

Mimesis des Sehaktes -- die frühe Malerei der "Brücke"ⁱ

1. Vom schweren Stand früher Werke

Frühwerke erfahren eine zu geringe Aufmerksamkeit, wenn das in ihnen Ausprobierte abseits der großen 'Entwicklungslinien' der Kunstgeschichtsschreibung liegt. So gerieten auch die frühen neoimpressionistisch geprägten Werke der "Brücke" aus dem Blickfeld, als es evident erschien, daß van Gogh, Gauguin oder die Fauves bei den "Brücke"-Künstlern eine expressionistische Entwicklung ausgelöst hatten.ⁱ Doch historische Genesen können nur nachträgliche Konstruktionen sein und sind deshalb hinterfragbar.ⁱⁱ

Die Vorstellungen zur Genese des Expressionismus sind eng mit der Tätigkeit des *Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* verwoben. Er bezog 1912 bei der berühmten, dem Expressionismus gewidmeten Ausstellung in Köln auch dessen "Gründungsväter" -- Vincent van Gogh, Paul Cézanne und Paul Gauguin -- mit ein.^{iv} Trotz der knappen Ausstellungsfläche waren von van Gogh allein einhundert Gemälde in fünf Sälen zu sehen, die anderen Ehrengäste erhielten nur je einen Saal. Van Goghs Sonderstellung dürfte mehrere Gründe haben. Unter anderem zählte man den großen "Holländer [...] stolz zu unserer Rasse".^v Ungeachtet dessen gilt van Goghs Sonderstellung in der Ausstellung heute als Beleg seiner vorrangigen Patenschaft für die Malerei des deutschen Expressionismus - auch der "Brücke".

Infolgedessen werden künstlerische Innovationen der "Brücke" summarisch auf den Einfluß van Goghs zurückgeführt, vor allem, was die Farbgebung betrifft. Allerdings steht bis heute ein detaillierter Beleg dieser These aus.^{vi} Zudem blieb das Frühwerk dabei meist ausgeblendet. Die folgenden Überlegungen möchten diese Fixierung relativieren. Wie der Beitrag zeigen wird, sind gerade die Neuerungen in der Farbgebung schon im neoimpressionistischen Oeuvre der "Brücke" zu finden. Die Ähnlichkeit zwischen den künstlerischen Werken der Protagonisten beruht -- so die These -- auf strukturell verwandten Prinzipien der Farbsetzung, die diese während ihrer Auseinandersetzung mit dem Neoimpressionismus kennen lernten. Als erstes ist die Perspektive auf das Frühwerk der "Brücke" neu zu justieren:

Zu vermeiden ist einerseits die Perspektive eines Autors, der um die 'richtige' Entwicklung weiß. Dieser Blickwinkel führt durch seine intentionale Herangehensweise oft dazu, originäre Werke zu marginalisieren, weil sie im Sinne der 'Entwicklungslinien' 'abwegig' erscheinen. Zu vermeiden ist ferner eine Sichtweise auf die Oeuvres der "Brücke", welche Neuerungen ausschließlich auf künstlerische Einflüsse zurückführt, so als sei das einzige Anliegen künstlerisch Schaffender das bloße Adaptieren neuester Ideen. Gegen diese Reduktion wehrte sich E.L. Kirchner z.B. durch Rückdatierungen seines Oeuvres.^{vii} Nicht die Strategie, aber das ihr innewohnende Argument besteht zu recht.

