‚Entlastungsoffensive‘ standzuhalten. Er schätzt sich glücklich, durch seine neue Aufgabe nicht an vorderster Front zu stehen. Zunehmend kriegsmüde schreibt er: „Kann sagen, mein Bedarf an Krieg ist vollauf gedeckt, und das Sehnen nach Frieden und Tätigkeit, ohne Soldat zu sein, wächst beinahe stündlich.“⁷⁹
			18.6.: Pechstein wurde von der vordersten Front abgezogen, um ein Porträt seines Kommandeurs zu malen. Bei einem englischen Angriff sterben derweilen in einer Nacht neun seiner Kameraden.⁷⁴	18.6.: Pechstein berichtet Osthaus über den erfolgreichen Verkauf von fünfzig Neuguinea-Aquarellen zu je 500 Mark an das Reichskolonialamt.⁷¹ Durch den Erlös können die Reisekosten in Höhe von 23 000 Mark beglichen werden.	Mitte Juli: Kirchner plant den Entwurf eines Eisengusstopfes im Auftrag des Frankfurter Roten Kreuzes, den er Anfang August als Modell in Birnenholz schnitzt. Er beabsichtigt, die Firma Krupp mit dem Guss zu beauftragen, doch kommt der Auftrag nicht zustande. Ende des Monats verbringt er eine Woche in Halle an der Saale.
					17.8.: Kirchner ist wegen des nicht enden wollenden Kriegs, der Nachricht vom Tode Biallowons und der Einberufung Muellers zunehmend verzweifelt.⁸⁰
					29.8.: Pechsteins Kompanie wird von der Somme abgezogen.

SEPTEMBER 1916

15.9.: Erster Einsatz britischer Panzer an der Somme.
20.9.: Die erste Ausgabe der *Spartacus-Briefe* mit Anti-Kriegs-Texten erscheint illegal in Berlin.

OKTOBER 1916

30.9.: Das Hindenburg-Programm sieht die Steigerung der Rüstungsproduktion vor.

11.10.: Das Kriegsministerium veranlasst, in einer ‚Juden-zählung‘ alle im Heer dienen- den sowie alle ausgemuster- ten Juden zu erfassen, um auf Vorwürfe völkischer Ver- bände zu reagieren, die Juden

würden sich vor dem Kriegs- dienst drücken.
24.10.: Bei Verdun beginnt die französische Gegen- offensive.

NOVEMBER 1916

5.11.: Deutschland und Österreich proklamieren ein Königreich Polen.
28.11.: Einstellung der Kämpfe an der Somme

DEZEMBER 1916

4.12.: Kohlrüben werden zur Sicherung der Ernährung beschlagnahmt.
12.12.: Friedensangebot der Mittelmächte an den amerikanischen Präsidenten
18.12.: US-Präsident Wilson ruft die Krieg führenden

Staaten zur Benennung von konkreten Bedingungen für Friedensverhandlungen auf. Nachdem das Deutsche Reich die amerikanische Vermitt- lung ablehnt, weisen die Alliierten das deutsche Friedensangebot zurück.

JANUAR 1917

12.1.: Hungerprotest vor dem Rathaus Hamburg
22.1.: US-Präsident Wilson for- dert einen „*Frieden ohne Sieg*“, die deutsche Regierung lehnt dies eine Woche später ab.

Anfang September: **Kirchner** hält sich in der Wohnung von Botho Graef in Jena auf. Er ist weiterhin in Sorge, einberufen zu werden.⁸¹ Am 5. September wurde sein Förderer Ost- haus als ungedienter Land- sturmmann nach Krefeld eingezogen, wird allerdings im November beurlaubt und ist später für die Denk- malpflege der besetzten Länder tätig.

Anfang September: **Schmidt-Rottluff** wird zum Vorsteher der Heeresdienst- stelle in der Ortskomman- dantur Surwily in der Nähe von Kowno (heute: Kaunas, Litauen). Er bewohnt ein Haus für sich alleine, ein ungewohnter Luxus nach Monaten in der freien Natur.

September: Die **Noldes** ziehen in ein Bauernhaus („Utenwarf“) an der Nord- see im Kreis Tondern, das sie aus- und umgebaut haben.

15.9.: **Heckel**, der am 4. August aus der Kranken- sammelstelle in Gent nach Ostende zurückgekehrt ist, berichtet erneut über Sorgen des befreundeten belgischen Malers James Ensor. Im Zuge der von den deutschen Besatzern organisierten Metallab- gabe muss Ensor um seine „kleinen Kupfergegen- stände“ bangen, die ihm als Objekte in seinen Stillleben dienen.⁸²

Anfang Oktober: **Pechsteins** Division muss für einen Monat erneut an der Somme kämpfen. Er nimmt seine Tätigkeit als Karto- graph als „*Lebensversiche- rung*“ wahr.⁸³ Seine Feld- postbriefe schreibt er auf selbstgedrucktem Brief- papier. Seine Frau Lotte, die nach ihrer Rückkehr aus der Südsee ein Jahr lang bei den Schwiegereltern in Zwickau untergekommen war, kehrt nach Berlin in die alte Wohnung zurück, die bis dahin aufgrund der Wohnungsknappheit frem- den Leuten zugeteilt war.

Oktober: Dank dem Dichter Richard Dehmel wird **Schmidt-Rottluff** ins Hauptquartier vom Ver- waltungsbezirk ‚Land Ober- Ost‘ [Gebiet des Oberbe- fehlshabers der gesamten deutschen Streitkräfte im Osten] nach Kowno ver- setzt. Er ist bis zum Ende des Krieges im Buchprü- fungsamt der Pressestelle gemeinsam mit weiteren Künstlern und Intellek- tuellen stationiert. In seiner freien Zeit nimmt er die Arbeit an Holzschnitten und Skulpturen auf. Im Herbst 1916 entstehen mehr als zwanzig Holz- skulpturen.

8.10.: Eröffnung der **Kirchner**-Ausstellung durch Botho Graef bei Ludwig Schames in Frankfurt am Main. Bis zum 3. November werden 28 Gemälde, 15 Zeichnungen, 3 Plastiken und 29 Graphiken ausge- stellt.⁸⁴ Am 19. Oktober be- klagt sich Kirchner über das in der Öffentlichkeit zuneh- mend kritisierte Phänomen der sogenannten Kriegs- gewinnler: „*Es ist, als sei die Welt verrückt geworden. Dazu dieser furchtbare Krieg, der in Sport und Geldsucht immer mehr ausartet.*“⁸⁵

22.10.: **Heckel** ist auf Heimaturlaub in Berlin.

Ende Oktober: **Nolde** plant einen Aufenthalt in Berlin.

6.11.: **Pechsteins** letzter Tag an der Somme. Er hofft, nicht ein drittes Mal dorthin zurückkehren zu müssen.⁸⁶

12.11.: **Kirchner** hält sich in Jena auf. Er klagt über Nahrungsmangel in Berlin: „*Ich habe mich ganz an Kohlrüben und Kartoffeln gewöhnt.*“⁸⁷

15.11.: Richard Dehmel verlässt die Pressestelle und kehrt nach Hamburg zurück. Zum Abschied schenkt ihm **Schmidt-Rottluff** eine Holz- schnittfassung von Dehmels „Bergpsalm“.

25.11.: In einer Ausstellung der renommierten Berliner Galerie Paul Cassirer werden 30 Gemälde **Heckels** gezeigt, darunter 21 Werke aus den letzten Jahren.⁸⁸

Anfang Dezember: **Kirchners** Gesundheitszu- stand verschlechtert sich. Er wird in der Heilanstalt Dr. Edel (Asyl für Gemüts- kranke) in Berlin aufgenom- men. Dort wird nicht etwa seine Drogenabhängigkeit diagnostiziert, sondern ein tuberkulöses Gehirnge- schwür und die Spätfolgen einer unentdeckten Syphilis- Infektion.⁸⁹

17.12.: **Schmidt-Rottluff** ist zunehmend unzufrieden mit seiner Tätigkeit in Kowno: „*Auch ich bin seit einem Vierteljahr beinahe weg von der Truppe und im Ober-Ost Hauptquartier. Hier kann ich schon recht zivil leben und es bleibt mir manche Zeit auch für mich. In der letzten Zeit machte der Dienst allerdings Ansätze, beschissen zu werden und es sieht fast so aus, als sollte es dabei bleiben.*“⁹⁰

24.12.: Zum Weihnachtsfest gestalten **Heckel**, Herbig, Kaus und Kerschbaumer ein Triptychon. Nur der linke Flügel mit Heckels Darstel- lung einer knienden Beten- den hat sich erhalten.

24.12.: **Pechstein** erhält überraschend Urlaub und kann Weihnachten bei Frau und Sohn verbringen. Seine ersten Malversuche nach langer Unterbrechung sind für ihn ungewohnt.

25.12.: **Mueller** schickt seiner Frau Maschka ein Kleeblatt und schreibt: „*... ich sende Dir als Zei- chen meiner Liebe und Treue ein Kleeblatt; bringe es uns Glück, ich hatte es im vergangenen Herbst gefunden in Frankreich wäh- rend meine Gedanken bei Dir weilten. Heb es gut auf und schreib mir, daß es Du erhalten hast.*“⁹¹ Aus Namur sendet er ihr Lebens- mittel nach Berlin, die es dort nicht mehr zu kaufen gibt. Maschka verdient mit Handarbeiten ihren Lebens- unterhalt.⁹² Sie beantragt in diesen Wochen beim Finanzamt die Bewilligung von Bezugsscheinen für „*Leinewand, Wolle u. Halb- wolle, ... da ich dieselben für meine Arbeit (Batik) brauche.*“⁹³

Winter: Es fehlt in **Heckels** Arbeitsstelle an Gas und Kohle, der einzige geheizte Raum im Bahnhof von Ostende ist die mit circa fünfzig Patienten belegte Sammelstelle.

Januar: **Schmidt-Rottluff** schneidet seinen ersten Holz- schnitt mit einem religiösen Thema, *Die Heiligen Drei Könige*.

1.1.: Paul Westheims *Kunst- blatt* erscheint erstmalig. **Kirchner** beschwert sich über die „*widerrechtlich[e], von mir extra verbotene Abbil- dung [seiner Arbeiten]*“.⁹⁴

19.1.–4.2.: Aufenthalt **Kirchners** in Davos auf Emp- fehlung von Eberhard Grisebach. Geplant war die Behandlung durch den Arzt Lucius Spengler, doch ist ein Veronal-Entzug ange- sichts Kirchners baldiger Abreise unmöglich. Ab dem 4. Februar reist er über Zürich nach Berlin zurück.

21.1.: **Mueller** schickt Maschka in Erwartung eines baldigen Fortgangs aus Namur seine „*überflüssigen Sachen*“.⁹⁵

FEBRUAR 1917

1.2.: Beginn des uneingeschränkten U-Boot-Kriegs in den Sperrgebieten um Großbritannien und im Mittelmeer
9.2.: Streiks unter den Industriearbeitern in Petrograd (heute: Sankt Petersburg)

17.2.: Anhaltender Hunger in Deutschland. Bildung eines Ministeriums für Lebensmittelversorgung. Kohle- und Holzmangel

Anfang Februar: **Pechstein** wird in eine neue Position versetzt. Er ist für mehrere Wochen bei den Fliegertruppen stationiert. Gemeinsam mit dem Architekten Bruno Schneidereit reicht er einen Entwurf für einen ‚Heldenhain‘ in der Wuhlheide ein und gestaltet Flugblätter für das Kriegspresseamt.⁹⁶ Kurz danach bekommt er die sächsische Friedrich-August-Medaille verliehen.

Februar: **Mueller** wird von Namur nach Nordfrankreich versetzt und zieht in langen Märschen von einem Ort zum nächsten, sein Bataillon wechselt häufig den Standort. Seine Aufgabe besteht hauptsächlich darin, Stellungen zu bauen. Er berichtet Maschka: „... mir geht es leidlich ich darf von hier nichts mitteilen; das Leben ist wohl interessant, aber auf die Dauer unerträglich – wenn Du mir Geld schickst, so sende mir nur als Wertbrief, sonst erhalt ich es nicht; wir sind alle Augenblicke wo anders.“⁹⁷

Anfang Februar: **Schmidt-Rottluff** wird für einige Monate in eine Zweigstelle der Pressestelle in Białystok (heute: Polen) im Verwaltungsbezirk Ober-Ost stationiert. Er befürchtet, dass der Krieg noch lange dauern wird und äußert sich zunehmend kritisch: „Wir kultivierten vor dem Kriege lediglich Einrichtungen – Sachen – das Material u. die Seele nimmt dafür heute eine furchtbare Rache. Diese Kultur der äussern Dinge muss eben erst mal kaputt gehen – nur für mich war sie das längst. Das übelste Empfinden ist für mich jetzt dies Losgehobensein von meinem eignen Boden u. dies nicht mehr wissen, wo wiederbeginnen! Entsetzlicherweise giebt's hier in B[iałystok] kein Holz – nur grässlich widerspenstige nasse u. mit Recht verfeuerte Kiefer. Das Sehen muss man sich im Militärverhältnis richtig abgewöhnen – man ist gezwungen, seine Augen recht äusserlich u. abgelenkt auf Tressen u. Achselstücke zu lenken!“⁹⁸

8.2.: **Kirchner** ist zurück aus Davos in Berlin.

12.2.: **Mueller** erhofft sich nach dem Krieg eine Karriere als Porträtmaler und schreibt Maschka: „... wenn ich wieder zurück sein werde, darfst Du überhaupt für andere nichts mehr machen – ich werde viel Geld verdienen mit Portrait malen ...“⁹⁹

12.2.: Ada **Nolde** entschuldigt ihren Mann, der seine Teilnahme an der Trauerfeier für den im Krieg gefallenen Hagener Maler Walther Bötticher absagen muss: „Er ist aber seit mehreren Wochen halb krank u. könnte jetzt nicht fahren. Sonst wäre er gern dabei gewesen, um dem treuen Freund u. dem tapferen Krieger die letzte Ehre zu erweisen.“¹⁰⁰

Mitte Februar: **Heckel** muss im Rahmen einer angeordneten Musterung der Sanitäter in seinem Stab die Einberufung ins Militär befürchten. Doch wird er als lediglich „garnisonsverwendungsfähig“ eingestuft.¹⁰¹ Er setzt sich für den Verbleib seiner als ‚kriegsverwendungsfähig‘ registrierten fünf Kollegen ein. Angesichts einer bevorstehenden Flandern-Offensive hofft er, dafür gute Argumente zu haben.

MÄRZ 1917

2.3.: Aufrufe in der Presse, keine ‚Jammerbriefe‘ an die Front zu senden
10./11.3.: In Petrograd kommt es zu Zusammenstößen zwischen streikenden Arbeitern und dem Militär.

März: Veröffentlichung einer Verordnung, die alle deutschen Staatsangehörigen im Alter von 17 bis 60 Jahren verpflichtet, Zivildienst zu leisten. Darüber schreibt **Kirchner** in einem undatierten Brief an Schiefler: „Hier gibt's Pferderüben und Mehl und dann noch Civildienstpflicht.“¹⁰² Im Kunstverein Jena wird in diesem Monat eine Einzelausstellung mit 15 Gemälden Kirchners gezeigt.¹⁰³

2.3.: **Mueller** darf nur zwei Briefe die Woche schreiben und erklärt: „... wenn ich jetzt nicht so häufig schreibe wie sonst, so ängstige Dich nicht – es dürfen in der Woche nur 2 Briefe geschickt werden, was ja auch richtig ist, denn die Post ist überladen.“ Im selben Brief reagiert er auf die Nachricht, dass Kirchner sich erfolgreich dem Militärdienst entzogen hat: „... von Kirchner das amüs[e]rte mich[,] es wird ihm keine Früchte bringen diese Feigheit. Weiß [der Maler Emil Rudolf Weiß] schrieb mir, daß er wieder entlassen und D.U. [dienstuntauglich] geschrieben ...“¹⁰⁴

APRIL 1917

Der Generalstreik leitet den Beginn der Februarrevolution ein.
12.3.: In Berlin werden Fälle von Pocken und Hungertyphus registriert.

6.4.: Kriegserklärung der USA an das Deutsche Reich
17.4.: In Petrograd verkündet Lenin seine „Aprilthesen“, in denen er eine sozialistische Revolution und die Ablösung der bürgerlichen Regierung fordert.

23.4.: In Kreuznach findet eine Konferenz zur erneuten Festlegung der Kriegsziele statt. Reichskanzler Theodor von Bethmann-Hollweg spricht sich gegen die weiteren Annexionspläne der Obersten Heeresleitung aus.

6.3.: Nach einer erneuten Musterung wird **Schmidt-Rottluff** als ‚kriegsverwendungsfähig‘ eingestuft. Vom Optimismus des befreundeten Offiziers Ernst von Beyersdorff fühlt er sich inzwischen ebenso provoziert wie von Niemeyers unerschütterlichem Glauben an einen deutschen Sieg. Er hält mit ernüchternden Details zur Lage der Nation dagegen: „Ich gebe Ihnen dorthin einige Daten, damit Sie wieder was zum Nachdenken haben. Ganz Berlin-Damen bis 60 einbegriffen – werden gegen Pocken geimpft. Dass Essen, Kiel, Westfalen, auch wissen, was Pocken sind – nur nebenbei – trotz der in Deutschland herrschenden Kälte! Dass bei Krupp 30 000 den Hungerstreik inszeniert haben und dass darum die grosse Hindenburgoffensive im Februar wohl unterbleiben musste, nur nebenbei. Sie können hier überall ein Plakat finden, nach dem Metallarbeiter jeder Art, Bergleute nach Deutschland gesucht werden, unter denselben Arbeits- und Lohnbedingungen wie für deutsche Arbeiter. Verpflichtung für die Dauer des Krieges – mindestens 6 Monate. Was halten Sie nun davon?“¹⁰⁵ Schmidt-Rottluff verweist in seinem letzten Satz auf die Anwerbung von zivilen Fremdarbeitern aus dem besetzten Osteuropa.