2. Wege, um zu einem bildnerischen 'Sehen in Farbe' zu gelangen

Sowohl van Gogh als auch die "Brücke"-Maler waren Autodidakten, und das auch in Bezug auf das 'Sehen in Farbe'.^{viii} Van Goghs Briefen läßt sich entnehmen, wie dieses Selbststudium aussah: Der intensiven Beschäftigung mit der holländischen Malerei des 17. Jahrhundert folgte eine Vorliebe für Delacroix, die ihn auch zur Lektüre neuerer Farbtheorien anregte. Die massivste Änderung seiner Farbpalette nahm van Gogh jedoch vor, als er 1886 in Paris die neoimpressionistischen Farbsetzungsverfahren kennenlernte und fortan sein farbtheoretisches Wissen, u.a. durch den Kontakt zu Camille Pissarro, vertiefte. Wegen des 'reineren' Lichts übersiedelte er 1888 in die Provence, schlug hier aber bald eigene Wege der Farbgebung ein.^{ix} Vor allem mit diesem Oeuvre, das eine markante Neuinterpretation der neoimpressionistischen Kunsttheorie darstellt, wurde van Gogh berühmt.

Van Goghs Weg des Studiums der Farbe zeigt mehrere Übereinstimmungen mit jenem der "Brücke"-Maler. Auch sie besaßen anfangs weder eine ausreichende handwerkliche noch eine künstlerische Basis, von der aus sie ihre Visionen eines ästhetischen Nonkonformismus hätten verwirklichen können. So begann Kirchner neben dem Studium der Kunst eines Böcklin, Leibl, Liebermann oder Stuck sowie des Jugendstils bald mit dem Dürers und Rembrandts, ehe er sich um 1904 intensiv mit dem Neoimpressionismus zu beschäftigen begann. Denn " [...] die uns die Mittel verschaffen, das Sehen zu lernen [...] sind nicht die Akademieprofessoren. Es sind viel eher die Museumsdirektoren, die Kunsthändler und die Kunsthistoriker."^x Was es mit jenem Studium der Farbe auf sich hatte, darauf deutet eine Erzählung

Giovanni Giacomettis. Ebenfalls Autodidakt, betrieb er sein Farbstudium u.a. in der Schmetterlingssammlung des Pariser *Jardin des Plantes*: "Über die Flügel der Schmetterlinge [...] zog ich ein Netz aus ganz kleinen Quadraten [...] wie man es braucht, um eine kleine Skizze ins Große zu übertragen. Auf diese Weise konnte ich ablesen, wie viele Quadrate Dunkelgrün und wie viele Quadrate Rot der Schmetterlingsflügel enthält. Diese Quadrate zeichnete ich dann größer, füllte sie mit der betreffenden Farbe aus und ließ den Umriss der Schmetterlingsflügel weg; so hatte ich tatsächlich eine farbige Abstraktion ohne Gegenstand."^{xi} Giacometti studierte hier Farbe, indem er deren Aufteilung auf den Flügeln auf Papier übertrug, dabei aber weder die originale Ausdehnung der Flügelflächen, noch Form und Format des Trägermediums übernahm. Die Vergrößerung der Farbpartikel und das Weglassen des Schmetterlingsumrisses machten aus seinen Aquarellen farbige Abstraktionen. Die Farbe bezeichnet hier weder Krümmungen von Oberflächen noch wechselnde Beleuchtungen oder Materialbeschaffenheiten. Sie steht überhaupt für kaum etwas, was das Auge sonst mittels Farbveränderungen orientierend zu erkennen weiß. Die Farbe ist ihren gewöhnlichen Funktionen des Verweisens enthoben, weshalb das Auge Modulationen innerhalb einer Farbe eben nicht als Simulation von Dreidimensionalität deuten würde. Die von den Schmetterlingsflügeln übernommene Farbgebung zeichnet sich dadurch aus, daß sie nicht die räumliche Orientierung des menschlichen Auges bedient. Moderne künstlerische Lehreinrichtungen um 1900 waren sich der Bedeutung eines solchen Farbenstudiums bewußt und boten entsprechende Kurse an, z.B. die Obrist-Debschütz-Schule in München, die Kirchner zwei Semester besuchte.^{xii} Die "Brücke"-Künstler erlernten das 'Sehen in Farbe' vor allem durch ihre Beschäftigung mit dem Neoimpressionismus und seiner Kunsttheorie. Diese forderte die Vielfalt dessen, was in einer Landschaft hinsichtlich der Farbe wahrzunehmen war, mithilfe farbtheoretischer Kenntnisse zu strukturieren und auf die Leinwand zu bannen. Da diese zumeist der zeitgenössischen Psychophysik entstammten und viele Physiker sich damals auch berufen sahen, Malerhandbücher zu verfassen, schlugen sich neueste naturwissenschaftliche Erkenntnisse über das Sehen von Farben unmittelbar in Malerhandbüchern nieder.

Sie waren also nicht nur neoimpressionistischen Bildern oder einschlägigen Publikationen wie Ausstellungskataloge o.ä. zu entnehmen.^{xiii} Der Leser solcher Handbücher erfuhr detailliert, wie Farbe und Licht in optischer und physiologischer Hinsicht einander bedingen. Erklärt wurde, wie das Sonnenlicht bzw. dessen an Oberflächen aller Art reflektierte Frequenzen im Auge in Reize umgewandelt werden, die das Bewußtsein als Farben interpretiert. Um die Farben des Bildes in ihrem Reflektionsverhalten jenem Licht anzugleichen, das die Gegenstände in natürlicher Beleuchtung zurückwarfen, erteilten diese Handbücher präzise Anweisungen für die Kombinationen von Farbmaterialien. Der Tenor dieser Bücher glich den Theorien des Neoimpressionismus darin, zu propagieren, daß die künstlerischen Ausdrucksmittel Farbe und Form nach Maßgabe zeitgenössischer Erkenntnisse zum Sehen und Wahrnehmen anzuwenden seien. Aufgrund dieser Maxime entflochten die Neoimpressionisten den synthetisierten Farbeindruck der Wahrnehmung mittels winziger, ungemischter Farbsetzungen -- den Pointillés -- in seine optischen wie physiologischen Komponenten. Doch neben den optischen und physiologischen Wirkungsweisen von Farbe, denen die Handbücher ihre ganze Aufmerksamkeit widmeten, banden die französischen und belgischen Neoimpressionisten auch die psychologische Wirkung mit ein, die viele deutsche Anhänger vernachlässigten.^{xiv} Anhand von Heckels Gemälde *Elbkahn* von 1904 sei der Akt des neoimpressionistischen Malens anschaulich nachvollzogen (Abb.1)^{xv} Noch heute sind die Farben der Palette gut auszumachen, da sie nahezu ungemischt aufgetragen sind. Dabei kamen auch grelle Farben nebeneinander zu stehen, denn Heckels Farbskala beschränkt sich auf die Farben des Spektrums, die als Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau und Indigo empfundenen Lichtfrequenzen. Da sich aus diesen Grundfrequenzen beim Akt des Sehens über Tausend Farbtöne synthetisieren lassen, griff Heckels Farbverfahren dem Mischvorgang im Auge nicht vor. Vielmehr wendet er sich jenen optischen Phänomenen zu, die die Synthese des Farbsehens beeinflussen. Dazu gehören z.B. die Spiegelungen des Kahns im Wasser; der Wechsel von Licht und Schatten auf den Gegenständen, der einen Wechsel in der Farbgebung erforderte, um diese als Farbkörper zu veranschaulichen; der bewußte Einsatz von Komplementärfarben, die einen beim Betrachter unwillkürlich ablaufenden