16.3.: **Mueller** erhofft sich für Ende März die Bewilligung eines Heimaturlaubs, um – dies der offizielle Grund – eine Kriegsanleihe zu zeichnen. Auf der Rückreise möchte er über Namur fahren, um dort über seinen Freund K. Mondel für Maschka Lebensmittel zu besorgen: „... ich habe um Urlaub eingereicht zwecks Zeichnung für Kriegsanleihe und könnte in 10–14 Tagen vielleicht schon fahren, also Anfang März. Schicke mir sogleich 60 M[ark] Geld, daß ich genügend einkaufen kann in Namur.“¹⁰⁶

23.3.: Der Philosoph Eberhard Grisebach berichtet seiner in Davos lebenden Schwiegermutter Helene Spengler über seinen Besuch in **Kirchners** Berliner Atelier: „Das ergreifendste war ein Selbstbildnis in Uniform mit abgehackter rechter Hand.“¹⁰⁷

Anfang April: Curt Glaser ist für einen Tag zu Gast bei **Heckel**. Der Berliner Kunsthistoriker und promovierte Mediziner wurde zum Sanitätsdienst nach Zonnebeke bei Ypern einberufen. Heckel besucht mit ihm den belgischen Maler James Ensor.

April: Schapire und Niemeyer versuchen über das Kultusministerium, **Schmidt-Rottluffs** Freistellung zu erwirken. Schmidt-Rottluff reagiert ablehnend auf Niemeyers Bewunderung des Dichters Stefan George, der 1917 in einem Gedicht „Der Krieg“ in zwölf Strophen seine Sicht auf den Krieg formulierte.¹⁰⁸

8.4. (Ostern): **Mueller** hat sich beim Marsch durch Frankreich eine Lungenentzündung zugezogen und sich mit Tuberkulose infiziert. Mit hohem Fieber liegt er in einem Feldlazarett im besetzten Nordfrankreich. Er versucht seine Frau Maschka zu beruhigen: „Ich habe mich erkältet, habe aber deshalb keine Sorge, es wird alles gut werden; ich schreibe Dir bald mehr ...“¹⁰⁹

9.4.: **Kirchners** Freund Botho Graef verstirbt an einem Herzanfall im Sanatorium Kohnstamm in Königstein. Kirchner würde gerne den Grabstein entfernen, doch entscheidet sich Kohnstamm stattdessen für Henry van de Velde.

10.4.: **Nolde** verbringt über Ostern einige Wochen in Wiesbaden. Über die neu eröffnete Präsentation der Sammlung Kirchhoff schreibt er: „Sie ist interessant, und auch mein Marienbild [gemeint ist das Gemälde Maria von Ägypten] sieht sehr schön aus.“¹¹⁰

17.4.: **Mueller** wird mit einem Lazarettzug ins Reservelazarett in Neuss am Rhein transportiert. Der Weg dorthin führt ihn durch das ihm vertraute belgische Namur, doch kann er den Zug nicht verlassen, um dort Lebensmittel einzukaufen. Bei seiner Ankunft ist er bewusstlos. Nach den ersten Tagen in dem zum Lazarett umfunktionierten Kamillianerkloster äußert er sich froh darüber, endlich in einem sauberen Bett ohne Ungeziefer schlafen zu können.¹¹¹

MAI 1917

18.5.: In den USA beginnt die Einberufung von drei Millionen Männern im Alter von 21 bis 30 Jahren.
17.5.: Der Revolutionär Leo Trotzki kehrt aus seinem Exil in den USA nach Russland zurück.

JUNI 1917

2.6.: Der Internationale Sozialistenkongress in Stockholm tagt für zwei Wochen, um nach Möglichkeiten für einen Friedensschluss zu suchen.
20.6.: Die Kaiser-Glocke des Kölner Doms wird zur Metallverwertung eingeschmolzen.

AUGUST 1917

1.8.: Papst Benedikt XV. fordert einen annexionslosen Frieden.
5.8.: Meutereien in der deutschen Hochseeflotte, fünf der Anführer werden einige Tage später zum Tode verurteilt. Letztendlich werden zwei der Verurteilten hingerichtet.

25.4.: **Schmidt-Rottluff** fordert Niemeyer auf, sich der Tatsache zu stellen, dass sich England in einer mächtigen Position befindet: „... die Erkenntnis wird wohl nun nirgends mehr aufzuhalten sein, dass Europa den Krieg verloren hat. Das hätte man von einem Jahr auch bereits einsehen dürfen. ... Was fehlt eigentlich noch Rechtes, um Englands Gewalt über Europa zu bestätigen? Hätte man das nicht auch vor einem Jahr einsehen können?“¹¹²

Mai: **Heckels** Truppe leidet unter Fliegerangriffen und muss viele Verwundete versorgen. Er berichtet über „grässlich heimtückische Wunden“.¹¹⁵

Mai: **Pechstein** wird von der Luftwaffe in Berlin angefordert, um dort zum ‚Bildbeobachter‘ ausgebildet zu werden. Pechstein darf von zu Hause aus für die Flugzeugindustrie arbeiten, nutzt die Zeit aber vorwiegend zur künstlerischen Arbeit. Bis Jahresende entstehen rund 130 Gemälde.

6.5.: **Kirchner** reist nach Davos und wird von Dr. Lucius Spengler im Sanatorium Schatzalp betreut. Dort ist man mit dem eigenwilligen Patienten, der unter anderem an Nervenlähmungen leidet, überfordert.

9.5.: **Mueller** darf eine Woche bei seiner Frau Maschka in Berlin verbringen. Auf seiner Rückfahrt nimmt er einige seiner Gemälde für die Große Berliner Kunstausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast mit.¹¹⁶

23.5.: Im Frankfurter Kunstverein werden unter anderem fünf Gemälde und fünf Aquarelle **Heckels** neben sechs Gemälden von van Gogh gezeigt, mit denen Heckels neueste Werke aus Ostende gerne verglichen werden.¹¹⁷

28.5.: **Schmidt-Rottluff** entgegnet verärgert auf Niemeyers Forderungen, das von deutschen Truppen besetzte Kurland (heute: das westliche Lettland) zu besiedeln: „Trotz all Ihrer Erkenntnis der Ursachen dieses Krieges haften Sie immer noch an dieser Macht u. Landgier, die Sie im Grunde ja verurteilen. Dann sieht’s allerdings schlecht aus mit dem Ende des Krieges, wenn man von dieser hier nicht lassen kann. Es ist freilich leichter, vom Gegner zu verlangen, dass er von seiner Gier absehe als sie selbst fahren zu lassen! Was wollen Sie mit Kurland? K[urland] ist durchaus nicht das eminent wichtige Land, wie wir uns das einbilden – landwirtschaftlich ist Litauen das wertvollste vom ganzen besetzten Osten – auch in anderer Beziehung! Diese angebliche Besiedlungsfähigkeit von Kurland ist ein grosser Nonsens.“¹¹⁸

9.6.: **Pechstein** rechnet damit, noch einmal eingezogen zu werden, eventuell sogar als Pilot. Andererseits erwägt er ein baldiges Kriegsende, „denn die Anstrengungen der Engländer zeigen doch, daß es ihnen auf den Nägeln brennt“.¹¹⁹

10./11.6.: **Mueller** ist zur Hängung seiner Bilder vor Beginn der Großen Berliner Kunstausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast anwesend und trifft mit den Vorstandsmitgliedern der Freien Secession Oskar Moll und Curt Herrmann zusammen, die ihn und seine Kunst sehr schätzen.¹²⁰ Von Moll hört er über den nahenden Einsendeschluss zur dritten Ausstellung der Freien Secession, die am 1. Juli in Berlin eröffnet.¹²¹

16.6.: Auf der Großen Berliner Kunstausstellung im Kunstpalast Düsseldorf wird **Mueller** im Expressionistensaal eine eigene Wand eingeräumt.¹²² Von seinen fünf Gemälden hat er vor Ausstellungsbeginn bereits drei verkauft. Am 18. Juni wird er aus dem Sanatorium entlassen und muss sich im Anschluss beim Ersatzbataillon in Köln melden.

6.7.: Inzwischen fordert auch Matthias Erzberger von der Zentrumspartei eine Resolution für einen annexionslosen Frieden.
7.7.: In London sterben 47 Menschen bei dem bislang größten deutschen Luftangriff.

28.6.: **Schmidt-Rottluff** sehnt das Kriegsende herbei. Seine kritische Haltung äußert er offen in seinen Briefen: „Das Heer, das ich in 21 Monaten kennen gelernt habe, das will nur den Frieden u. schon längst ganz gleich unter welchen Bedingungen.“¹²³

Juni/Juli: **Kirchner** hat sich im Juni in einer Hütte auf der Stafelalp bei Davos eingemietet, wo er „rührend“ von den Alpbewohnern empfangen wird.¹²⁴ Er wird von einer Pflegerin namens Hedwig versorgt, ist aber zunehmend frustriert, sich pflegen und versorgen lassen zu müssen. Er kann sich aufgrund von Lähmungserscheinungen kaum bewegen und schläft viel.¹²⁵

Juli: **Heckel** versorgt zahlreiche Verwundete und erwartet noch weitaus schlimmere Kämpfe. Zeit zum künstlerischen Arbeiten hat er in diesen Wochen nicht.¹²⁶

Juli: Nach einem kurzen Heimaturlaub ist **Mueller** als Mitglied eines Ersatzbataillons in einer Kölner Kaserne stationiert. Sein Antrag auf „Nachurlaub“ wird aufgrund einer bevorstehenden Versetzung der Truppe abgelehnt: „... mein Urlaubsgesuch ist abgelehnt, weil wir von hier versetzt werden nach Ürdingen bei Düsseldorf; was sie dort mit mir machen werden weiß ich nicht.“¹²⁷

2.7.: Das an den Reichskanzler gerichtete Gesuch zur einjährigen Freistellung des „Armierungssoldaten Kunstmalers **Schmidt-Rottluff**“ wurde vom Minister der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten an den Oberbefehlshaber Ost weitergeleitet und vom Oberquartiermeister abgelehnt.¹²⁸ In diesem Monat zeigt die Münchener Galerie Goltz eine Schmidt-Rottluff-Ausstellung mit 24 Gemälden und zahlreichen Graphiken.¹²⁹

20.7.: **Mueller** wird in die Genesungskompagnie des Landsturmataillons 7-32 nach Uerdingen am Rhein eingezogen und bis September 1917 auf einen neuen Fronteinsatz vorbereitet.¹³⁰ Ende Juli besucht er den Sammler Carl Hagemann im fünfzig Kilometer entfernten Leverkusen.

7.8.: **Nolde** feiert seinen 50. Geburtstag im Haus „Utenwarf“ bei Tondern.

12.8.: **Schmidt-Rottluff** bezeichnet eine Fortführung des Krieges und Pläne für die Eroberung Rigas, die Niemeyer hegt, als „vorsätzliches Verbrechen“.¹³¹

24.8.: **Mueller** klagt über den anstrengenden Dienst in der Genesungskompagnie in Uerdingen.¹³² Da er selbst keinen Antrag auf Freistellung einreichen darf, hofft er auf die Hilfe von Paul Cassirer und Harry Graf Kessler. Er schreibt Ende des Monats an Maschka: „... ob die Reklamation nach Brüssel Erfolg hat ist unbestimmt; ich habe Cassirer geschrieben und ihn gebeten, den Brief, welchen ich geschrieben und ihm bei gelegt, ab[zu]schicken ..., denn ich darf nichts tun um reklamiert zu werden und würde mich strafbar machen ...“¹³³

31.8.: **Mueller** erwartet die Abkommandierung seines Landsturmataillons nach Belgien. Letztendlich wird die Truppe allerdings in Russland eingesetzt. Derweilen regelt Maschka die Bildverkäufe in Berlin.¹³⁴

SEPTEMBER 1917	OKTOBER 1917	NOVEMBER 1917	DEZEMBER 1917	JANUAR 1918
3.9.: Besetzung von Riga durch deutsche Truppen 24.9.: Die neu gegründete Deutsche Vaterlandspartei fordert einen ‚Siegfrieden‘, Anfang Oktober kommt es im Reichstag zu heftigen Auseinandersetzungen darüber.	22.10.: Die Mehrheitsparteien entziehen Reichskanzler Georg Michaelis ihr Vertrauen. Am 31.10. tritt er nach nur dreieinhalb Monaten im Amt zurück.	5.11.: Die deutsch-österreichische Kriegszielkonferenz in Berlin beschließt die Vereinigung des russischen Teil Polens und Galiziens mit dem Königreich Polen und die Angliederung von Litauen und Kurland an das Deutsche Reich.	7.11.: In Russland gibt es einen bewaffneten Aufstand der Bolschewiken, der Winterpalast in Petrograd (der Sitz der provisorischen Regierung) wird belagert, die Oktoberrevolution bricht aus. 5.12.: Vereinbarung einer zehntätigen Waffenruhe zwischen Deutschland und Russland in Brest-Litowsk, der dann bis zum 14. Januar verlängert wird. 7.12.: Die USA erklären Österreich-Ungarn den Krieg.	8.1.: US-Präsident Wilson stellt ein 14-Punkte-Programm vor, das in Grundzügen die Friedensordnung nach 1918 beschreibt. Die deutsche Regierung lehnt ab. 9.1.: Fortsetzung der Friedensverhandlungen in Brest-Litowsk.
September: Heckel und seine Kollegen stecken sich mit der Ruhr an. Abgemagert überstehen sie die Epidemie. 2.9.: Kirchner schreibt an Schiefler, aus Davos: „... es geht mir nicht gut, und ich muß wegen der Bewegungslosigkeit meiner Hände und Beine in strengste ärztliche Behandlung.“¹³⁵ Kurze Zeit später begibt er sich, bis Juli 1918, in das Sanatorium Bellevue nach Kreuzlingen. Dort zeigt er sich von den künstlerischen Arbeiten der psychisch kranken Mitpatientin Else Blankenhorn beeindruckt.	12.10.: Mueller bittet seine Frau, ihm Papier, Tuschkasten, Pinsel, schwarze Kreide und andere Malmaterialien nach Russland zu senden. Er hofft, in seiner freien Zeit etwas arbeiten zu können. 20.10.: Schmidt-Rottluff vergleicht sich und seine Kollegen in der Pressestelle von Kowno in einem Brief an Richard Dehmel mit Würmern, die „im Holz kraftlos Mehl hinter uns häufen“.¹³⁸ Oktober: Mueller bittet Gosebruch, eine Eingabe bei seinem Kompaniechef auf Heimaturlaub zu machen. Auch zwei Vorstandsmitglieder der <i>Freien Secession</i>, Emil Rudolf Weiß und Emil Orlik, unterschrieben den Antrag. Der Heimaturlaub wird von Mitte November bis zum 25. November gewährt.		9.12.: Schmidt-Rottluff leidet zunehmend an einer Erschöpfung infolge des Krieges. Er berichtet Gustav Schiefler nach Hamburg: „Ich habe, seitdem ich bei Ober-Ost bin, - gelegentlich ja etwas gearbeitet – plastisch – aber seit einiger Zeit bin ich körperlich und seelisch so weit herunter, daß ich die wenigen freien Stunden eben vor mich hindösen kann.“¹³⁹ Mitte Dezember: Der Kurt-Wolff-Verlag in Leipzig beauftragt Mueller mit der Anfertigung von Lithographien, die geplante Neuauflagen von Schlegels <i>Lucinde</i> und Max Brods Novelle <i>Aus einer Nähschule</i> begleiten sollen. 24.12.: Heckel fehlt es an „der nötigen Stimmung und Ruhe“, um ein Bild zur dritten Weihnacht in Ostende zu malen.¹⁴⁰ Er liest in diesen Monaten Jean Paul und Friedrich Hölderlin. Inspiriert vom <i>Titan</i> entstehen wohl gegen Ende des Jahres seine Darstellungen des Roquairol, der die Gesichtszüge Kirchners trägt. 24.12.: Mueller erhält von Schapire zu Weihnachten eine Zigarettensendung.¹⁴¹	Winter: Pechstein und seine Familie hungern und frieren in Berlin, das wichtigste Nahrungsmittel ist Kohl. Januar: Im Graphischen Kabinett I. B. Neumann in Berlin findet eine Heckel-Ausstellung statt.¹⁴² Darüber schreibt Heckel an Schiefler: „Bei Neumann in Berlin ist jetzt eine recht umfangreiche Ausstellung von Graphik. Meine Frau sendet Ihnen ein Ausstellungsverzeichnis, wenn Neumann eins drucken ließ.“¹⁴³ Januar: Kirchners Hände zittern in diesen Monaten wieder sehr. Mithilfe eines Pflegers entstehen mehrere Holzschnitte.¹⁴⁴ Er setzt für seine Graphik pro Blatt 100 bis 150 Mark an.¹⁴⁵ Januar: Mueller plant die Vorstandsmitglieder der <i>Freien Secession</i> – Herrmann, Cassirer, Moll und Orlik – um ein „<i>Gesuch um Versetzung nach Berlin als Zeichner für die Luftschiffabteilung</i>“ zu bitten. Im Laufe des Monats organisiert er seine erste Einzelausstellung im Nassauischen Kunstverein in Wiesbaden.¹⁴⁶ Ende Januar beendet er seine Arbeit an den Illustrationen für die Novelle <i>Aus einer Nähschule</i> von Max Brod, die er an den Kurt-Wolff-Verlag nach Leipzig schickt. Im Anschluss beginnt er mit den Illustrationen für Schlegels <i>Lucinde</i>.¹⁴⁷

FEBRUAR 1918	MÄRZ 1918	MAI 1918	JUNI 1918	JULI 1918	SEPTEMBER 1918	OKTOBER 1918
1.2.: Über Berlin wird der verschärfte Belagerungszustand verhängt. 9.2.: Unterzeichnung eines Separatfriedens (der sogenannte Brotfrieden) in Brest-Litowsk, der die Ukraine eng an das Deutsche Reich bindet.	10.2.: Abbruch der Friedensverhandlungen durch den russischen Volkskommissar Leo Trotzki 18.2.: Wiederaufnahme der Kampfhandlungen durch die Mittelmächte.	16.5.: Kürzung der täglichen Brotration im Deutschen Reich 27.5.: Erneute deutsche Offensive an der Westfront zwischen Soissons und Reims	12.6.: Ludendorff befiehlt die Einstellung der Offensive an der Westfront.	18.7.: Die militärische Wende wird durch eine alliierte Gegenoffensive an der Westfront eingeleitet.	29.9.: Die Oberste Heeresleitung fordert sofortige Waffenstillstandsverhandlungen, den Rücktritt des Reichskanzlers und die Einsetzung einer parlamentarischen Regierung.	4.10.: Der neu ernannte Reichskanzler Max von Baden wendet sich auf Druck der Obersten Heeresleitung auf der Grundlage des vorgeschlagenen 14-Punkte-Programms an US-Präsident Wilson.
7.2.: Kirchner rechnet mit seinem baldigen Ableben. An Schiefler schreibt er aus Kreuzlingen: „<i>Ich würde gerne diese neue Generation miterleben, aber wenn man nicht mehr schaffen kann, kommt man sich doch herzlich überflüssig vor, und lange reicht's bei mir nicht mehr, wenn's gut geht bis zu diesem Herbst vielleicht, aber wie geht es Ihnen?</i>“¹⁴⁸ 9.2.: Nolde plant für Anfang März die Rückreise von Berlin nach Schleswig: „<i>Denn ich bin ja Agrarier, ein ganz schlechter gewöhnlicher Bauer. Pferd, Kuh, Schwein und Ochsen sind meine Kameraden und nur verstohlen noch erblicken einige Bilder.</i>“¹⁴⁹	März: Carl Hagemann möchte für seine Sammlung die gesamte Graphik Schmidt-Rottluffs erwerben.¹⁵⁰ 18.3.: Mueller wird nach Berlin als Zeichner für die Luftschiffabteilung abkommandiert, das Versetzungsgesuch war erfolgreich. Maschka berichtet dem Sammler Hagemann: „<i>Von meinem Mann soll ich Ihnen Grüße bestellen, er ist seit 2 Tagen für dauernd nach Berlin als Zeichner zu den Luftschiffen abkommandiert, hat von 8–5 Uhr Dienst und freut sich sehr darauf, sich wenigstens am Abend mit seiner Arbeit beschäftigen zu können, wonach er sich schon sehr gesehnt hat.</i>“¹⁵¹	Anfang Mai: Der Sanitätsstab Heckels bezieht ein neues und vergleichsweise komfortables Quartier beim Kursaal von Ostende. Mitte Mai: Mueller, als Zeichner bei der Inspektion der Luftschiffabteilung beschäftigt, wird aufgrund von Magenproblemen in ein Berliner Lazarett eingewiesen. Durch seine Beteiligung an der Ausstellung der <i>Freien Secession</i> in Berlin möchte er dem Präsidenten Curt Herrmann gegenüber seine Dankbarkeit für dessen Einsatz für seine Versetzung signalisieren.¹⁵²	1.6.: Eröffnung einer Pechstein-Ausstellung bei Gurlitt mit 44 Gemälden. Für den Durchgangsraum in die neuen Galerieräume hat er zwei große Mosaikentwürfe.¹⁵³ 2.6.: Niemeyer erstellt bei Schmidt-Rottluffs späterer Frau Emy Frisch in Berlin eine Bestandsaufnahme der Plastiken. Über Schapire erwirbt er den Hauptteil seiner Schmidt-Rottluff-Gemäldesammlung. 30.6.: Nolde berichtet über den Ankauf zweier Gemälde durch Gustav Pauli im Auftrag der Hamburger Kunsthalle: „<i>Sie erhalten einen schönen Platz und es ist ein Erfolg nach Außen hin.</i>“¹⁵⁴	16.7.: Der zweite Teil der Pechstein-Ausstellung bei Gurlitt eröffnet mit 31 Palau-Gemälden des Jahres 1917.¹⁵⁵ In diesen Wochen richtet Pechstein seine neue Wohnung mit Atelier in der Kurfürstenstraße ein. 28.7.: Mueller wird in den Norden der Stadt versetzt, darf aber in seiner Wilmersdorfer Dachwohnung übernachten und nutzt die freien Stunden zur künstlerischen Tätigkeit. Er trifft Vorbereitungen, falls der Krieg doch noch länger dauern sollte. Mueller berichtet Hagemann: „<i>Im Militärleben geht es mir leidlich, bin zur Truppe nach Reinickendorf versetzt, aber schlafe zu Haus und kann hin und wieder etwas für mich arbeiten; einige Lithos kann ich schicken, die ich zuletzt gemacht habe. Vergangenen Sonntag war Claus Hauptmann bei mir, der Ballonführer in Saarbrücken ist, habe mit ihm ausgemacht, daß er mich nach dahin einfordert, dann hätte ich es gut und könnt viel für mich arbeiten – und hoffentlich glückt die Sache – denn wer weiss, wie lange der Krieg noch dauert ...</i>“¹⁵⁶		

NOVEMBER 1918

24.10.: Hindenburg reagiert auf Wilsons Forderung nach einer militärischen Kapitulation mit einem Befehl zum „Widerstand mit äußersten Kräften“.
28.10.: Meuterei der Matrosen in Wilhelmshaven.

3.11.: Waffenstillstand zwischen Österreich-Ungarn und den Alliierten. Matrosenaufstand in Kiel
4.11.: Der Aufstand breitet sich auf andere Städte aus.

9.11.: Reichskanzler Max von Baden verkündet eigenmächtig die Abdankung von Kaiser Wilhelm II. Philipp Scheidemann ruft die demokratische Republik aus, Karl Liebknecht kurz darauf die sozialistische Räterepublik.

11.11.: Der Waffenstillstand zwischen dem Deutschen Reich sowie Frankreich und Großbritannien beendet den Ersten Weltkrieg.

11.11.: **Pechstein** begrüßt die politischen Umbrüche und setzt sich für eine friedliche Revolution im Sinne der Sozialdemokratie ein. Er lädt Paul Fechter, Curt Glaser und Eduard Plietzsch zu sich nach Hause ein, um die neue politische Lage zu besprechen. In den nächsten Wochen ist er einer der Gründer der *Novembergruppe*.

15.11.: Vier Tage nach dem Waffenstillstand kehrt **Heckel** aus Flandern nach Berlin zurück.

Ende November: **Schmidt-Rottluff** kehrt nach einer umständlichen und langen Rückreise nach Berlin zurück.

DEZEMBER 1918

16.–21.12.: Der Reichskongress der Arbeiter- und Soldatenräte unterstützt die Politik der SPD und fordert ebenfalls Wahlen zur Nationalversammlung.

31.12.: Beschluss zur Demobilisierung der gesamten Armee

Dezember: Im Leipziger Kurt-Wolff-Verlag erscheint in einer Auflage von 75 Exemplaren die *Kristus-Mappe* von **Schmidt-Rottluff**. Kurz zuvor waren im Verlag der *Aktion* neun Holzschnittillustrationen des Künstlers zu Alfred Brusts Einakter *Das Spiel Christa vom Schmerz der Schönheit des Weibes* erschienen.

3.12.: Erste Sitzung der *Novembergruppe* mit mehr als zwanzig Künstlern. **Pechstein** und Mueller sind anwesend. Pechstein entwirft eine Reihe von Plakaten für den Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik und illustriert die kurzlebige Zeitschrift *An die Laterne*, die sich propagandistisch gegen den linksradikalen Spartakusbund einsetzt. Aufgrund der politischen Umstände ist er seit Mitte des Jahres 1918 nicht mehr zum Malen gekommen.

4.12.: Gertrud Osthaus vergleicht in einem Brief an Ada **Nolde** ihre Erfahrung des Kriegsendes mit dem „*Augusterlebnis*“ von 1914: *„Wir leben jetzt ganz im Zeichen der heimkehrenden Fronttruppen und ich muß sagen: das ist fast so erschütternd, wenn auch nicht so glänzend wie die Tage der ausziehenden. ... Leute die 4 Jahre das furchtbare Leben gelebt haben, kommen hier in Einer Reihe und in Einem Takt und fügen sich in das Gegebene. Und dieser Stolz und dieses Unbesiegtsein! Diese Männerkraft!“*¹⁵⁷

19.12.: **Kirchners** Arme und Beine sind seit Monaten gelähmt. Seine Partnerin Erna hält sich in Berlin auf und beklagt Schiefler gegenüber seinen Zustand: *„Sein Gehirn ist frei und dafür auch nichts zu befürchten. Mit der Lähmung der Hände und Beine hat er sich ja so leidlich abgefunden. Es ist herzerreißend, diesen Kampf, trotz des Leidens schaffen zu wollen, mit anzusehen.“*¹⁵⁸

27.12.: Schiefler schreibt **Kirchner** über die politische Situation in Berlin: *„Der Entwicklung der inneren Zustände in Berlin sehen wir mit Sorge entgegen, wollen aber doch noch die Hoffnung festhalten, daß die Ruhe bis zur Nationalversammlung im großen und ganzen erhalten bleibt.“*¹⁵⁹

- 1 Die historische Chronik basiert hauptsächlich auf Frank 2004 sowie der Jahreschronik für die Jahre 1914–1918 von LeMO (Lebendiges Museum Online): www.dhm.de/lemo/html/1914/index.html [letzter Zugriff: 14.5.2014].
- 2 Tagebuch von Lotte Pechstein, 3.8.1914, Bl. 16.
- 3 Zit. n.: Mück 2008, Bd. 2, S. 58.
- 4 Tagebuch von Lotte Pechstein, 24.8.1914, Bl. 21.
- 5 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, aus Berlin, o. Datum (vermutl. Oktober/November), LMO-GW 1.
- 6 Tagebuch von Lotte Pechstein, 23.9.1914, Bl. 26.
- 7 Tagebuch von Lotte Pechstein, 29.9.1914, Bl. 27.
- 8 Tagebuch von Lotte Pechstein, 8.10.1914, Bl. 28.
- 9 Ada Nolde an Schiefler, 4.10.1914, aus Guderup, SUB: NGS: B: 28: 1914,1: 130–131.
- 10 Nolde an Herrn B. [Walther Bötticher], 15.10.1914, aus Guderup, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 112–113.
- 11 Pechstein, „Als Gefangener nach Japan“.
- 12 Nolde an Herrn S., 19.1.1915, aus Guderup, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 114.
- 13 Pechstein an Wolfgang Gurlitt, Manila, 14.12.1914, Kopie in: GKN, Berlin.
- 14 Botho Graef an Osthaus, 26.12.1914, aus Jena, KEO-Archiv F2 1159/5, Sinzel 2000, S. 106.
- 15 Kirchner an Schiefler, 28.12.1914, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 45, S. 68.
- 16 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, aus Berlin, 1.1.1915, LMO-GW 1.
- 17 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (vermutl. Ende Januar/Anfang Februar), LMO-GW 3.
- 18 Heckel an Schiefler, 27.1.1915, aus Berlin, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 199–200.
- 19 Kirchner an Osthaus, 23.1.1915, aus Berlin, KEO-Archiv NAC I 26/1–5, zit. n.: Sinzel 2000, S. 110.
- 20 Nolde an Schiefler, 7.2.1915, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 158–161.
- 21 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (vermutl. Ende Januar/Anfang Februar), LMO-GW 3.
- 22 Sinzel 2000, S. 111.
- 23 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, 17.3.1915, aus Berlin, LMO-GW 1.
- 24 *Die Aktion*, Jg. 5, Nr. 13, 20.3.1915 (Titelblatt und fünf Holzschnitte im Heft).
- 25 Pechstein an Fechter, 28.3.1915, Kopie in: GKN, Berlin.
- 26 Kirchner an Schiefler, 29.4.1915, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 48, S. 71.
- 27 Nolde an Schiefler, 20.4.1915, aus Guderup, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 177–178.
- 28 Hierzu existiert ein Schreiben von Gosebruch an Osthaus vom 30.4.1915. Zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Anm. zu Nr. 114, S. 127.
- 29 Pechstein an Gerbig, 25.5.1915, aus New York, SMZ.
- 30 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 14.5.1915, LMO-GW 3.
- 31 Heckel an Schiefler, 27.6.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 204–205. Einem anderen Brief an Kaesbach zufolge erfolgte erst am 3. August 1916 die Übersiedlung in das Verbandszimmer im Bahnhof Ostende.
- 32 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (vermutl. Mai/Juni 1915), LMO-GW 3.
- 33 Nolde an eine Frau (o. Angabe zum Namen), 19.5.1915, aus Guderup, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 118.
- 34 Kirchner an Osthaus, 25.7.1915, KEO-Archiv NAC I 33/1–2, zit. n.: Sinzel 2000, S. 113.
- 35 Vgl. Abdruck der Heiratsurkunde, 19.6.1915, in: Gabler 1983, S. 130.
- 36 Heckel an Schiefler, 27.6.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 204–205.
- 37 Ebd.
- 38 Heckel an Schiefler, 12.7.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 206–207.
- 39 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 16.7.1915, LMO-GW 3.
- 40 Osthaus an Kirchner, 22.7.1915, KEO-Archiv NAC I 32/1–2, zit. n.: Sinzel 2000, S. 113.
- 41 Pechstein an Fechter, 23.7.1915, aus New York, GRL, Special Collections, 2001.M.19.
- 42 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 15.8.1915, LMO-GW 3.
- 43 Vgl. Pechstein an Fechter, 20.10.1915, aus Zwickau, GRL, Special Collections, 2001.M.19.
- 44 Osthaus an Kirchner, 11.9.1915, KEO-Archiv NAC I 43/1–2, zit. n.: Sinzel 2000, S. 116.
- 45 Kirchner an Osthaus, 15.9.1915, KEO-Archiv NAC I 44/1–2, zit. n.: Sinzel 2000, S. 119.
- 46 Kirchner an Osthaus, 17.9.1915, KEO-Archiv NAC I 46/1–2, zit. n.: Sinzel 2000, S. 123.
- 47 Pechstein 1960, S. 112.
- 48 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 6.10.1915, LMO-GW 3.
- 49 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, o. Datum (vermutl. Oktober 1915), LMO-GW 3.
- 50 Vgl. Pechstein, „Kriegsausbruch in der Südsee“.

- 51 Ebd.
- 52 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 28.10.1915, LMO-GW 3.
- 53 Ebd.
- 54 Ebd.
- 55 Heckel an Schiefler, 11.11.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 210–210A.
- 56 Nolde an das Ehepaar Fehrmann, 15.11.1915, aus Berlin, SUB: NEF: B 3: 1.
- 57 Vgl. Ausst.-Übersicht: Dezember 1915, Frankfurt a. M. (Nolde).
- 58 Vgl. Kirchner an Schiefler, 9.12.1915, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 49, S. 72.
- 59 Zit. n.: Kornfeld 1979, S. 59.
- 60 Vgl. Kirchner an Schiefler, 15.12.1915, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 50, S. 73.
- 61 Nolde an Schiefler, 17.12.1915, aus Berlin, SUB: NGS: B: 31: 1951,2: 186–187.
- 62 Heckel an Schiefler, 25.12.1915, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1915,2: 213–216.
- 63 Heckel an Schiefler, 31.1.1916, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1916,1: 67–68.
- 64 Ada Nolde an Osthaus, 14.1.1916, aus Berlin, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 120, S. 134.
- 65 Nolde an Osthaus, 9.2.1916, aus Berlin, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 122, S. 136.
- 66 Vgl. Ausst.-Übersicht: Februar 1916, Berlin (Kunst im Kriege).
- 67 Pechstein an Schiefler, 27.2.1916, SUB: NGS: B: 32: 1916,1; Bl. 135.
- 68 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, 14.3.1916, LMO-GW 1.
- 69 Brief Oskar Kohnstamms an Osthaus, 23.4.1916, zit. n.: Röske 1999/2000, S. 12.
- 70 Sinzel 2000, S. 125.
- 71 Nolde an Osthaus, 7.6.1916, aus Guderup, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 131, S. 145.
- 72 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juni 1916, München (Heckel).
- 73 Ada Nolde an Schiefler, 16.6.1916, SUB: NGS: B: 32: 1916,1: 53–55.
- 74 Pechstein an Gerbig, 18.6.1916, SMZ.
- 75 Maschka Mueller an Herrmann, 18.7.1916, aus Berlin, zit. n.: Mück 2012, S. 79.
- 76 Mueller an Herrmann, 10.7.1916, aus Berlin, zit. n.: Mück 2012, S. 79; Maschka Mueller an Herrmann, 24.8.1916, aus Berlin, zit. n.: Mück 2012, S. 79.
- 77 Otto Mueller, *Flußszene mit Badenden*, 260 x 205 cm, in: *Der Bildermann*, 5.8.1916, H. 9, S. 55.
- 78 Kirchner an Schiefler, 12.8.1916, zit. n.: Kirchner und Schiefler. Briefwechsel, Nr. 59, S. 79.

- 79 Pechstein an Gerbig, 20.8.1916, SMZ.
- 80 Kirchner an Schiefler, 17.8.1915, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 60, S. 79–80.
- 81 Kirchner an Hagemann, 11.9.1916, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 75.
- 82 Heckel an Schiefler, 15.9.1916, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1916,1: 79.
- 83 Pechstein an Familie Heilmann, 3.10.1916, Kopie in: GKN, Berlin.
- 84 Vgl. Ausst.-Übersicht: Oktober 1916, Frankfurt a. M. (Kirchner).
- 85 Kirchner an Schiefler aus Berlin, 19.10.1916, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 64, S. 82.
- 86 Pechstein an Familie Heilmann, 6.11.1916, Kopie in: GKN, Berlin.
- 87 Kirchner an Schiefler, 12.11.1916, aus Jena, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 65, S. 83.
- 88 Vgl. Ausst.-Übersicht: November 1916, Berlin (Heckel).
- 89 Kornfeld 1979, S. 79.
- 90 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, 17.12.1916, LMO-GW 1.
- 91 Mueller an Maschka, 25.12.1916, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 8.
- 92 Ebd.
- 93 Briefentwurf Maschkas auf dem Umschlag des Briefes von Mueller vom 25.12.1916, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 8.
- 94 Kirchner an Schiefler, o. Datum (vermutl. März 1917), zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 70, S. 87.
- 95 Mueller an Maschka, 21.1.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 11.
- 96 Pechstein an Gerbig, 19.2.1917, SMZ.
- 97 Mueller an Maschka, 17.2.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 13.
- 98 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 10.2.1917, LMO-GW 3.
- 99 Mueller an Maschka, 12.2.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 12.
- 100 Ada Nolde an Osthaus, 12.2.1917, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 140, S. 155.
- 101 Heckel an Kaesbach, 19.2.1917, Abschrift in: EHN.
- 102 Kirchner an Schiefler, o. Datum (vermutl. März 1917), zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 69, S. 86.
- 103 Vgl. Ausst.-Übersicht: Februar 1917, Jena (Kirchner).
- 104 Mueller an Maschka, 2.3.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 15.
- 105 Schmidt-Rottluff an Beyersdorff, 6.3.1916, LMO-GW 3.
- 106 Mueller an Maschka, 16.3.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 18.
- 107 Zit. n.: Kornfeld 1979, S. 78–79, hier S. 79.