Sehvorgang imitieren u.v.m. In Heckels Gemälde prägen grüne, rote, blaue oder orange Pointillés Bildpartien, deren Gegenstand gewöhnlich mit Blau oder Braun assoziiert wird. Die Pointillés sollten das Auge zu jener optischen Synthese, der sog. additiven Mischung, anregen. Zu diesem neoimpressionistisch zu nennenden Weg des Farbenstudiums gehörte neben dem gezielten Kalkulieren der Farbwirkungen auf der Netzhaut des Betrachters auch die Berücksichtigung psychischer Wirkungen von Farbe. Helle und warme Farben stimmen den Betrachter freudig, dunkle und ins Kalte gebrochene Farben lösen Gefühle der Trauer und des Schmerzes aus. Darauf basierten z.B. Seurats wie auch van Goghs Bildkonstruktionen. Äußerungen der "Brücke"-Künstler zu ihren anfänglichen Darstellungsabsichten lassen Ähnliches vermuten. Die neoimpressionistische Methode des Studiums der Farbe unterscheidet sich von dem eingangs beschriebenen Studium Giacomettis im *Jardin des Plantes* darin, daß sie über das bloße Nachahmen vorgefundener Farben weit hinausgeht. Das neoimpressionistische Verfahren sollte sowohl die Lichterscheinungen der Natur als auch deren Verarbeitung im Bewußtsein nachahmen. Insofern gleicht es einer Mimesis des Sehaktes.^{xvi} Seitdem Seurat 1886 die Semantik des Malmaterials Farbe direkt an die zeitgenössischen Theorien vom Sehen gekoppelt hatte, wurde das künstlerische 'Sehen in Farbe', das den Malern vordem große Fähigkeiten abverlangte, in seiner Handhabung noch um vieles schwieriger.

3. Die Pointillés der Photochemiker -- ein Paragone, der nie zu gewinnen war?

In den Jahren 1905 bis 1907 verschliff bei den "Brücke"-Malern die Form des Pointillés bis zur Unkenntlichkeit (Abb. 2,5). Es wurde größer, weitete sich zu Flecken oder Strichen, in die sich unweigerlich Momente des Handschriftlichen und damit der individuellen Autorschaft einschrieben. Dies stand der ursprünglichen Überlegung Seurats diametral entgegen.^{xvii} Er hatte die individuellen Spuren des Malaktes auch deshalb reduziert, um der wissenschaftlich fundierten und damit objektivierten Art des Sehens und Malens mehr Nachdruck zu verleihen. Das Pointillé sollte das Gestische, das dem gezeichneten Strich eigen ist, aus dem Malen verbannen helfen. In diesem Verzicht lag eine immense Herausforderung, sowohl für die Künstler als auch für die zeitgenössischen Betrachter, die sich denn auch häufig gegen eine solche wissenschaftlich fundierte Kunst aussprachen. Die Kunst verliere

etwas Ureigenes, wenn wissenschaftliche Norm statt individueller Äußerung sie begründe.^{xviii} Dem Neoimpressionismus wurde der baldige Untergang prophezeit.^{ix} Aber nicht dies allein mag die sukzessive Verschleifung des Pointillés ausgelöst haben. Dem Pointillé und der damit verknüpften Idee der Mimesis des Sehaktes erwuchs auch von ganz anderer Seite Konkurrenz: Weil die Farbphotographie mit dem Verfahren der sog. *Autochromen Platte* die Welt mit derselben additiv mischenden Farbmethode abzubilden vermochte wie der Neoimpressionismus, sahen Phototheoretiker 1910 dessen Ende gekommen.^{xx} Die Überlegenheit der Farbphotographie gegenüber dem Neoimpressionismus wurde dabei mit der größeren Wirksamkeit der additiven Mischung begründet, also über ein Verfahren, dessen Wirkung sich beim Betrachten eines neoimpressionistischen Bildes offenbar selten entfaltete, dafür um so zuverlässiger bei der Farbphotographie. Nur winzigste Pointillés garantieren diese Zuverlässigkeit, hieß es, und diese seien für einen Maler letztlich unerreichbar.