- 108 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 1.4.1917, LMO-GW 3.
- 109 Mueller an Maschka, 11.4.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 21.
- 110 Nolde an Osthaus, 10.4.1917, aus Wiesbaden, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 141, S. 156. Vgl. Ausst.-Übersicht: Februar 1917, Wiesbaden (Kirchhoff).
- 111 Mueller an Maschka, 22.4.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 22.
- 112 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 25.4.1917, LMO-GW 3.
- 113 Mueller an Maschka, 29.4.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 7.
- 114 Mueller an Maschka, 30.4.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 23.
- 115 Heckel an Kaesbach, 3.5.1917, Abschrift in: EHN.
- 116 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juni 1917, Düsseldorf (Große Berliner).
- 117 Vgl. Ausst.-Übersicht: Mai 1917, Frankfurt a. M. (Kunstverein).
- 118 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 28.5.1917, LMO-GW 3.
- 119 Pechstein an Gerbig, 9.6.1917, SMZ.
- 120 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juni 1917, Düsseldorf (Große Berliner).
- 121 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juli 1917, Berlin (Freie Secession).
- 122 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juni 1917, Düsseldorf (Große Berliner).
- 123 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 28.6.1917, LMO-GW 3.
- 124 Kirchner an Schiefler, 14.7.1917, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 76, S. 92.
- 125 Ebd.
- 126 Ebd.
- 127 Mueller an Maschka, o. Datum (vermutl. Juli 1917), „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 33.
- 128 Oberbefehlshaber Ost, Oberquartiermeister, Buchprüfungsamt, Tab. Nr. 6236, Hauptquartier-Ost, an Niemeyer, 2.7.1917, LMO-GW 3.
- 129 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juli 1917, München (Schmidt-Rottluff).
- 130 Mueller an Maschka, o. Datum (vermutl. Juli 1917), „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 34.
- 131 Schmidt-Rottluff an Niemeyer, 12.8.1917, LMO-GW 3.
- 132 Mueller an Maschka, 24.8.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 35.
- 133 Mueller an Maschka, 30.8.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 36.
- 134 Mueller an Maschka, 31.8.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 37.
- 135 Kirchner an Schiefler, 2.9.1917, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 78, S. 93.

- 136 Mueller an Maschka, o. Datum (vermutl. September 1917), „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 40.
- 137 Mueller an Maschka, 26.9.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 44.
- 138 Schmidt-Rottluff an Dehmel, 20.10.1917, zit. n.: Thiem 1989, S. 87.
- 139 Schmidt-Rottluff an Schiefler, 9.12.1917, zit. n.: Wietek 1984, S. 61.
- 140 Heckel an Kaesbach, 24.12.1917, Abschrift in: EHN.
- 141 Mueller an Maschka, 26.12.1917, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 51a.
- 142 Vgl. Ausst.-Übersicht: Januar 1918, Berlin (Heckel).
- 143 Heckel an Schiefler, 3.2.1918, aus Ostende, SUB: NGS: B: 31: 1918,1: 60.
- 144 Kirchner an Schiefler, 21.1.1918, aus Kreuzlingen, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 83, S. 98–99, hier S. 98.
- 145 Kirchner an Schiefler, 7.2.1918, aus Kreuzlingen, zit. n.: Kirchner und Schiefler. Briefwechsel, Nr. 84, S. 99.
- 146 Mueller an Maschka, 7.1.1918, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 56.
- 147 Mueller an Maschka, 27.1.1918, „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 63.
- 148 Kirchner an Schiefler, 7.2.1918, aus Kreuzlingen, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 84, S. 99.
- 149 Nolde an Herrn K., 9.2.1918, aus Berlin, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 131.
- 150 Vgl. Schmidt-Rottluff an Hagemann, 14.3.1918, Delfs 2004, Nr. 141.
- 151 Maschka Mueller an Carl Hagemann, 20.3.1918, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 142.
- 152 Vgl. Ausst.-Übersicht: Mai 1918, Berlin (Freie Secession).
- 153 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juni 1918, Berlin (Pechstein).
- 154 Nolde an Herrn H., 30.6.1918, aus Utenwarf, zit. n.: Sauerlandt 1927, S. 136.
- 155 Vgl. Ausst.-Übersicht: Juli 1918, Berlin (Pechstein).
- 156 Mueller an Hagemann, 28.7.1918, zit. n.: Delfs 2004, Nr. 152. Klaus Hauptmann war der dritte Sohn des Dichters Gerhart Hauptmann.
- 157 Gertrud (Mäuz) Osthaus an Ada, 4.12.1918, aus Hagen, zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 147, S. 163.
- 158 Erna Kirchner an Schiefler, 19.12.1918, aus Berlin-Friedenau zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 97, S. 111–112, hier S. 111.
- 159 Schiefler an Kirchner, 27.12.1918, zit. n.: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*, Nr. 98, S. 112.

Einzelausstellungen und Ausstellungs-beteiligungen der ehemaligen *Brücke*-Mitglieder, 1914 bis Anfang 1919 (Auswahl)

GRUPPEN-AUSSTELLUNG

ERICH HECKEL

ERNST LUDWIG KIRCHNER

OTTO MUELLER

EMIL NOLDE

MAX PECHSTEIN

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

April: Erste Ausstellung der *Freien Secession*, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, Berlin 12.4.–Ende Sept. 1914 (Beteiligung u.a. von **Heckel, Kirchner, Mueller, Pechstein** und **Schmidt-Rottluff**)

Erwähnungen: Raoul Hausmann bezeichnete die Ausstellung als „*Schaubude gönnerhafter Kaufleute*“, in der „*die Erbärmlichkeit des Mitgliedskrums*“ sich deutlich gezeigt habe. Zit. n.: Züchner 1998, S. 45. Pechstein schrieb am 23.4.1914 an Alexander Gerbig kurz vor seiner Abfahrt in die Südsee (Brief in SMZ): „*Die Freie Secession hat ihren Laden aufgemacht, ich habe nur ein Bild hingegeben, eine schauderhafte Ausstellung, wie froh bin ich, nichts mehr von allem diesen hören zu müssen.*“ Rezension in: *Der Cicerone*, Jg. 6, April 1914, H. 8, S. 290–292.

April: **Max Pechstein**, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt am Main (Gemälde, Zeichnungen und Skizzen)

Rezension in: *Der Cicerone*, Jg. 6, April 1914, H. 8, S. 290–292.

Mai: Deutsche Werkbund-Ausstellung, Köln, Mai–Oktober (Beteiligung u.a. von **Heckel, Kirchner, Nolde** und **Schmidt-Rottluff**)

Juli: **Karl Schmidt-Rottluff**, Kunstverein Jena (Gemälde und Arbeiten auf Papier)

Rezension: Botho Graef, in: *Jenaische Zeitung*, 29.7.1914, S. 2

November: *Ausstellung deutscher Künstler*, Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin (Beteiligung u.a. von **Pechstein**)

Rezension: Hans Friedeberger, in: *Der Cicerone*, Jg. 6, November 1914, H. 20/21, S. 626

Mai: **Emil Nolde**, Kunstmuseum der Stadt Essen

Erwähnung: vgl. Preisliste vom 27.5.1915, in: Delfs 2004

Mai: Mai-Ausstellung für Malerei und Graphik, Unter den Linden, Berlin, (Beteiligung von u.a. **Heckel** und **Schmidt-Rottluff**)

Erwähnung: vgl. Preisliste vom 27.5.1915, in: Delfs 2004

Dezember: **Emil Nolde**, Gemälde, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt am Main

Die Ausstellung wurde in leichter Variation ab Januar 1916 in der Dresdner Galerie Arnold gezeigt.

Erwähnung: Nolde an Hans Fehr, 18.12.1915, aus Berlin (Abschrift des Briefes in ANS): „*In Frankfurt war ich Anfang vom Monat einige Tage, um in drei Räumen die Bilder zu hängen. Die Ausstellung ist schön u. der Kunsthändler schreibt, dass die Frankfurter lebhaftes Interesse nehmen. Direktor Gosebruch u. Dr. Hagemann waren beide da u. jeder wählte ein Bild, Gosebruch seines fürs Essener Museum.*“

Januar: **Emil Nolde**, Graphikausstellung im Oberlicht- und Kupferstichsaal des Kestner-Museums, Hannover

Rezension: Paul Erich Küppers, „Hannover“, in: *Kunstchronik*, Jg. 26, 7.1.1916, H. 15, S. 391: „*Im Oberlicht- und Kupferstichsaal des Kestner-Museums findet zur Zeit eine umfassende Ausstellung graphischer Arbeiten von Emil Nolde statt. ... Neu sind nur die Aquarelle von einer Reise nach Neu-Guinea, und unter diesen von besonderer Großartigkeit die Köpfe von Eingeborenen, in denen alle Wildheit, aller Stolz und die ganze tropische Natur sich widerspiegelt. Trotz und Gutmütigkeit, Kampfeslust und bacchische Ekstase sind hier vereint ... Mit sicherem Gefühl bannt er den Ausdruck dieser Rasse, entkleidet seine Modelle aller Bedingtheiten und steigert sie zu monumentaler Gestaltung.*“

Januar: **Emil Nolde**, Galerie Arnold, Dresden, 22.1.–ca. 28.2.1916

Es handelte sich um eine Übernahme der Frankfurter Ausstellung bei Schames, die in Dresden durch Botho Graef eröffnet wurde. Erwähnung: vgl. Nolde an Fehr, 19.3.1916 (Abschrift in ANS).

Februar: **Karl Schmidt-Rottluff**, Leipziger Kunstverein, ca. Februar

Rezension: Schapire 1916, S. 207: „*Im Kunstverein zu Leipzig ist Schmidt-Rottluff mit einer größeren Anzahl von graphischen Blättern vertreten. Die Ausstellung umfaßt eine Zeitspanne von sieben Jahren, Lithographien aus dem Jahr 1908 stehen zu Beginn, Holzschnitte von 1915 am Ende der Reihe. Es ist nur eine kleine Lese und Auswahl aus dem innerhalb dieser Zeit Geschaffenen, doch vermag sie eine Vorstellung von der Welt des Künstlers in ihrer besonderen Struktur zu geben. Betrachtet man die Ausstellung als Ganzes, so ist ersichtlich, daß es in Schmidt-Rottluffs Entwicklung trotz der im Laufe der Jahre wechselnden Formensprache keine Sprünge gibt.*“

Februar: Zweite Ausstellung der *Freien Secession* Berlin 1916, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, 5.2.–5.4.1916 (Beteiligung u.a. von **Heckel**, **Kirchner**, **Mueller** und **Pechstein**)

Kirchner ist bei der Eröffnung anwesend. Er kritisiert am 6.2.1916 in einem Brief an den Vorsitzenden der Vereinigung, Curt Herrmann, die Hängung seiner Gemälde *Zirkusreiter* und *Potsdamer Platz* (zit. n.: Mück 2013, S. 189): „Beide Bilder müssen tiefer hängen, um überhaupt gesehen zu werden, am liebsten bis auf die Scheuerleiste.“

Rezensionen: G., „Ausstellungen“, in: *Kunstchronik*, Jg. 26, 14.4.1916, H. 29, S. 201–203, hier S. 275; Eduard Plietzsch, „Ausstellung der Freien Secession, Berlin“, in: *Die Kunst für Alle*, Jg. 31, April 1916, H. 13/14, S. 271–279, hier S. 274: „Auch Erich Heckel wird mit dem ruhevollen Parkbild ... den Kreis seiner Anhänger erweitert haben. Die Stille über einem abgelegenen Flußarm im Walde und die grüne Dämmerung, die zwischen den dichten Bäumen webt, ist hier eindrucksvoll gestaltet worden. Otto Müller, dessen zarte und blasse Kunst nie schwächlich wird, gibt in dem ‚Ruhenden Mädchen‘ eine besonders feine Probe seines begrenzten Gestaltungsvermögens ... E. L. Kirchner verblüfft mit exzentrischen Linien-spielen, für die er ein zu großes Format wählte. Von Max Pechstein stellte man sanfte und gefällige ältere Arbeiten aus, die von des Künstlers Art keine rechte Vorstellung geben.“

Glaser 1916, S. 203: „Neue Arbeiten von Heckel und Kirchner erweisen ein sicheres Fortschreiten auf der Linie dessen, was mit dem Worte Expressionismus bezeichnet wurde. Heckels Parksee zumal ist eine reife und schöne Schöpfung ...“

Februar: **Emil Nolde**, Folkwang-Museum, Essen, Ausstellung von 120 Neuguinea-Aquarellen, 15.2.–15.3.1916

Februar: *Die Kunst im Kriege*. Eine von Karl Ernst Osthaus organisierte Wanderausstellung im Gebäude der Berliner Secession, Kurfürstendamm 232, Berlin, 27.2.–26.3.1916 (Beteiligung u.a. von **Heckel**, **Kirchner** und **Nolde**)

Rezension: „Kriegsbilderausstellung in Berlin“, in: *Die Kunst für Alle*, Jg. 31, Mai 1916, H. 15/16, S. 315: „Die Gemälde und graphischen Arbeiten reichen von Künstlern der extremen Richtung wie Nolde, Kirchner und Heckel bis zu den Vertretern der konventionellen Malerei und ihre Zusammenstellung macht einen recht willkürlichen Eindruck.“

Februar: **Emil Nolde**, Graphisches Kabinett I. B. Neumann, Berlin, Feb.–März

Erwähnung: Nolde, *Welt und Heimat*, S. 145: „Meine farbigen Neuguinea-Zeichnungen wurden während dieser Kriegszeit in einer Ausstellung gezeigt. Es ging fast niemand hin. In den Räumen war es totenstill. Und niemand wusste, unter welchen gefährlichen Umständen gar oft diese Blätter entstanden waren.“

Rezensionen: Franz Servaes, „Emil Nolde“, in: *Vossische Zeitung*, 25.3.1916; G., „Ausstellungen“, in: *Kunstchronik*, Jg. 26, 14.4.1916, H. 29, S. 201–203

Mai: **Emil Nolde**, Galerie Commeter, Hamburg, ca. Mai

Erwähnung: Nolde an Osthaus, 7.6.1916 (zit. n.: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 131, S. 145): „Bei Commeter dort war im Mai eine großzügige Ausstellung, im ganzen unteren Stock Graphik, im oberen Stock Bilder. Es mag die schönste gewesen sein, die ich jemals hatte. Nur hat sie gar keinen Verkaufserfolg gegeben, was sonst doch immer war, dem Kunsthändler ist es natürlich nicht recht, mir aber ist es wie ein starker künstlerischer Erfolg, für den Verkauf war sie in ihren Werten zu tief, zu schwer.“

Rezensionen: F[riedrich] A[hlers]-H[estermann], „Kunstaustellungen. Hamburg“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 14, 1916, H. 10, S. 510–511, hier S. 510: „Emil Nolde, der bald Fünfzigjährige, gehört seiner Malerei nach seit etwa zwölf Jahren der ‚jungen Gen[er]ation‘ an. Es soll hier nun nicht das Stilprogramm in Frage gestellt werden, welche Qualitäten die Malerei dieses Künstlers aufweist. Eine Übersicht und ausreichende Gelegenheit hierzu gibt die umfassende Sammelausstellung in der Galerie Commeter zu Hamburg.“; h. e. w., „Hamburg“, in: *Kunstchronik*, Jg. 26, 26.5.1916, H. 35, S. 349: „Die Galerie Commeter hat in ihren sämtlichen Ausstellungsräumen Emil Nolde in ausgedehntester Weise das Wort zugeteilt. Daß sie in ihrer Ankündigung den entschuldigenden Vermerk hat einfließen lassen, daß es für den, der künstlerisch sehen gelernt, nichts Häßliches mehr gibt, läßt vermuten, daß die Ausstellerin die in so überreichem Maße gewährte Gastfreundschaft nicht ganz unbedrückten Herzens übt.“

Mai: **Emil Nolde**, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, Gemälde und Graphik, München, 15.5.–15.6.1916

Mai: *Freie Secession Berlin*, Nassauischer Kunstverein, Neues Museum, Wiesbaden, 3.5.–30.6.1916

Juni: **Emil Nolde**, Kestner-Gesellschaft e.V., Hannover

Rezension: [Paul Erich] Küppers, „Verschiedenes. Hannover“, in: *Kunstchronik*, Jg. 26, 7.7.1916, H. 39/40, S. 392

Juni: **Erich Heckel**. Gemälde, Aquarelle und Graphik, 28. Kollektiv-Ausstellung, Galerie Neue Kunst Hans Goltz München, 7.6.–8.7. 1916

Juli: Leipziger Jahresausstellung, Leipzig (Beteiligung u.a. von **Kirchner**)

Rezension in: *Kunstchronik*, Jg. 27, 7.7.1916, H. 39/40, S. 387: „Keinerlei innere Abklärung zeigt der Berliner Kirchner, dessen revolutionäre Produkte aus dem friedlichen Gesamtbild am stärksten herausfallen.“

Oktober: **Ernst Ludwig Kirchner**, Galerie Schames, Frankfurt am Main, 8.10.–3.11.1916

Gezeigt wurden 28 Gemälde, 15 Zeichnungen, 3 Plastiken und 29 Graphiken des Künstlers.

Oktober: **Emil Nolde**, Folkwang-Museum, Hagen (Gemälde und Aquarelle), Oktober–November

Erwähnung: vgl. Anm. zum Brief von Ada Nolde an Osthaus, 23.6.1916, in: Hesse-Frielinghaus 1985, Nr. 132, S. 146

November: Olaf Gulbransson, **Erich Heckel** und R. L. Leonard, Galerie Paul Cassirer, Berlin, 25.11.–15. 12.1916

Rezensionen: Paul Westheim, „Erich Heckel“, in: *Frankfurter Zeitung*, 22.12.1916; Curt Glaser, „Erich Heckel“, in: *Kunst-chronik*, Jg. 28, 8.12.1916, H. 11, S. 89–91; N. N., in: *Tägliche Rundschau*, 10.12.1916; Franz Servaes, „Erich Heckel. Ausstellung bei Cassirer“, in: *Vossische Zeitung*, 12.12.1916: „Wir erhalten jetzt Gelegenheit, diesen begabten und zukunfts-fähigen Berliner Künstler, der z. Zt. als etwa Fünfunddreißiger seinem Vaterlande in einer Garnison Dienst tut, durch eine bei Cassirer veranstaltete Kollektivausstellung von dreißig Bildern, meist landschaftlichen Charakters, näher kennen und aufrichtig schätzen zu lernen ... Da ist etwa ein Bild der flandrischen Tiefebene, die auch van Gogh des öfteren gemalt hat. Einiges erinnert an ihn, und doch ist’s mit neuen und eigenen Augen gesehen. Das Erlebnis dieses Krieges steckt in dem Bilde; mehr als Gefühlswert denn als greifbare Sichtbarkeit. Ein Dunst von Tragik liegt über den Gefilden. Und ganz von ferne kommt unter Nebeln ein grünlich-heller Schein. Ganz vorn aber sitzt zusammengekauert ein Mann; brütend, entselbstet, wie im All verloren. Vielleicht hat wirklich, als Heckel malte, ein Mann so dagesessen. Aber der wirkt, gemalt, nicht als naturalistisches Konterfei; er wirkt als Symbol. Der Sinn der Landschaft ist in ihm verkörpert.“

November: **Emil Nolde**, Galerie Thannhauser, München

Rezension: A. L. M., „Verschiedenes. Ausstellungen“, in: *Kunstchronik*, Jg. 28, 22.12.1916, H. 13, S. 115: „Eine Nolde-Ausstellung bei Thannhauser konnte die Münchener noch weniger von dem vielgepriesenen überragenden Talent dieses Künstlers überzeugen, als die ungleich imposantere Ausstellung, die man vor einigen Jahren in dem Diezelschen Kunstsalon zu sehen bekam. Es fehlt Nolde sowohl die zwingende Größe eines Munch wie die Selbstverständlichkeit und Naivität jener Volkskunst, auf der er sein Werk aufzu-bauen sucht.“

Februar: Emil Nolde, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt am Main
Rezension: „Ausstellungen. Frankfurt a. M.“, in: *Kunstchronik*, Jg. 28, 16.3.1917, H. 25, S. 261–262

Februar: Ernst Ludwig Kirchner, Kunstverein Jena im Volkshaus Jena, 15.2.–8.3.1914
Ausgestellt waren 15 Gemälde und 2 Holzplastiken. Die Preise für die Gemälde lagen zwischen 500 und 900 Mark. 9 der Gemälde werden verkauft. Die Ausstellung wurde von Botho Graef eröffnet, der als Vorstand des Kunstvereins auch der Initiator der Ausstellung war.

Februar: Sammlung Heinrich Kirchhoff, Wiesbaden, 1.2.–1.4.1917
Rezensionen: W. Müller-Wulckow, „Die Sammlung Kirchhoff in Wiesbaden“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 1, 1917, H. 4, S. 102–109; Bombe, „Sammlungen. Die Sammlung Kirchhoff“, in: *Kunstchronik*, Jg. 28, 27.4.1917, H. 30, S. 312–313, hier S. 313: „Im Mittelpunkt, als Zentralsonne eines vielgestaltigen Planetensystems, steht Emil Nolde mit seinem Triptychon der heiligen Maria von Ägypten.“

März: Deutscher Werkbund, Basel und Bern (Beteiligung u.a. von **Nolde**)

März: Max Pechstein, Kunstverein Leipzig
Ausgestellt wurden 22 Gemälde der Jahre 1909 bis 1916 aus der Sammlung von Karl Lilienfeld.
Rezension: N. N., „Ausstellungen, Leipzig“, in: *Der Cicerone*, Jg. 9, 1917, H. 9/10, S. 175: „Im Leipziger Kunstverein findet augenblicklich eine Sonderausstellung von Werken Max Pechsteins statt, in der zum ersten Male die Entwicklung des Künstlers von seinen Anfängen über die Zeit der ‚Brücke‘ bis zu den jüngsten Schöpfungen vorgeführt wird. Die interessante Veranstaltung begegnet lebhaftem Interesse.“

April: Erich Heckel, Kölnischer Kunstverein, Köln
Rezension: F. B., „Kölnischer Kunstverein. Ausstellung Erich Heckel“, in: *Kölner Tageblatt*, 21.4.1917; Walter Cohen, „Rheinischer Brief“, in: *Kunstchronik*, Jg. 28, 4.5.1917, H. 31, S. 321: „Erich Heckels Kunst ist nun auch den Rheinländern vorgeführt worden. Leider fehlt im Kölnischen Kunstverein eine Anzahl der Hauptbilder, die bei Paul Cassirer in Berlin den so geschlossenen Eindruck hervorriefen, von dem C. Glaser in einer Dezember-Nummer der ‚Kunstchronik‘ Zeugnis ablegte. Auch sind die des Oberlichtes entbehrenden Kunstvereinsräume der auf große Form und reine Farbe ausgehenden Malerei Heckels und seiner Kunstgenossen wenig günstig; sie engen ein, statt zur Entfaltung zu bringen. Die ‚Madonna von Ostende‘ freilich ist nicht um ihre Wirkung zu bringen; auch hier in Köln erfreut die ungesuchte Volkstümlichkeit des Bildgedankens und die fertige, reife Form der Ausführung. Es ist bedauerlich, daß keins der Soldatenbilder, z. B. das einprägsame Bild des Urlaubers auf der Heimreise, ausgestellt ist. In ihnen wagt Heckel mit gleichem Erfolge den Sprung ins Genrehafte, gleich frei von falscher Scham und falscher Sentimentalität, wie er in der ‚Madonna‘ eine neuartige Altarkunst herausstellte, die, von innen heraus empfunden, sich so vorteilhaft von den Künsteleien etwa eines Die[t]z Edzard unterscheidet.“

Mai: Die Neue Kunst, ausgewählt vorwiegend aus Frankfurter Privatbesitz, Vereinigung für Neue Kunst, Kunstverein Frankfurt, Frankfurt am Main, 23.5.–15.6.1917 (Beteiligung u.a. von **Heckel** und **Pechstein**).
Heckel war mit den Nummern 30–42 (fünf Gemälde, fünf Aquarelle, zwei Radierungen, eine Lithographie) vertreten, in Gegenüberstellung mit sechs Gemälden und zwei Zeichnungen von van Gogh.
Rezensionen: Sascha Schwabacher, in: *Der Cicerone*, Jg. 9, 1917, H. 15/16, S. 288–289; Walter Müller-Wulckow, „Die Ausstellung der ‚Vereinigung für neue Kunst‘ in Frankfurt a. M.“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 1, 1917, H. 8, S. 241–245

Juni: *Große Berliner Kunstausstellung*, Kunstpalast Düsseldorf, 16.6.–30.9.1917 (Beteiligung u.a. von **Heckel**, **Kirchner**, **Mueller**, **Pechstein** und **Schmidt-Rottluff**)
Erwähnung: Mueller an Maschka Mueller, 15.6.1917, in: „Briefe von Otto Mueller“, Nr. 30: „... morgen Sonnabend wird hier die Düsseldorfer Ausstellung eröffnet; ich bin gut vertreten, meine Bilder hängen allein an einer Wand, 5 Stück, in dem Saal hängen sonst noch die üblichen Brücken Menschen; dazu kommen 3 Bilder von Ro[h]lfs und zwei von Nauen, eins von Moll – es ist natürlich der beste Saal in der Ausstellung; drei Bilder sind verkauft von mir...“
Rezension: Walter Cohen, „Die Große Berliner Kunstausstellung“, in: *Die Kunst für Alle*, Jg. 32, September 1917, H. 23/24, S. 457–472, hier S. 463: „In einem besonderen Raume sind Bilder der deutschen Expressionisten in wenig glücklicher Auswahl vereinigt, Werke des bald siebzigjährigen Christian Rohlf, von Heckel, Pechstein, Kirchner, Otto Müller, Schmidt-Rottluff, Tuch und Nauen. Müller ist mit vier von seinen wohl-tuend rhythmisch empfundenen Akten in hellen sanftfarbigen Landschaften... statlicher vertreten, als ihm in diesem engen Rahmen wohl zukommt. Pechsteins Frauenbildnis sagt eher zu als die neuen Südseebilder, die eine zu gleichmäßig starre Form, etwas Lebloses und wie Gegossenes haben.“

Juli: Dritte Ausstellung der *Freien Secession*, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, Berlin, 1.7.–30.9.1917 (Beteiligung von u.a. **Heckel**, **Kirchner**, **Mueller**, **Pechstein** und **Schmidt-Rottluff**)
Im Vorwort zum Katalog heißt es (S. 5): „Während draussen an der Front die heissesten Schlachten geschlagen werden um für die politische Zukunft der Welt neue Grundlagen zu schaffen, dürfen auch auf geistigem Gebiet die Kämpfe nicht ruhen, die der Menschheit neue Ideale und neue Erkenntnisse erobern wollen. Auch die ‚Freie Secession‘ kennt keinen Waffenstillstand, und dass unsere Waffen nicht stumpf geworden sind, hoffen wir mit unserer Ausstellung zu beweisen.“
Erwähnung: Ring, Gustav Pauli, 2010, Brief vom 9.7.1917, S. 190–196, hier S. 190: „Die Berliner Secessionisten waren immer anregend; die gegenwärtige [Ausstellung] ist es auch, trotzdem sie als Ganzes nicht anders als schlecht und zerfahren qualifiziert werden kann. Ein garstiges Zeitgebilde! Die junge Generation, der sämtliche Mitglieder der Kunsthallenverwaltung, den Unterzeichneten eingerechnet, mehr oder minder skeptisch gegenüberstehen, rückt siegreich vor, mit dem Recht der Jugend, das freilich noch nicht ohne weiteres auch Wert verbürgt. Den grossen Mittelsaal des Ausstellungshauses bewohnen Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner, C[é]sar Klein, Rohlf. Ich nenne sie nach meiner Schätzung ihrer hier vertretenen Werke... Am besten gefiel mir eine in Rot und Grün heftig glühende Landschaft von Schmidt-Rottluff.“
Rezension: Scheffler 1917; Karl Hubrich, „Freie Secession, Berlin“, in: *Das Kunstblatt*; Jg. 1, 1917, H. 4, S. 236–239: „... wirklich gibt es in dieser Ausstellung mehr Tote, als der Katalog ehrend erwähnt.“

Juli: Karl Schmidt-Rottluff, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München, 36. Ausstellung in der Galerie Goltz (24 Gemälde, 30 Holzschnitte, 5 Radierungen, 1 Lithographie)
Es erschien ein Katalog mit einer Einführung von Rosa Schapire. Rezension: „Ausstellungen“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 1, 1917, H. 9, S. 188

August: Kunstverein Frankfurt, Frankfurt am Main (Beteiligung u.a. von **Heckel**, **Nolde** und **Pechstein**)
Rezension: *Kunstchronik*, Jg. 28, 17.8.1917, H. 40, S. 461, S. 463

August: Ausstellung deutscher Malerei, 19. und 20. Jahrhundert, Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich, 19.8.–23.9.1917 (Beteiligung u.a. von **Heckel, Mueller, Nolde, Pechstein** und **Schmidt-Rottluff**)

September: Herbst-Ausstellung: Gemälde, Aquarelle, Graphik, Galerie Ernst Arnold, Dresden, ab 2. Sept. 1917 (Beteiligung u.a. von **Heckel, Kirchner, Mueller, Pechstein** und **Schmidt-Rottluff**)

Rezension: Paul Westheim, „Neue Kunst in Sachsen“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 1, 1917, H. 10, S. 330: „Ein Kapitel neuer Kunstentwicklung in Deutschland fängt mit Dresden an. In Dresden entsteht die ‚Brücke‘ mit Pechstein, Kirchner, Heckel, Otto Mueller und Schmidt-Rottluff als Arbeits- und Kampfgenossen. ... Die Erinnerung an dieses Werden sucht eine Ausstellung zu festigen, die die Galerie Arnold jetzt veranstaltete. ... Für Pechstein charakteristisch sind zwei italienische Landschaften; auch ein Stilleben mit Sonnenblumen und eine Negermaske zeigt den flotten Zug seiner Handschrift.“

September: **Erich Heckel**, Kunsthalle Mannheim

November: **Erich Heckel**, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt am Main

Rezension: Ohne Angabe zu Autor, Datum und Erscheinungsort (Heckel-Dokumentation, Zentralarchiv SMB-PK, Berlin): „Der Kunstsalon Schames hat einer fünf Jahre umfassenden Kollektion dieses Künstlers, von dem er vor etwa Jahresfrist schon eine gute Auswahl gezeigt hatte, seine sämtlichen Säle eingeräumt. Inzwischen war nun Heckel mit einigen hervorragenden Arbeiten in der Ausstellung aus Frankfurter Privatbesitz [Kunstverein Frankfurt, August 1917], die von der Vereinigung für neue Kunst veranstaltet worden war, neben van Gogh zu sehen gewesen und hatte hier seinen Platz erobert. Eine solche Einreihung kam jetzt in einem lebhaften Kaufbegehren des interessierten Publikums zur Geltung.“

November: Werke moderner Kunst aus Privatbesitz, organisiert vom Frauenbund zur Förderung Deutscher Bildender Kunst, Hamburger Kunsthalle (Beteiligung u.a. von **Heckel, Nolde, Kirchner, Pechstein** und **Schmidt-Rottluff**)

Rezension: Carl Georg Heise, in: *Kunstchronik*, Jg. 29, 23.11.1917, H. 8, S. 73–78, hier S. 76–77: „Pechstein ist mäßig, und auch Kirchner mit drei frühen, heiteren Landschaften nicht hinreichend vertreten. Von Heckel sind auch vor allem Landschaften zu sehen, ernsthafte, ansprechende Arbeiten, die aber hinter den reiferen Werken der Kriegsjahre zurückstehen. Am stärksten wirkt eine klar gezeichnete Landstraße im Grünen, überstrahlt von einer Sonne von suggestiver Leuchtkraft. Die meisten seiner einstigen Weggenossen aber überragt Schmidt-Rottluff, dessen Bilder und Zeichnungen drei Wände füllen. Es ist ein entschiedenes Verdienst der Hamburger Sammler, daß sie seine herbe, scharfsinnige Kunst mit besonderer Liebe gepflegt haben. ... Gerade umgekehrt ist der Schaffensprozeß bei Nolde. Auch er gibt sich in ernsthafter Selbstkritik Rechenschaft über Art und Grenzen seiner Kunst. ... Der Nolde-Saal ist der eindrucksvollste der Ausstellung – obgleich, und das muß im Interesse des Künstlers nachdrücklich betont werden, seine stärksten Bilder fehlen.“

Januar: **Erich Heckel**, Graphisches Kabinett I. B. Neumann, Berlin (Graphikausstellung mit über 150 Blättern)

Rezension: Franz Servaes, „Erich Heckel“, in: *Vossische Zeitung*, 21.1.1918: „Wenn durch anderthalbhundert Nummern dieser Hang zum Ausgezehrten Ausgedörrten immer wiederkehrt, wenn alle Menschenköpfe hohläugig und wangenfahl, alle Landschaften wie ausgebrannt einen anschauen, so drückt das auf unser innerstes Lebensgefühl, dem ohnehin schon in dieser Zeit so heftig zugesetzt wird – und unsere Stimmung kehrt sich gegen den Künstler.“

Januar: **Emil Nolde**, Gemälde, Graphik: XIII. Sonderausstellung, Kestner-Gesellschaft e.V., Hannover, 6.1.–6.2.1918

Die Eröffnungsrede wurde von Paul Erich Küppers gehalten.

Januar: *Neue religiöse Kunst* (Malerei, Graphik, Zeichnung), Städtische Kunsthalle, Mannheim, Jan.–März 1918 (Beteiligung u.a. von **Heckel, Nolde** und **Pechstein**)

Rezensionen: G[ustav] F[riedrich] Hartlaub, „Ausstellung ‚Neue religiöse Kunst‘, Mannheim“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 2, 1918, S. 190.