4. Verschwanden auch die an das Pointillé geknüpften Prinzipien?

Die Arbeiten der "Brücke"-Künstler aus den Jahren 1907/08 (Abb. 2,3,4) scheinen dem neoimpressionistischen Farbverständnis auf den ersten Blick kaum noch verpflichtet, wenn man nur das Pointillé und seine Größe als Kriterium gelten läßt. Die Farben sind überaus pastos aufgetragen. Das Pointillé wich oft unregelmäßigen Strichen, wobei Schmidt-Rottluff in dieser Hinsicht am weitesten ging. Da die Farben nicht nur kreuz und quer, sondern auch naß in naß gesetzt wurden, mischten sie sich oft, was ihre Leuchtkraft dämpft. Auch griffen die Maler gelegentlich zum Spachtel (Abb. 4) und münzten so, was sie sahen, zu größeren, einfarbigen Flächen um. Da sich die "Brücke"-Maler ausschließlich der Farben des Spektrums bedienten und darauf bedacht waren, sich auf maximal drei, meist aber nur auf zwei komplementäre Kontrastpaare zu beschränken, standen in den Bildern z.B. ganze Flächen eines hellen Gelbs unvermittelt neben einem Rot oder Grün. Verloren die kleinen komplementärfarbigen Einsprengsel durch das Übergewicht einer Farbe in größeren Bildflächen auch an Wirkung (Abb. 2,3,4), ganz setzte ihr Reizmechanismus nicht aus. Lokalfarbiges bildnerisches Denken zeigt sich

in diesen Bildern nur insofern, als die "Brücke"-Maler die der Landschaft innewohnenden komplementärfarbigen Kontraste so übertrieben, daß sowohl ihr besonderes Licht als auch die jahreszeitliche Stimmung in der gewählten Helligkeit und Intensität des Farbtons und in den Beziehungen der Farben untereinander anwesend waren. Allerdings besaßen die intensiven Rots, Grüns und Blaus von Schmidt-Rottluffs und Heckels Bildern aus Dangast 'reale' Entsprechungen in der starken roten Tönung der Erde dieser Gegend und in dem satten Grün der Wiesen als Folge der besonderen klimatischen Bedingungen des Küstenstreifens.

Hinsichtlich des Denkens und Malens in komplementären Farbbeziehungen ging Kirchner in einigen Werken noch einen Schritt weiter. Wie in den beiden Arbeiten auf Papier (Abb. 6,7) ging er bei der Darstellung eines Teiches oder einer Wiese -- gleich seinen Freunden -- zwar vom Beobachten lokaler Farbigkeiten aus. Im Akt des Darstellens aber wandelte er sie in ihre komplementären Entsprechungen, weshalb die realiter blau wahrnehmbaren Partien des Teiches in *Pavillon am Teich* ins Orange gebrochen werden, die Wiesen und Bäume in *Grünes Haus* rot erscheinen. Hatte das Denken in Komplementärfarben und anderen optischen Erscheinungen bislang einem natürlichen Vorwurf und dessen adäquater bildlicher Darstellung gegolten, insbesondere was die Gewichtung der einzelnen Komponenten des Farbsehens anging, so übersetzte Kirchner hier seine Beobachtung sogleich in diese eine Kontrasterscheinung. Die Konzentration auf das Phänomen der simultanen, komplementärfarbigen Ergänzung durch das Auge besaß in Helmholtz' Verdikt eine theoretische Entsprechung: "Wenn der Künstler mit den ihm zur Verfügung stehenden Farbmitteln den Gesichtseindruck, den Objekte geben können, möglichst treffend wiedergeben möchte, so muss er die Kontraste malen, die sie hervorbringen."^{xxi} An diesen wenigen Beispielen zeigt sich, daß die "Brücke"-Maler das Pointillé als Auftragstechnik zwar aufgegeben hatten; die Prinzipien aber, die ihm zugrunde lagen, waren für ihr bildnerisches Denken immer noch prägend. Das semantische Beziehungsgeflecht, das der Neoimpressionismus zwischen Farbe als Malmaterial und der sich farbig darbietenden Welt etabliert hatte, blieb für die "Brücke" weiterhin gültig. Diesen strukturellen Verwandtschaften zwischen dem