Januar: **Otto Mueller**, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden (25 Gemälde)

Rezension: Westheim 1918

Februar: **Ernst Ludwig Kirchner**, Galerie Schames, Frankfurt am Main (50 Gemälde, 4 Plastiken)

März: Deutsche Malerei, Kunsthaus Zürich (Beteiligung u.a. von **Kirchner, Nolde, Pechstein** und **Schmidt-Rottluff**)

Rezension: Hans Trog, „Deutsche Malerei in der Schweiz“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 16, 1918, H. 1, S. 33–38, hier S. 33: „Man hat ... mit löblicher Gerechtigkeit auch die neueste Strömung berücksichtigt, die sich auf den recht vieldeutigen Namen Expressionismus behaften lässt, und dem individuellen Ausdrucksbedürfnis des Künstlers nach Farbe und Form den Primat zuerkennt. Eine Vertretung mit zwei Dutzend Arbeiten ist dieser Richtung gegönnt worden. Man hat Bilder von Beckmann und Rösler und Carl Hofer in die Nachbarschaft dieser Ausdrucksünstler gehängt, freilich nicht in die der radikalsten. Diese, die Marc, Macke, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, sprachen sich in einem grossen Saal als Alleinherrscher aus.“

April: *Neue religiöse Kunst* (Malerei, Graphik, Zeichnung), Galerie Ernst Arnold, Dresden, April–Mai 1918 (Beteiligung u.a. von **Heckel, Nolde** und **Pechstein**)

Es handelt sich größtenteils um eine Übernahme der Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle vom Januar 1918. Rezensionen: Ludwig Scheibler, „Dresdner Brief“, in: *Kunstchronik*, Jg. 29, 31.5.1918, H. 33, S. 351: „Alles andere ist, soweit das religiöse Empfinden gesucht wird, mehr oder minder gesucht, erquält, es sind farbige Versuche am ungeeigneten Gegenstand. Die Ostender Madonna von Erich Heckel – auf zwei Zeltplanen gemalt – ist herb empfunden, aber ärmlich und dürftig in Farbe und Linien. Emil Noldes Bilder aus der Legende der ägyptischen Maria sind schreiend in den Farben.“

Mai: Ausstellung der *Freien Secession*, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, Berlin ca. 1.5.–ca. 1.7.1918

Rezensionen: *Der Cicerone*, Jg. 10, Juli 1918, H. 13/14, S. 211; W[jilly] Kurth: „Ausstellung der Freien Secession Berlin 1918“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 43, 1918, H. 22, S. 3–8; Karl Scheffler, „Die Ausstellung der Freien Secession“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 16, 1918, H. 11, S. 414–424; Georg Biermann, „Die Ausstellung der Freien Secession“, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 244, 14.5.1918; Paul Fechter, „Die Ausstellung der Freien Secession. Zur Eröffnung am 15. Mai“, in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 244, 14.5.1918; Eduard Plietzsch, „Die Freie Secession Berlin“, in: *Die Kunst für Alle*, Jg. 33, September 1918, H. 33/34, S. 438–444, hier S. 439: „Vor den Werken Max Pechsteins stehen ein präzis herausgearbeitetes Stilleben in Grün und ein in starken, freudigen Farben temperamentvoll hingemaltes Triptychon am höchsten. Otto Müller zeigt wieder feine Kompositionen in gobelinhafter Haltung, denen ein stiller lyrischer Reiz innewohnt. Man muß über die Ergiebigkeit des an sich sehr beschränkten Gestaltungsvermögens und der sich gleichbleibenden Ausdrucksmittel des Künstlers staunen.“

Mai: **Karl Schmidt-Rottluff** und Raoul Hausmann, Ausstellung in der Galerie der *Aktion*, Berlin, 1.5.–18.5.1918

Rezension: T. D., „Kunstaussstellung ‚Die Aktion‘“, in: *Berliner Börsen-Courier*, 23.5.1918, Nr. 235, S. 6

Mai: *Große Berliner Kunstaussstellung 1918*, Kunstpalast Düsseldorf, ab 10.5.1918

Rezensionen: Fritz Stahl, „Zur Eröffnung der Großen Berliner Kunstaussstellung in Düsseldorf“, in: *Berliner Tageblatt*, 10.5.1918; Fritz Stahl, „Große Berliner Kunstaussstellung 1918 in Düsseldorf“, in: *Berliner Tageblatt*, 11.5.1918, Nr. 239; Franz Servaes, „Die Kunstschlacht am Rhein“, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 245, 15.5.1918

Mai: **Emil Nolde**, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München, Gemälde, Graphik, 15.5.–15.6.1918

Erwähnung: Ring, *Gustav Pauli*, 2010, S. 263. Pauli berichtete am 6.6.1918: „In der modernen Kunsthandlung von Hans Goltz sah ich eine nicht sehr beträchtliche Nolde-Ausstellung, einen schwachen Abglanz der vortrefflichen hannöverschen Ausstellung.“

Juni: **Max Pechstein**, Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin (Teil I: Bildnisse, Landschaften, Stilleben), 1.6.–15.7.1918

Rezensionen: H. S., „Aus der Theater- und Kunstwelt, Max Pechstein“, in: *National-Zeitung*, 2.6.1918; Fritz Stahl, „Max Pechstein“, in: *Berliner Tageblatt*, 3.6.1918, Nr. 279, Abendausgabe; Franz Servaes, „Eine Pechstein-Ausstellung“, in: *Vossische Zeitung*, 6.6.1918, Nr. 284; Paul Fechter, „Berliner Ausstellungen“, in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 11.6.1918; Biermann 1918; *Die Elegante Welt*, Jg. 7, Nr. 14, 3.7.1918, S. 13 (mit Photo der Ausstellungsräume); N. N., in: *Das Kunstblatt*, Jg. 2, 1918, H. 6, S. 192: „Mit einer Pechstein-Ausstellung eröffnete der Salon Fritz Gurlitt, Berlin, den Oberlichtsaal seiner neuen Ausstellungsräume. Einen der Vorräume hat Pechstein mit zwei Mosaiken ausgestattet.“

Juni: *Der Expressionistische Holzschnitt*, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München, 46. Ausstellung, 15.6.–15.7.1918

(Beteiligung u.a. von **Heckel**, **Kirchner**, **Nolde**, **Pechstein** und **Schmidt-Rottluff**).

Juli: **Max Pechstein**, Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin (Teil II: Bilder aus Palau), 16.7.–1.9.1918

Rezensionen: Georg Biermann: Der neue Salon von Gurlitt und die Pechstein-Ausstellung, in: *Der Cicerone*, Jg. 10, 1918, H. 17/18, S. 215; Paul Kraemer, „Pechstein-Ausstellung bei Gurlitt“, in: *Die Elegante Welt*, 1918, Nr. 14, S. 13; Paul Westheim, „Pechstein – Purrmann“, in: *Weser-Zeitung*, 20.7.1918; Paul Fechter, „Berliner Ausstellungen“, in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 13.8.1918

Juli: **Erich Heckel**, Graphisches Kabinett I. B. Neumann, Berlin

Rezension: Scheffler, „Heckel“, 1918, hier S. 252: „Der Erlösungsdrang betont naturgemäss das Erlösungsbedürftige. ... Heckel zeichnet, vor allem als Graphiker, Gestalten aus der Welt eines bitteren Lebensleides, die nach Irrsinn und Selbstmord aussehen. Aber sie sind nicht bestimmt, soziale Tendenzen zu illustrieren, sondern es sind Menschen schlechthin, ohne besondere gesellschaftliche Merkmale. Naive, lebensfrohe Betrachter mögen seiner Gestaltenwelt mit einer Art von Grauen fliehen, weil sie in Versuchung geraten, die ganze Welt für ein Lazarett zu halten. Hart daneben aber singen Heckels Formen und Farben dann wieder schwärmerisch von Schönheiten.“

Oktober: Zweite Ausstellung von Werken nachimpressionistischer Kunst aus Hamburger Privatbesitz, organisiert vom Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, Hamburger Kunsthalle, 6.10.–15.12.1918

Es handelte sich um eine Graphikausstellung. Von **Heckel** waren etwa 75, von **Kirchner** und **Pechstein** jeweils etwa 50, von **Schmidt-Rottluff** 250 Blatt ausgestellt.

Rezension: Rosa Schapire, „Zweite Ausstellung von Werken nachimpressionistischer Kunst aus Hamburger Privatbesitz“, in: *Der Cicerone*, Jg. 10, 1918, H. 21/22, S. 343–344: „Die 1027 Nummern, die der Katalog umfaßt, werden in fünf Abteilungen vom 6. Oktober bis zum 15. Dezember gezeigt. Eröffnet wurde mit einer Munch-Ausstellung, die von Nolde abgelöst werden wird; folgen wird eine Gesamtschau mit besonderer Berücksichtigung der Franzosen, Kokoschka[s], Marcs und Barlachs, während in einer weiteren Gesamtschau Heckel, Kirchner und Pechstein im Vordergrund stehen werden.“

Dezember: *Junge Berliner Kunst*. Gemälde, Graphik, Plastik, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 21. Sonderausstellung, 8.12.1918–12.1.1919

Januar: **Erich Heckel**. Gemälde, Graphik, 22. Sonderausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover, 15.1.–25.2.1919

Das Vorwort zum Katalog schrieb Paul Erich Küppers. Von den 230 Exponaten stammten 34 Gemälde aus der Zeit bis einschließlich 1914, 14 Gemälde aus dem Jahr 1916, zwei aus dem Jahr 1917, und 8 aus dem Jahr 1918. Mit insgesamt 24 Gemälden war die Schaffensperiode in Ostende sehr präsent.

ANHANG

Bibliographie

A Altenhöner 2008
Florian Altenhöner, *Kommunikation und Kontrolle. Gerüchte und städtische Öffentlichkeiten in Berlin und London 1914/1918*, München 2008

Altenloh 1914
Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914

B Becker 2004
Annette Becker, „Religion“, in: *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, hrsg. von Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz, Paderborn 2004, S. 192–197

Below 2000
Irene Below, „Irma Stern und Max Pechstein“, in: *Liebe macht Kunst. Künstlerpaare des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Renate Berger, Köln 2000, S. 37–64

Beßlich 2000
Barbara Beßlich, *Wege in den „Kulturkrieg“. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914*, Darmstadt 2000

Beyme 2005
Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft, 1905–1955*, München 2005

Biermann 1918
Georg Biermann, „Max Pechstein“, in: *Der Cicerone*, Jg. 10, 1918, Nr. 17/18, S. 263–270

Breunig 2004
Werner Breunig, „Spuren bekannter Persönlichkeiten in der alten Berliner Einwohnermeldekartei“, in: *Berlin in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2004, S. 97–115

Breton 1996
André Breton, *Entretiens – Gespräche. Dada, Surrealismus, Politik*, hrsg. von Unda Hörner und Wolfram Kiepe, Dresden 1996

„Briefe von Otto Mueller“
„Briefe von Otto Mueller“ auf CD-ROM, Beilage zu: Mario-Andreas von Lüttichau und Tanja Pirsig, *Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen*, München 2003

Buchheim 1963
Lothar-Günther Buchheim, *Otto Mueller. Leben und Werk. Mit einem Werkverzeichnis der Graphik Otto Muellers*, Feldafing 1963

Bürger 2001
Peter Bürger, „Die Brücke – eine avantgardistische Bewegung“, in: *Die Brücke in Dresden*, hrsg. von Birgit Dalbajewa und Ulrich Bischoff, Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Köln 2001, S. 46–51

C Caspers 1989
Eva Caspers, *Paul Cassirer und die Pan-Press. Ein Beitrag zur deutschen Buchillustration und Graphik im 20. Jahrhundert*, Sonderdruck. Diss. Hamburg 1986, Buchhändler-Vereinigung, Frankfurt am Main 1989

Cassirer / Kestenber
g, „Zur Einführung“, 1916
Paul Cassirer und Leo Kestenber
g, „Zur Einführung!“, in: *Der Bildermann*, Jg. 1, 1.4.1916, Nr. 1, o. S. (Titelblatt)

Cassirer/Kestenber
g, „Vorwort“, 1916
Paul Cassirer und Leo Kestenber
g, „Vorwort“, abgedruckt in: *Berliner Börsencourier*, 4.4.1916

Coellen 1917
Ludwig Coellen, „Karl Schmidt-Rottluff“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 1, 1917, H. 11, S. 321–328

Cork 1994
Richard Cork, *A Bitter Truth. Avant-Garde Art and the Great War*, New Haven und London 1994

D Delfs 2004
Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, hrsg. von Hans Delfs u.a., Ostfildern 2004 (CD-ROM)

Däubler 1917
Theodor Däubler, „Emil Nolde“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 1, 1917, H. 4, S. 114–115

Delfs 2010
Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel, hrsg. von Hans Delfs, Bd. 1, Zürich 2010

Dorrmann 2002
Michael Dorrmann, *Eduard Arnhold (1849–1925). Eine biographische Studie zu Unternehmer- und Mäzenatentum im Kaiserreich*, Berlin 2002

Dube 1964/65 [Dube + Werknummer]
Erich Heckel. Das graphische Werk, hrsg. von Annemarie und Wolf-Dieter Dube, Bd. 1: *Holzschnitte*, Bd. 2: *Radierungen, Lithographien*, New York 1964/65

E Ebner 2010
Renate Ebner, „Biographie“, in: *Erich Heckel. Aufbruch und Tradition. Eine Retrospektive*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Ausst.-Kat. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig; Brücke-Museum, Berlin, München 2010, S. 300–319

F Fechter 1914
Paul Fechter, *Der Expressionismus*, München 1914 (hier: 3. Aufl., München 1919)

Fechter 1951
Paul Fechter, „Malen ist für ihn ein anderes Wort für Leben“, in: *Neue Zeitung* (München), 29.12.1951

Fehr 1957
Hans Fehr, *Emil Nolde: Ein Buch der Freundschaft*, Köln 1957

Feilchenfeldt / Brandis 2002
Rahel E. Feilchenfeldt und Markus Brandis, *Paul Cassirer Verlag Berlin 1898 –1933. Eine kommentierte Bibliographie*, Berlin und New York 2002

Flasch 2000
Kurt Flasch, *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2000

Frank 2004
Susanne Frank, „Chronik 1914–1918“, in: *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, hrsg. von Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz, Paderborn 2004, S. 983–992

Frentz 1958
Hans Frentz, „Brücke im Krieg“, in: *Die Furche*, 5.4.1958

Frentz 1972
Hans Frentz, *Der unbekannte Luden-dorff. Der Feldherr in seiner Umwelt und Epoche*, Wiesbaden 1972

Fulda 2009
Bernhard Fulda, „Nationalversamm-lung. Plakatwerbung für die Republik“, in: *Bilderatlas des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts*, hrsg. von Gerhard Paul, Göttingen 2009, Bd. 1, S. 226–235

Fulda / Soika 2012
Bernhard Fulda und Aya Soika, *Max Pechstein. The Rise and Fall of Expressionism*, Berlin und New York 2012

G Gabler 1980
Karlheinz Gabler, *Ernst Ludwig Kirchner. Dokumente. Fotos, Schriften, Briefe*, Aschaffenburg 1980

Gabler 1983
Karlheinz Gabler, *Erich Heckel. Dokumente, Fotos, Briefe, Schriften*, Stuttgart und Zürich 1983

Glaser 1916
Curt Glaser, „Die zweite Ausstellung der Freien Sezession in Berlin“, in: *Kunstchronik*, Jg. 27, 18.2.1916, H. 21, S. 201–206

Glaser, „Schwarz-Weiss-Ausstellung“, 1916
Curt Glaser, „Die Schwarz-Weiss-Ausstellung der Berliner Freien Sezession“, in: *Kunstchronik*, Jg. 27, 21.4.1916, H. 30, S. 281–286

Goerger 1965
Sibylla Goerger, „Otto Muellers Lazarettaufenthalt in Neuss“, in: *Neusser Jahrbuch für Kunst- Kultur-geschichte und Heimatkunde*, 1965, S. 39–40

Gordon 1968 [Gordon + Werknummer]
Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde*, München 1968

Gosebruch 1927

Ernst Gosebruch, [Wiederabdruck einer Ansprache vom 17.7.1927], in: *Bilder von Emil Nolde in Essen*, hrsg. vom Kunstring Folkwang Essen, Essen 1957, S. 8–22

Graef 1923

Botho Graef, „Ernst Ludwig Kirchner“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 7, 1923, H. 3, S. 65–77

Grisebach 1920

Eberhard Grisebach, „Gedächtnisstiftung für Botho Graef“ [Besprechung zur Ausstellung der Botho Graef-Stiftung, Februar bis April 1920 im Jenaer Kunstverein], in: *Ernst Ludwig Kirchner. Von Jena nach Davos*, hrsg. vom Jenaer Kunstverein und den Städtischen Museen Jena, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Göhre, Jena, Leipzig 1993, S. 117–118

Grohmann 1956

Will Grohmann, *Karl Schmidt-Rottluff*, Stuttgart 1956

Gronemann 1924

Sammy Gronemann, *Hawdoloh und Zapfenstreich. Erinnerungen an die ostjüdische Etappe 1916–1918*, Königstein im Taunus 1984 (Neudruck der Ausgabe von 1924)

H Haftmann 1958

Werner Haftmann, *Emil Nolde*, Köln 1958 (5. Auflage)

Hausenstein 1918

Wilhelm Hausenstein, „Max Pechstein“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 42, 21.8.1918, S. 204–236

Heise 1917

Carl Georg Heise, „Ausstellung von Werken neuerer Kunst in Hamburger Privatbesitz“, in: *Kunstchronik*, Jg. 29, 23.11.1917, H. 8, S. 73–78

Henze 2002

Wolfgang Henze, *Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie und Werkverzeichnis*, Bern 2002

Herbig 1970

Otto Herbig, „Erinnerungen an Erich Heckel“, in: *Brücke-Archiv*, 1970, H. 4, S. 38

Hesse-Frielinghaus 1985

Emil und Ada Nolde – Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Briefwechsel, hrsg. von Herta Hesse-Frielinghaus, Bonn 1985

Heuss 1919/20

Theodor Heuss, „Pechsteins Glasgemälde“, in: *Wieland. Zeitschrift für Kunst und Dichtung*, Jg. 5, 1919/20, Nr. 7, S. 3–4

Hiery 2001

Hermann J. Hiery, „Der Erste Weltkrieg und das Ende des Deutschen Einflusses in der Südsee“, in: *Die deutsche Südsee 1884–1914. Ein Handbuch*, hrsg. von Hermann J. Hiery, Paderborn 2001, S. 805–854

Hirschfeld / Krumeich / Renz 2004

Enzyklopädie Erster Weltkrieg, hrsg. von Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz, Paderborn 2004

Hohenzollern / Lüttichau 2003

Otto Mueller, hrsg. von Johann Prinz von Hohenzollern und Mario-Andreas von Lüttichau, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, München 2003

Hopman 2004

Albert Hopman, *Das ereignisreiche Leben eines „Wilhelminers“*. Tagebücher, Briefe, Aufzeichnungen 1901 bis 1920, hrsg. von Michael Epkenhans, München 2004

Horne / Kramer 2001

John N. Horne und Alan Kramer, *German Atrocities, 1914. A History of Denial*, New Haven 2001

Husmeier-Schirlitz 2006

Uta Husmeier-Schirlitz, „Otto Mueller in Neuss“, in: *Novaesium. Neusser Jahrbuch für Kunst, Kultur und Geschichte*, hrsg. von Gisela Götte und Jens Metzdorf im Auftrag der Stadt Neuss, 2006, S. 120–134

J Janda / Hüneke 1988

Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der Neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais Unter den Linden 1918–1945, hrsg. von Annegret Janda und Andreas Hüneke, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie-Ost; Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin 1988

Justi 1921

Ludwig Justi, *Neue Kunst. Ein Führer zu den Gemälden der sogenannten Expressionisten in der National-Galerie*, Berlin 1921

K Kaesbach 2008

Walter Kaesbach – *Mentor der Moderne*, hrsg. von Christoph Bauer und Barbara Stark, Ausst.-Kat. Städtisches Kunstmuseum Singen; Städtische Galerie Wessenburg – Galerie Konstanz, Lengwil 2008

Kahn 1985

Elizabeth Louise Kahn, „Art from the Front, Death Imagined and the Neglected Majority“, in: *Art History*, Bd. 8, Juni 1985, Nr. 2, S. 193–207

Kang 2003

Yong-Soo Kang, *Nietzsches Kulturphilosophie*, Würzburg 2003

Kaus 1970

Max Kaus, „Mit Erich Heckel im Ersten Weltkrieg“, in: *Brücke-Archiv*, 1970, H. 4, S. 4–14

Ketterer 1988

Roman Norbert Ketterer, „Walter Kaesbach im Gespräch“, in: *Dialoge. Bildende Kunst. Kunsthandel*, Bd. 1, Stuttgart und Zürich 1988, S. 10–35

Kirchner. Das fotografische Werk

Ernst Ludwig Kirchner. Das fotografische Werk, hrsg. von Roland Scotti, Bern 2005

Kirchner und Schiefler. Briefwechsel

Ernst Ludwig Kirchner und Gustav Schiefler. Briefwechsel 1910–1935/1938, hrsg. von Wolfgang Henze u.a., Stuttgart und Zürich 1990

Kirchner 1919

Ernst Ludwig Kirchner, „Glaubensbekenntnis eines Malers“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 3, 1919, H. 6, S. 24

Kirchner 1922

Ernst Ludwig Kirchner, [Textbeitrag zur Rundfrage „Ein neuer Naturalismus??“], in: *Das Kunstblatt*, Jg. 6, 1922, H. 9, S. 375–376

Klein-Arendt 2001

Reinhard Klein-Arendt, „Die Nachrichtenübermittlung in den deutschen Südseekolonien“, in: *Die deutsche Südsee 1884–1914. Ein Handbuch*, hrsg. von Hermann J. Hiery, Paderborn 2001, S. 177–194

Kornfeld 1979

E. W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner. Dresden, Berlin, Davos*, Katalog der Sammlung von Werken von Ernst Ludwig Kirchner im Kirchner-Haus Davos, Bern 1979

Kracauer 1926

Siegfried Kracauer, „Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“ [1926], in: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1977, S. 311–317

Krause 1999

Markus Krause, „Das ist doch famos, wie sie sich da über die Misere heben können. Erich Heckel im Ersten Weltkrieg“, in: *Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus*, München 1999, S. 55–66

Krüger 1967

Günter Krüger, „Glasmalereien der ‚Brücke‘-Künstler“, in: *Brücke-Archiv*, 1967, H. 1, S. 19–40

Krüger 1988

Günter Krüger, *Das druckgraphische Werk Max Pechsteins*, Tökendorf 1988

Küppers 1918

Paul Erich Küppers, „Emil Nolde“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 2, 1918, H. 11, S. 329–344

Küster 2008

Bernd Küster, *Der 1. Weltkrieg und die Kunst*, Oldenburg 2008

L Lüttichau 1993

Mario Andreas von Lüttichau, *Otto Mueller. Ein Romantiker unter den Expressionisten*, Ostfildern 1993

Lüttichau/Pirsig 2008

Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen, hrsg. von Mario-Andreas von Lüttichau und Tanja Pirsig, München (CD-ROM 2008)

M Mommsen 2004

Wolfgang Mommsen, *Der Erste Weltkrieg. Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2004

Mück 2008

Otto Mueller. Von der Leichtigkeit des Seins, Bd. 2, hrsg. von Hans-Dieter Mück, Ausst.-Kat. Kunsthaus Apolda Avantgarde, Utenbach/Apolda 2008

Mück 2012

Hans-Dieter Mück, *Einfach, Eigen, Einzig. Otto Mueller, 1874–1930*, Bd. 2: *Versuch einer Rekonstruktion seines Lebens und seiner Werke nach Dokumenten im Archiv der Otto Mueller Gesellschaft*, Utenbach 2012

Mück 2013

Hans-Dieter Mück, „Curt Herrmann, 1854–1929. Biographie und Hauptwerke“, in: *Vom Wesen der Schönheit – Vom Wesen der Harmonie. Curt Herrmann. Retrospektive mit Werken der Jahre 1872 bis 1924*, hrsg. von Hans-Dieter Mück, Ausst.-Kat. Kunsthaus Apolda Avantgarde, Gera 2013, S. 82–230

Münkler 2013

Herfried Münkler, *Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918*, Berlin 2013

N Niebelschütz 1921/22

Ernst von Niebelschütz, „Vergeistigter Naturalismus“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 49, 25.12.1921, S. 126–133

Nolde 1934

Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe*, Berlin 1934

Nolde, Welt und Heimat

Emil Nolde, *Welt und Heimat. Die Südseereise 1913–1918*, Köln 1965 (hier: 4. Aufl., Köln 2002)

Nolde, Reisen, Ächtung, Befreiung

Emil Nolde, *Reisen, Ächtung, Befreiung 1919–1946*, Köln 1967 (hier: 6. Aufl., Köln 2002)

P Pallmann 1917

Curt Pallmann, „Zum Thema ‚Heldenhaine‘“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 40, 20.9.1917, S. 362–366

Pechstein, „Meine Flucht nach der Heimat“

Max Pechstein, „Meine Flucht nach der Heimat“, in: *Licht und Schatten. Wochenschrift für Schwarzweisskunst und Dichtung*, Jg. 6, 1915/16, H. 4, S. 2–4

Pechstein, „Als Gefangener nach Japan“

Max Pechstein, „Als Gefangener nach Japan“, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 544, 24.10.1914

Pechstein, „Die Rückkehr Max Pechsteins“

Max Pechstein, „Die Rückkehr Max Pechsteins“, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 455, 8.9.1915

Pechstein, „Reise nach Palau“

Max Pechstein, „Reise nach Palau“, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 492, 26.9.1915

Pechstein, „Kriegsausbruch in der Südsee“

Max Pechstein, „Kriegsausbruch in der Südsee“, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 518, 10.10.1915

Pechstein, „Willkommen in Deutschland“

Max Pechstein, „Willkommen in Deutschland“, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 26, 16.1.1927

Pechstein, „Was wir wollen“, 4.2.1919

Max Pechstein, „Was wir wollen“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 58, 4.2.1919

Pechstein, „Volk, Kunst und Künstler“

Max Pechstein, „Volk, Kunst und Künstler“, in: *Die Freiheit*, Nr. 134, 20.3.1919

Pechstein 1918

Max Pechstein, „Aus dem Palau-Tagebuch“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 2, 1918, H. 6, S. 176–179

Pechstein 1919

Max Pechstein, „Was wir wollen!“, in: *An alle Künstler!*, Berlin 1919, S. 18–22

Pechstein 1960

Max Pechstein, *Erinnerungen*, Wiesbaden 1960

Pfemfert 1914

Franz Pfemfert, „Kleiner Briefkasten“, in: *Die Aktion*, Jg. 4, 1914, H. 46/47, Spalte 894

R Raphael 1918

Max Raphael, „Max Pechstein“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 2, 1918, H. 6, S. 161–179

Renken 1998

Kathrin Renken, „Die Kunst im Kriege. Eine Wanderausstellung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe (Februar 1916–Juli 1917)“, in: *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*, hrsg. vom Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen, Gent 1998, S. 400–408

Richter-Berlin 1974

Heinrich Richter-Berlin, „Mein Leben“, in: *Kunstblätter der Galerie Nierendorf*, Berlin 1974

Ring, Gustav Pauli, 2010

Christian Ring, *Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle*, Bd. 1: *Reisebriefe*, Berlin 2010

Roehle 1916

Graf Dohnas Heldenfahrt auf S.M.S. „Möwe“. Nach Berichten von Teilnehmern dargestellt, hrsg. von Reinhard Roehle, Stuttgart u.a., 1916

Röske 1993

Thomas Röske, „Dokumente einer Freundschaft. Botho Graef und Hugo Biallowons auf Bildern Ernst Ludwig Kirchners“, in: *Ernst Ludwig Kirchner. Von Jena nach Davos*, hrsg. vom Jenaer Kunstverein und den Städtischen Museen Jena, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Göhre, Jena, Leipzig 1993, S. 40–48

Röske 1999/2000

Thomas Röske, „Vielleicht kann ich aber doch neues sehen und gestalten“, in: *Ernst Ludwig Kirchner – Kirchner in Königstein. Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotografien*, Ausst.-Kat. Galerie Jahrhunderthalle Höchst, Frankfurt am Main 1999, S. 9–32

Röske 2000

Thomas Röske, „Ernst Ludwig Kirchner und Frankfurt am Main“, in: *Kirchner*, hrsg. von Felix Krämer, Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt am Main, Ostfildern 2010, S. 223–229

Rother 1994

Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges, hrsg. von Rainer Rother, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 1994

Rother 2004

Der Weltkrieg 1914–1918. Ereignis und Erinnerung, hrsg. von Rainer Rother, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 2004

S Sauerlandt 1927

Emil Nolde. *Briefe 1894–1926*, hrsg. von Max Sauerlandt, Berlin 1927

Sauerlandt 1957

Max Sauerlandt, *Im Kampf um die moderne Kunst. Briefe 1902–1933*, hrsg. von Kurt Dingelstedt, München 1957

Schlawe 2005

Fritz Schlawe, „Karl Schmidt-Rottluffs Illustrationen zu *Das Spiel Christa vom Schmerz der Schönheit des Weibes* von Alfred Brust“, in: *Wort wird Bild. Illustrationen der Brücke-Maler, Almanach der Brücke*, 2, München 2005, S. 95–100

Schapire 1916

Rosa Schapire, „Ausstellungen“, in: *Kunstchronik*, Jg. 27, 18.2.1916, H. 21, S. 207–208

Schapire 1917

Rosa Schapire, „Karl Schmidt-Rottluff“, in: *Sonder-Ausstellung Karl Schmidt-Rottluff, XXXVI. Ausstellung in der Galerie Goltz*, Ausst.-Kat. Galerie Goltz, München, Juli 1917, S. 1

Schapire 1918

Rosa Schapire, „Schmidt-Rottluff“, in: *Menschen*, 1918, Jg. 1, Nr. 9, S. 4

Schapire, „Schmidt-Rottluff als Graphiker“, 1919

Rosa Schapire, „Schmidt-Rottluff als Graphiker“, in: *Das graphische Jahrbuch*, Jg. 1, Darmstadt 1919, S. 33–36

Schapire, „Schmidt-Rottluffs religiöse Holzschnitte“, 1919
Rosa Schapire, „Schmidt-Rottluffs religiöse Holzschnitte“, in: *Die Rote Erde. Monatszeitschrift für Kunst und Kultur*, hrsg. von Karl Lorenz und Rosa Schapire, Jg. 1, 1919, H. 6, S. 186–188

Schapire 1924 [Schapire + Werknummer]
Rosa Schapire, *Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923*, Berlin 1924

Scheffler 1915
Karl Scheffler, „Der Krieg“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 13, 1915, H. 1, S. 1–4

Scheffler 1917
Karl Scheffler, „Die freie Secession“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 15, 1917, H. 12, S. 577–586

Scheffler, „Heckel“, 1918
Karl Scheffler, „Erich Heckel“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 16, 1918, H. 7, S. 249–256

Scheffler, „Pechstein“, 1918
Karl Scheffler, „Max Pechstein“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 16, 1918, H. 1, S. 22–32

Scheffler 1921
Karl Scheffler, „Max Pechstein“, in: Karl Scheffler, *Talente*, Berlin 1921, S. 161–171

Scheffler 1922
Karl Scheffler, „Max Pechsteins Bilder“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 20, 1922, H. 5, S. 158–166

Schiefler 1914
Gustav Schiefler, *Unsere kulturellen Verantwortungen nach dem Kriege*, Vortrag gehalten in der Hamburger Kunstgesellschaft am 30. September 1914, Hamburg 1914

Schiefler 1918
Gustav Schiefler, „Erich Heckels graphisches Werk“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 2, 1918, H. 5, S. 283–292

Schmidt-Rottluff 1992
Karl Schmidt-Rottluff. *Der Maler*, hrsg. von Magdalena M. Moeller und Hans-Werner Schmidt, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf; Städtische Kunstsammlungen Chemnitz; Brücke-Museum, Berlin, Stuttgart 1992

Schmitt 1977
Robert C. Schmitt, *Historical Statistics of Hawaii*, Honolulu 1977

Schubert 2013
Dietrich Schubert, *Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–1918*, Heidelberg 2013

Schultz Hansen 2006
Hans Schultz Hansen, *Die Schleswiger und die Teilung (Grenzen in der Geschichte Schleswig-Holsteins und Dänemarks, Studien zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Schleswig-Holsteins*, Bd. 42), Neumünster 2006

Sinzel 2000
Andrea Sinzel, „Und ist es darum recht, mit billigem Hohn abzutun, was sie [die modernen Künstler] uns mit entflammter Seele bieten?“ Karl Ernst Osthaus und Ernst Ludwig Kirchner zwischen 1912 und 1916“, in: *Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen. Briefe an Karl Ernst Osthaus*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen, Hagen 2000, S. 102–126

Soika 2005
Aya Soika, „Ein Südseeinsulaner in Berlin“, in: *Die Brücke in der Südsee. Exotik der Farbe*, hrsg. von Ralph Melcher, Saarländmuseum, Saarbrücken 2005, S. 71–83

Soika 2010
Aya Soika, „Erich Heckel im Ersten Weltkrieg“, in: *Erich Heckel. Aufbruch und Tradition. Eine Retrospektive*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Schloss Gottorf, Schleswig; Brücke-Museum, Berlin, München 2010, S. 78–87

Soika 2011 [Soika + Werknummer]
Aya Soika, *Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde*, hrsg. von der Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, 2 Bde., München 2011

Soika 2013
Aya Soika, „Heckel im Ersten Weltkrieg“, in: *Erich Heckel. Der große Expressionist, Werke aus dem Brücke-Museum Berlin*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Ausst.-Kat. Stadthalle Balingen, München 2013, S. 184–189

Springer 2004
Peter Springer, *Hand und Kopf. Ernst Ludwig Kirchners Selbstbildnis als Soldat*, Berlin 2004

Sydow 1918
Eckart von Sydow, „Schmidt-Rottluff“, in: *Der Cicerone*, Jg. 10, 1918, H. 5/6, S. 75–78

Sydow 1919/20
Eckard von Sydow, *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*, Berlin 1919/20

T Taut 1918
Bruno Taut, „Arbeitsrat für Kunst in Berlin“, in: *Mitteilungen des deutschen Werkbundes*, Nr. 4, 1918, S. 14–15

Thiem 1989
Gunther Thiem, „Dokumentation zu Leben und Werk“, in: *Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive*, hrsg. von Gunther Thiem, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen; Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1989, S. 77–107

U Urban 1990 [Urban + Werknummer]
Martin Urban, *Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde*, Bd. 2: 1915–1951, London und München 1990

V Valentiner 1920
Wilhelm R. Valentiner, *Schmidt-Rottluff (Junge Kunst*, Bd. 16), Leipzig 1920

Vogt 1965 [Vogt + Werknummer]
Paul Vogt, *Erich Heckel. Werkverzeichnis der Gemälde*, Recklinghausen 1965

W Wahl 1988
Volker Wahl, *Jena als Kunststadt. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900 und 1933*, Leipzig 1988

Wahl 1993
Volker Wahl, „Von Jena nach Davos. Stationen eines Künstlerlebens“, in: *Ernst Ludwig Kirchner. Von Jena nach Davos*, hrsg. vom Jenaer Kunstverein und den Städtischen Museen Jena, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Göhre, Jena, Leipzig 1993, S. 21–39

Walden 1915
Herwarth Walden, „Kunstvorsteher. Herr Scheffler der Bilderfreund“, in: *Der Sturm*, Jg. 5, 1.1.1915, H. 19/20, S. 134

Walden 1918
Herwarth Walden, „Ableger“, in: *Der Sturm*, Jg. 9, 15.12.1918, H. 9, S. 114

Wallerstein 1917
Victor Wallerstein, „Eine Madonna von Erich Heckel“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 1, 1917, H. 6, S. 162–165

Weinstein 1990
Joan Weinstein, *The End of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany, 1918–19*, Chicago und London 1990

Werckmeister 1990
Otto Karl Werckmeister, „Erich Heckel in the First World War“, in: *The Ideological Crisis of Expressionism. The Literary and Artistic War Colony in Belgium 1914–1918*, hrsg. von Rainer Rumold und Otto Karl Werckmeister, Camden House 1990, S. 219–236

Westheim 1918
Paul Westheim, „Otto Mueller“, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 2, 1918, H. 5, S. 129–141

Wiese 1989
Stephan Wiese, „Expressionistische Verkündigung. Bemerkungen zu Schmidt-Rottluffs religiösen Holzschnitten“, in: *Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive*, hrsg. von Gunther Thiem, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen; Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1989, S. 43–48

Wietek 1964
Gerhard Wietek, „Dr. phil. Rosa Schapire“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 9, 1964, S. 114–160

Wietek 1971
Gerhard Wietek, *Schmidt-Rottluff. Graphik*, München 1971

Wietek 1984
Gerhard Wietek, *Karl Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein*, Neumünster 1984

Wietek 1994
Gerhard Wietek, *Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907–1912*, Oldenburg 1994

Wietek 2001
Gerhard Wietek, *Karl Schmidt-Rottluff. Plastik und Kunsthandwerk. Werkverzeichnis*, München 2001

Windhöfel 1995
Lutz Windhöfel, *Paul Westheim und Das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*, Köln 1995

Winter 1995
Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge 1995

Z Ziemann 1997
Benjamin Ziemann, *Front und Heimat. Ländliche Kriegserfahrung im südlichen Bayern 1914–1923*, Essen 1997

Züchner 1998
Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin. 1900–1933, hrsg. von Eva Züchner, Köln 1998

Briefwechsel und andere Quellen

Briefwechsel und andere Dokumente

Die folgende Liste ist nach Künstlern und innerhalb dieser nach Standorten sortiert. In den Anmerkungen werden Archive und Quellen mit den unten angeführten Abkürzungen zitiert.