neoimpressionistischen und dem frühen expressionistischen Oeuvres der "Brücke" ist eine weitere hinzuzufügen: das Denken in Farbflächen. Es war beispielsweise bei der Beschäftigung mit der Farblithographie erforderlich. Kirchners Blatt *Das grüne Haus* (Abb. 7) soll dieses Denken exemplarisch vorführen. Bei diesem vierfarbigen Steindruck war die bildliche Fiktion gedanklich in vier Farben zu zerlegen und gesondert mit schwarzer Lithotusche auf die vier Lithosteine zu zeichnen. Diese waren chemisch zu präparieren und mit den gedachten Farben einzuwalzen. Das farbige Bild aber, auf das alle Arbeitsschritte hin konzipiert waren, stellte sich erst nach dem Drucken aller vier Steine her. An einer technischen Innovation, die Kirchner hier anwandte, ist zudem ersichtlich, in welchem Maße er sich auch bei der farbigen Organisation der Lithographien am Neoimpressionismus orientierte. Anstatt, wie herkömmlich, Schatten durch das Überdrucken eines leichten Grautons zu erzeugen, rang er der gelben Lithofarbe zwei unterschiedliche Sättigungsgrade ab: einen helleren für die lichtereren Bereiche sowie einen dunkleren für die von den Bäumen leicht verschattete Wegzone. Kirchner blieb weiterhin dem Gebot der Farbenreinheit verpflichtet und erhöhte lediglich an den als Schatten projektierten Stellen die Fettempfindlichkeit. Dadurch nahmen diese Stellen mehr Farbe auf, druckten satter und erscheinen im Ergebnis farblich intensiver.

5. Zusammenfassung

Das 'Sehen in Farbe' wie auch das farbige Komponieren der "Brücke"-Maler war nicht Ausdruck eines intuitiven und genialischen Handelns, wie es in der Literatur oft geschrieben steht. Vielmehr orientierte es sich am zeitgenössischen Wissen über optische und physiologische Vorgänge des Sehens. "Wie [die Bilder] vom durch die Augen Erlebten ausgehen, so sollen sie auch durch die Augen aufgenommen werden", meinte ein Freund Kirchners über dessen Kunst.^{xxii} Das bildnerische 'Sehen in Farbe' der "Brücke" läßt sich nicht auf die Vorstellung vom Künstler als intuitiv handelndem Farbgenie zurückführen. Hingegen erforderte der künstlerische Schaffensprozeß, "[...] die verzwicktesten Rechnungen über die Aufteilung der Farbenskala zu verfolgen und aufzugleichen", weil "das Gleichgewicht der sechs Hauptfarben zu finden [war], Rot, Blau, Gelb, Orange, Lila, Grün, [...] da ist das Hirn so müde [...] der Geist bis zum Zerreißen gespannt".^{xxiii} Der hier sein Malen so nüchtern beschreibt, ist Vincent van Gogh. Die Begegnung der "Brücke"-Maler mit dem Werk van Goghs, der allgemein ein offenbarer Charakter zugesprochen wird, erweist sich bei genauerer Betrachtung als Bestätigung für ein 'Sehen in Farbe', das aus der Beschäftigung mit dem Neoimpressionismus erwachsen war.

ⁱ Ich möchte auf diesem Wege ganz herzlich Sophie von Glinsky, Karin Krauthausen und Regina Schubert für die vielen, sehr anregenden Gespräche danken.

ⁱⁱ Die Rezeption französischer Kunst im Expressionismus wird widersprüchlich beurteilt. Zur Forschungslage siehe Martina Ewers-Schulz, *Die Französischen Grundlagen des Rheinischen Expressionismus. 1905 bis 1914. Stellenwert und Bedeutung der französischen Kunst in Deutschland und ihre Rezeption in den Werken der Bonner Ausstellungsgemeinschaft von 1913*, Münster 1994, S. 3-34. Zu den Hintergründen dieser Streitfrage siehe F. Whitford, „Kirchner und das Kunsturteil“, in: Berlin 1979, S. 40ff.