Künstlerdokumentationen (Zeitungsauschnitt-Sammlung) im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

- Heckel-Dokumentation, Zentralarchiv SMB-PK, Berlin
- Kirchner-Dokumentation, Zentralarchiv SMB-PK, Berlin
- Nolde-Dokumentation, Zentralarchiv SMB-PK, Berlin
- Pechstein-Dokumentation, Zentralarchiv SMB-PK, Berlin

Erich Heckel
EHN: Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen

- Walter Kaesbach (Leiter des Sanitätsstabes / Mitarbeiter von Ludwig Justi an der Nationalgalerie, später Museumsleiter in Erfurt), in Kopie und Abschrift DKA: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv
- NL Kaesbach, Walter, I, C.: Walter Kaesbach (Originale)
- SUB: Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg
- NGS: Nachlass Gustav und Luise Schiefler (Sammler-Ehepaar, Landgerichtsdirektor in Hamburg)

Veröffentlichte Korrespondenz:

- Walter Kaesbach: Gabler 1983

Ernst Ludwig Kirchner
Veröffentlichte Korrespondenz:

- Carl Hagemann: Delfs 2004
- C. Meltzer, Fritz Meyer-Schönbrunn, Karl Ernst Osthaus, Reinhard Piper: Delfs 2010
- Karl Ernst Osthaus (sowie Osthaus – Botho Graef): Sinzel 2000
- Gustav Schiefler: *Kirchner und Schiefler. Briefwechsel*

Otto Mueller
Veröffentlichte Korrespondenz:

- Carl Hagemann: Delfs 2004
- Curt Herrmann: Mück 2012 und Mück 2013
- Maschka Mueller: „Briefe von Otto Mueller“

Emil Nolde
ANS: Archiv der Nolde Stiftung Seebüll, Neukirchen

- Hans Fehr (Jurist an der Universität Halle/ Saale. Jugendfreund, Sammler von Nolde)

KEO-Archiv: Karl Ernst Osthaus-Archiv, Hagen

- Karl Ernst und Gertrud („Mäuz“) Osthaus
- SUB: Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg
- NGS: Nachlass Gustav und Luise Schiefler (Landgerichtsdirektor in Hamburg, Sammler der Brücke)

Veröffentlichte Korrespondenz:

- Carl Hagemann: Delfs 2004
- Karl Ernst und Gertrud Osthaus: Hesse-Frielinghaus 1985
- Diverse Korrespondenzpartner: Sauerlandt 1927

Max Pechstein
AM: Stiftung Historische Museen Hamburg, Altonaer Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Hamburg

- Eduard Pletzsch (Kunsthistoriker und Kunstkritiker, später auch als Kunsthändler tätig)

BMB: Brücke-Museum, Berlin

- Elsa Glaser (Postkarte vom 12.2.1915 aus Manila)
- Eduard Pletzsch (zwei Brieffragmente)

GKN: Günter Krüger Nachlass, Berlin (in Kopie oder Abschrift)

- Paul Fechter (Schriftsteller und lebenslanger Freund Pechsteins)
- Wolfgang Gurlitt (Pechsteins Berliner Kunsthändler von 1913 bis 1921)
- Hans Heilmann (Redakteur einer Literaturzeitschrift, Freund und Nachbar Pechsteins, mit Frau und Tochter)
- Gottfried Heinersdorff (Leiter der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff)
- Reise-Manuskript von Max Pechstein, verfasst in New York am 1.7.1915
- Tagebuch von Paul Fechter

GRL: Getty Research Library, Special Collections

- Paul Fechter

LAB: Landesarchiv Berlin

- Lebenslauf von Max Pechstein, verfasst am 13.4.1949 (LAB, B Rep 080, Nr. 78)

SMZ: Kunstsammlungen Zwickau, Städtische Museen Zwickau (Autographensammlung)

- Alexander Gerbig (ältester Freund aus Studienzeiten)
- Gertrud Pechstein (Schwester)

SUB: Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg

- NGS: Nachlass Gustav und Luise Schiefler (Landgerichtsrat, Sammler) Privatbesitz, Deutschland:
- Tagebuch von Lotte Pechstein (geb. Charlotte Kaprolat, Pechsteins Ehefrau von 1913–1923)

Veröffentlichte Korrespondenz:

- Irma Stern (Künstlerin aus Südafrika): Below 2000

Karl Schmidt-Rottluff
LMO-GW: Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Nachlass Gerhard Wietek

- GW 1: Ernst Beyersdorff (Jurist aus Oldenburg)
- GW 3: Wilhelm Niemeyer (Kunsthistoriker und Sammler)

SUB: Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg

- Curt Herrmann und Frau (zitiert nach: Thiem 1989)
- NGS: Nachlass Gustav und Luise Schiefler
- Richard und Ida Dehmel (Dichter) Veröffentlichte Korrespondenz:
- Richard Dehmel, Botho Graef, Curt Herrmann: Thiem 1989 und Wietek 2001 (in Auszügen)

Personenregister

A Arnim, Graf von
41

B Ball, Hugo
202

Beckmann, Max
20, 32, 98, 185, 225

Beyersdorff, Ernst von
154, 158, 207

Beyme, Klaus von
15

Biallowons, Hugo
73–75, 203

Biermann, Georg
144, 226

Binswanger, Otto
77

Blankenhorn, Else
210

Bötticher, Walther
206

Breton, André
185

Brod, Max
94, 95, 211

Brust, Alfred
164, 215

Buchheim, Lothar Günther
98

C Cassirer, Paul
22, 47, 49, 80, 92, 95, 98, 99, 158, 178–180, 205, 209, 211, 221, 222

Chamisso, Adelbert von
68, 201

Coellen, Ludwig
183

Corinth, Lovis
114, 115, 202

Crous, Irma
107

D Dehmel, Richard
162, 164, 165, 167, 171, 204, 205, 210

Dostojewski, Fjodor
158, 170

Dix, Otto
20, 32, 36, 171, 185

E Edel, Karl
77, 205

Einstein, Carl
13, 146, 164

Ensor, James
41, 51, 183, 201, 204, 207

Eulenberg, Herbert
164

F Fechter, Paul
16, 17, 128, 132, 133, 137, 144, 146, 182, 197, 198, 214, 226

Fehr, Hans
19, 50, 66, 107–111, 117–120, 193, 197–201, 219

Feinhals, Josef
91

Feininger, Lyonel
156, 183

Frentz, Hans
162, 164, 167

Friedrich, Caspar David
182

Frisch, Emy
93, 97, 164, 170, 213

G Gaul, August
95, 97, 178

Geller, Johannes
90, 91

George, Stefan
48, 195, 207

Gerbig, Alexander
19, 20, 132, 135–137, 141, 218

Glaser, Curt
48, 51, 52, 87, 117, 131, 144, 178, 179, 182, 198, 207, 214, 220–222

Goltz, Hans
34, 49, 170, 203, 209, 221, 223, 226

Gosebruch, Ernst
72, 110, 197, 200, 202, 210, 219

Graef, Botho
67, 71, 73, 74, 75, 77, 154, 195, 200, 204, 207, 218, 219, 222

Grisebach, Eberhard
77, 205, 207

Grohmann, Will
153

Gronemann, Sammy
164, 165

Gropius, Walter
144, 146

Grosz, George
146, 186

Gurlitt, Hildebrand
164, 165

Gurlitt, Wolfgang
19, 22, 49, 73, 130, 131, 142–145, 195, 213, 218, 226

H Hagemann, Carl
68, 72, 73, 94, 98, 99, 108, 110, 111, 170, 200, 209, 212, 213, 219

Hauptmann, Gerhart
19, 88, 99

Hauptmann, Klaus
99, 213

Hausenstein, Wilhelm
144

Hausmann, Raoul
218, 226

Heckel, Erich
13, 14, 16–18, 20–23, 27–57, 79, 81, 87, 94, 114, 158, 164, 178–186, 192–227

Heckel, Siddi
18, 29, 31, 43, 49, 94, 181, 192, 198

Heilmann, Hans
126

Heise, Carl Georg
71, 111, 113, 170, 182, 224

Herbig, Otto
31, 42, 50, 51, 197, 201, 205

Herrmann, Curt
87, 88, 91, 95, 97, 159, 203, 208, 211, 212, 220

Hodler, Ferdinand
194, 201

Hölderlin, Friedrich
211

I Ibach, Rudolph
91, 211

J Jean Paul (Pseudonym von Jean Paul Friedrich Richter)
81, 211

Justi, Ludwig
50

K Kaesbach, Walter
29, 31, 41–43, 47, 48–52, 54, 55, 181, 186, 197, 201, 202

Kallen, Johann Peter
90

Kallen, Magdalena
90

Kaulbach, Friedrich August von
144

Kaus, Max
31, 42, 43, 50, 197, 201, 205

Kerschbaumer, Anton
31, 35, 36, 42, 50, 197, 205

Kessler, Harry Graf
92, 209

Kestenberg, Leo
158, 180, 181, 184

Kirchhoff, Heinrich
110, 111, 207, 222

Kirchner, Ernst Ludwig
13–20, 22, 24, 50, 59–83, 87, 88, 92–94, 114, 154, 178–183, 185, 192–227

Klein, César
223

Klempereer, Otto
72, 73

Koch, Hans
91

Kohnstamm, Oskar
61, 70–73, 77, 185, 201, 202, 207

Krupp (Familie / Unternehmen)
76, 110, 203, 207

L Liebermann, Max
115, 165, 178

Liebknecht, Karl
128, 193, 196, 201–203, 214

Lippert (Leiter der Deutschen Südsee-Phosphat-AG)
127

Ludendorff, Erich
162, 194, 203, 213

Lüthmann (Leuchtturmwärter)
61

Luxemburg, Rosa
201

M Marc, Franz
202, 225, 227

Matisse, Henri
144

Memling, Hans
36, 41, 43, 46, 50

Messel, Alfred
144

Michaelis, Georg
142, 210

Moll, Oskar
91, 97, 208, 211, 223

Mommsen, Wolfgang
20, 33, 46, 167

Morwitz, Ernst
31, 33, 43, 48, 197

Mueller, Maschka
23, 87, 88–99, 182, 205–210, 212, 223

Mueller, Otto
13, 19, 22, 23, 76, 85–101, 141, 144, 178, 180, 182, 183, 186, 192–227

N Neumann, Israel Ber (I. B. oder J. B.)
94, 113, 117, 153, 168, 182, 203, 211, 220, 225, 227

Niemeyer, Wilhelm
153, 156, 159, 160, 162–167, 170, 183, 197, 199, 200, 202, 207–209, 213

Nietzsche, Friedrich
13

Nohl, Herman
42

Nolde, Ada
19, 21, 105–110, 118, 119, 192–194, 201, 203, 204, 206, 215, 221

Nolde, Emil
13, 17–19, 21, 22, 66, 79, 103–123, 177–179, 183, 186, 192–227

O Orlik, Emil
95, 97, 210, 211

Osthaus, Gertrud
108

Osthaus, Karl Ernst
67, 68, 71–73, 76, 108–110, 114, 115, 117, 118, 179, 194–203, 215, 220, 221

Pauli, Gustav
111, 113, 165, 213, 223, 226

P Pechstein, Frank
134, 136, 140, 199

Pechstein, Gertrud
136, 138

Pechstein, Hugo
140, 141

Pechstein, Lotte
94, 127–129, 131, 133, 134, 136, 140, 193, 194, 204

Pechstein, Max
13, 16–20, 22, 23, 66, 73, 89, 95, 99, 105, 108, 125–149, 178, 182, 183, 186, 192–227

Pfemfert, Franz
158, 184, 197

Plietzsch, Eduard
135, 136, 138, 139, 144, 214, 220, 226

R Rathenau, Walther
87, 92, 197

Redslob, Edwin
79

Richter, Heinrich
144

Rickmers (Hamburger Unternehmer)
111

Rohlf, Christian
114, 196, 223

Runge, Philipp Otto
47

S Sauerlandt, Max
109, 11, 185

Schames, Ludwig
76, 78, 110, 113, 204, 218, 219, 221, 222, 224, 225

Schapire, Rosa
92, 156, 157, 162, 165, 170, 171, 202, 207, 210, 211, 213, 219, 223, 227

Scheffler, Karl
55, 144, 177, 178, 181–183, 186, 223, 226, 227

Schiefeler, Gustav
14, 15, 19–21, 30, 31, 41–43, 46–49, 52, 54, 65, 66, 68, 76, 77, 79, 107, 118, 178, 181–183, 185, 186, 193, 194, 200–203, 206, 210–212, 215

Schilling, Erna
61, 63, 75, 79, 94, 215

Schlegel, Friedrich
94

Schmidt, Friedrich August
153

Schmidt, Max
137

Schmidt-Rottluff, Karl
13, 15, 16–23, 36, 93, 97, 113, 151–173, 178, 179, 183, 195, 186, 192–227

Schneidereit, Bruno
141, 142, 206

Servaes, Franz
14, 220, 221, 225, 226

Slevogt, Max
178

Spengler, Lucius
205, 208

Starke, Ottomar
181

Steger, Milly
199

Stern, Irma
142

Ströhmer, Paul
110, 111

Struck, Hermann
164, 165

Suermondt, Edwin
91

Sydow, Eckhart von
153, 156, 168, 170

T Thannhauser, Heinrich
221

Thiersch, Paul
156, 195

Thoma, Hans
182

V Valentiner, Wilhelm
111, 171

van de Velde, Henry
77, 195, 201, 207

W Walden, Herwarth
49, 177, 178, 184

Westheim, Paul
49, 52, 97, 98, 144, 146, 165, 182–184, 203, 205, 221, 224, 225, 226

Wilhelm II. (Kaiser)
95, 107, 144, 186, 192, 214

Wilson, Woodrow
120, 203, 205, 211, 213, 214

Z Zeller, Magnus
164, 165

Zweig, Arnold
164

Bildnachweis

Wenn nicht anders angegeben,
stammen alle Bildvorlagen vom
Brücke-Museum, Berlin.

Frontispiz: Stiftung Seebüll Ada und
Emil Nolde

I. „*Winterschlaf der Kultur*“?

Abb. 4: Nachlass Erich Heckel /
Erich Heckel Stiftung, Hemmenhofen

II. Erich Heckel

Abb. 13, 18, 19, 31, 32, 46, 55: Nachlass
Erich Heckel/ Erich Heckel Stiftung,
Hemmenhofen

Abb. 47: Ketterer Kunst GmbH & Co.KG,
München

III. Ernst Ludwig Kirchner

Abb. 57, 67, 68, 69, 70, 79, 84, 85: Kirchner
Museum, Davos

Abb. 58: Artothek (Stiftung Kunstpalast,
Düsseldorf)

Abb. 70: Wolfgang Henze, *Die Plastik
Ernst Ludwig Kirchners. Monographie
und Werkverzeichnis*, Bern 2002, S. 172,

Abb. 160, 161 (dort als Standortangabe
der Photos: Kirchner Museum Davos)

Abb. 76: Franz Schilling, Königstein im
Taunus, 1926

IV. Otto Mueller

**Abb. 94, 95, 97, 102–104, 106, 107, 109,
110:** Archiv der Otto Mueller-Gesellschaft
e.V., Weimar

Abb. 99, 100: Martin Langenberg,
Clemens-Sels-Museum Neuss

Abb. 105: Hauswedell & Nolte, Hamburg

Abb. 101: Van Ham Kunstauktionen,
Köln / Saša Fuis Fotografie, Köln

V. Emil Nolde

Abb. 111, 113–118: Stiftung Seebüll
Ada und Emil Nolde

VI. Max Pechstein

Abb. 127, 130: Kunstsammlungen
Zwickau, Städtische Museen Zwickau

Abb. 119, 120, 121, 134–142, 138, 145:
Archiv der Max Pechstein-Urheberrechts-
gemeinschaft, Hamburg/Tökendorf

VII. Karl Schmidt-Rottluff

Abb. 157: Landesmuseum für Kunst- und
Kulturgeschichte Oldenburg, Nachlass
Gerhard Wietek

VIII. Kunst und Krieg

Abb. 172, 173: Nachlass Erich Heckel /
Erich Heckel Stiftung, Hemmenhofen

Abb. 174: SMB-ZA, Fotosammlung

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung

WELTENBRUCH

Die Künstler der *Brücke* im
Ersten Weltkrieg. 1914–1918

Brücke-Museum, Berlin
1. August bis 16. November 2014

Brücke-Museum

Bussardsteig 9
14195 Berlin
Tel.: 030 / 831 20 29
Fax: 030 / 83 90 08 66
bruecke-museum@t-online.de

Konzeption von Ausstellung und

Katalog: Magdalena M. Moeller, Aya
Soika

Kuratorin der Ausstellung:

Aya Soika

Bildredaktion: Regina Klein

© Brücke-Museum, Berlin,
und Prestel Verlag, München · London ·
New York, 2014

© für die Texte (Kap. I–VIII sowie Chronik
und Anhang): Aya Soika

© für die Werke von Erich Heckel:

Nachlass Erich Heckel,
Hemmenhofen, 2014

© für die Werke von Emil Nolde: Stiftung
Seebüll Ada und Emil Nolde, 2014

© für die Werke von Max Pechstein:
Max Pechstein Urheberrechtsgemein-
schaft, Hamburg/Tökendorf, 2014

© für die Werke von Karl Schmidt-
Rottluff: VG Bild-Kunst, Bonn, 2014

Umschlag: Erich Heckel, *Nordsee*, 1916,
Tempera auf Leinwand,
83 x 96 cm, Brücke-Museum, Berlin
(Dauerleihgabe aus dem Nachlass Erich
Heckel, Hemmenhofen)

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

ISBN 978-3-7913-5376-0

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

Prestel Publishing Ltd.

14–17 Wells Street
London W1T 3PD
Tel. +44 (0)20 7323-5004
Fax +44 (0)20 7323-0271

Prestel Publishing

900 Broadway, Suite 603
New York, NY 10003
Tel. +1 (212) 995-2720
Fax +1 (212) 995-2733
www.prestel.com

Projektleitung Verlag:

Anja Besserer

Lektorat:

Clemens von Lucius, Berlin

Gestaltung und Satz:

e o t. essays on typography, Berlin

Herstellung:

Cilly Klotz

Lithographie:

bildpunkt
Druckvorstufen GmbH, Berlin

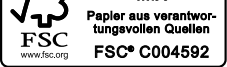
Druck und Bindung:

aprinta druck GmbH, Wemding

Schrift:

Super Grotesk Reg + Bold,
Stanley Poster

Papier: 150 g/qm Profibulk 1,1 f.



Verlagsgruppe Random House
FSC®N001967

Das für dieses Buch verwendete
FSC®-zertifizierte Papier lieferte
Igepa.