ⁱⁱⁱ Siehe z.B. K. Clausberg, „Naturhistorische Leitbilder der Kulturwissenschaften: Die Evolutions-Paradigmen“, in: M.Brix/M.Steinhauser (Hrsg.), *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, Giessen 1978, S. 41-51.

^{iv} Siehe bes. S.5 des Vorwortes des illustrierten Ausstellungskataloges. Die Beteiligung der Neoimpressionisten Signac und Cross erfolgte, „um die Kette der Beziehungen zu schließen, welche die moderne Malerei mit der Kunst der letzten Klassik vereinen.“ Zu Ausstellungskonzeption, Kontroversen der Jury, Pressespiegel etc. siehe W. Herzogenrath (Hrsg.), *Frühe Kölner Kunstaustellungen*, Köln 1981.

^v Siehe neben Reiches Ausführungen im Vorwort auch die Hagelstanges in der Eröffnungsrede. Abgedruckt in bei Herzogenrath ebd. S. 158.

^{vi} Aus der langen Liste möglicher Beispiele derjenigen Positionen, die Farbgebung und Duktus der Malerei der „Brücke“ auf den Einfluß van Goghs zurückführen, sei hier der Aufsatz M. M. Moellers, „Van Gogh und die Rezeption in Deutschland bis 1914“ in: Ausst.-Kat. Essen: *Vincent van Gogh und die Moderne. 1890-1914*, Freren 1990, S. 312ff., herausgegriffen.

^{vii} Wie Anm.1, S. 41ff.

^{viii} Diverse Äußerungen Kirchners machen diesen Unterschied zwischen alltäglichem und künstlerischem Farbsehen deutlich. Z.B.: „Der Lichtwert der Farbe auf der Leinwand, so verschieden vom Lichtwert der Farbe in der Natur - verändert ja in ganz unerhörter Weise die reale Form.“ Oder: „Wenn ein Bild gemalt, d.h. mit Farbe aufgebaut wird, dass dadurch die Deformationen entstehen, die meine Bilder zum Entsetzen der nicht farbig Sehenden [Hervorhebung d.d.A.] macht.“ Kirchner/Schiefler, S. 274.

^{ix} Ausführlich dazu K. Badt, *Die Farbenlehre van Goghs*, Köln 1961.

^x August Macke in: *Im Kampf um die Kunst*, 1911, S. 82.

^{xi} H. Hartmann, *Augusto Giacometti, Pionier der abstrakten Kunst. Ein Leben für die*

Farbe. Chur: Bündner Kunstmuseum 1981, S. 56f.

^{xii} Zuerst bei M. Hoffmann, *Der Architekt Ernst Ludwig Kirchner*, München (Ketterer) 1999, S. 8f.

^{xiii} Siehe z.B. O. N. Rood, *Die moderne Farbenlehre. Mit Hinweisen auf ihre Benutzung in Malerei und Kunstgewerbe*, Leipzig 1880.

^{xiv} Wie jüngst Michael F. Zimmermann in *Seurat und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Weinheim 1991, gezeigt hat, geschah die Einbindung psychischer Wirkungsweisen von Farbe und Linie durch Seurat aufgrund seiner Lektüre von Charles Blancs *Grammaire* sowie seiner Bekanntschaft mit dem Psychophysiker Charles Henry. Ein Hinweis darauf, daß Seurats Überlegungen bei der Rezeption in Deutschland eine Rolle spielten, ist weder im Ausstellungskatalog *Deutsche und Französische Impressionisten und Neo-Impressionisten* (Dresden 1904) noch im Streit zwischen Harry Graf Kessler und Wolfgang von Oettingen in Kessler, *Über den Kunstwert des Neoimpressionismus*, Berlin 1903, zu finden.

^{xv} *Elbkahn* markiert den Terminus post quem für die Beschäftigung mit dem Neoimpressionismus.

^{xvi} Ernst te Peerds Buch *Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst*, Straßburg 1899, illustriert den Stand der Überlegungen zum Sehen um 1900: "Unser Sehbild ist keine zeitlos gewusste Einheit, sondern eine in der Zeit aneinander gelegte, aus zahllosen Wahrnehmungsmomenten zusammengefügte, zeitliche, einheitlose Vielheit, gewissermaßen ein Sehmosaik, welches an die physiologischen Gesetze der Wahrnehmungs- und Vorstellungsbildung gebunden ist. Entgegen der Fähigkeit des photographischen Apparates aus den optischen Elementen zeitlose Bilder zu gestalten, ist das menschliche Auge nur dazu befähigt, zeitliche optische Einzelwahrheiten zu einer idealen Einheit zusammenzufügen [...]" ebd. S. 5.

^{xvii} Wie komplex und soziologisch orientiert die diesbezüglichen Überlegungen waren, führte damals Meier-Gräfe in *Der Moderne Impressionismus*. o. J. (um 1903) aus.

^{xviii} Siehe z.B. W. v. Oettingens, *Über den Kunstwert des Neoimpressionismus*, Berlin 1903.

^{xix} Siehe G. Fuchs: *Malerei, Fotografie und Kultur*, 1904, zit. n. W. Kemp, *Theorie der Fotografie. 1839-1912*, Berlin 1980, S. 260.

^{xx} Siehe G. Hauberrißer: „Die Bedeutung der Farbenphotographie für den Künstler“, in: *Technische Mitteilungen für Malerei* XXVI. Jg. Nr.15, 1. Februar 1910, S. 117f. Näheres zu den photochemischen Verfahren in: *Farbe im Photo*, Ausst.-Kat. Köln 1981, S. 63 sowie S. 71-75.

^{xxi} Helmholtz: Optisches zur Malerei, zit. n. J. Gage, *Die Sprache der Farbe*, S. 220f.

^{xxii} Botho Gräf im Katalog zu einer Kirchner-Ausstellung in der Galerie Schames in Frankfurt 1920. Zit. n. Ausst.-Kat. Galerie Ketterer: *Ernst Ludwig Kirchner, Campoine d'Italia* 1963, S. 14.

^{xxiii} Aus einem Brief van Goghs an seinen Bruder, Arles Mitte 1888. Zit. n. K. Badt, *Die Farbenlehre van Goghs*, Köln 1961, S. 82.

Abb.1:

Erich Heckel
Elbkahn (Kahn auf der Elbe). 1904.
Öl auf Pappe, 45 x 70 cm.
bez. u.l. E H 04.
Privatsammlung.

Abb.2:

Karl Schmidt-Rottluff
Das rote Haus (Das einsame Haus). 1907
Öl auf Leinwand, 64 x 60 cm.
bez.: u.r.: Schmidt-Rottluff 1907.
Privatsammlung.

Abb.3:

Erich Heckel
Ziegelei (Dangast). 1907
Öl/Lwd. 68 x 86 cm.
bez.u.r. E H 07. Verso Keilrahmen: Erich Heckel Ziegelei 1907.
Privatsammlung.

Abb.4:

Karl Schmidt-Rottluff
Oldenburgische Herbstlandschaft. 1907
Öl auf Leinwand, 76 x 97,5 cm.
Bez. u.r.: S.Rottluff 1907.
Barcelona (?) Sammlung Thyssen-Bornemisza.

Abb.5:

Karl Schmidt-Rottluff
Dorfhaus mit Weiden. 1908.
Öl auf Leinwand, 85x75 cm.

Bez.: eigenhändige Titelbezeichnung a.d. Keilrahmen.
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,
Nationalgalerie.

Abb.6:

Ernst Ludwig Kirchner
Pavillon am Teich. Um 1907.
Aquarell über Bleistift. 32 x 42,6 cm.
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Abb.7:

Ernst Ludwig Kirchner
Das grüne Haus. 1908.
Lithographie von vier Steinen, Grün, Rot, Gelb und Blau, 33 x 40
cm.
bez.: u.r. E.L. Kirchner. u.l.: Handdruck.
Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung.