

## Expressionismus (ca. 1905 – 1920)

### Teil I

- Charakterisierung und zeitliche Abgrenzung
- Vorbilder: Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch
- 

#### 1. Charakterisierung und zeitliche Abgrenzung

Das lateinische Wort „expressio“ (Ausdruck) gibt dieser Kunstrichtung der ersten Hälfte des 20. Jh.s ihren Namen. Sie gelangte vor allem in **Deutschland** zu großer Bedeutung. Im Gegensatz zum Impressionismus, in dem ein **äußerer** Eindruck im Bild verarbeitet wurde, sollte im Expressionismus ein **innerer**, seelischer Ausdruck für die Bildgestaltung bestimmend sein. Das Bildmotiv der Wirklichkeit sollte also nicht imitiert werden, sondern in einem schöpferischen Akt des Künstlers eine neue Ausdruckskraft gewinnen.

Expressionistischer Ausdruckswille begegnet uns nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Literatur, in Schauspiel, Bühnenbild und Tanz, im Film und in der Architektur. Gibt es Beispiele dafür in unserer Nähe? Das markanteste expressionistische Architekturbeispiel in Iserlohn dürfte das Wichelhovenhaus sein, das Verlagshaus des Iserlohner Kreisanzeigers.



Die Kölner Architekten Ullmann & Eisenhauer, nach deren Plänen das Gebäude 1927 erstellt wurde, haben ihm durch eine blockhaft-kubische Architektur eine aussagekräftige Gestalt gegeben. Alle Geschossfenster sind symmetrisch zur Mittelachse; ihre einheitliche Einfassung ordnet sie zu Fensterbändern, die klar von dem flächenhaften Ziegelmauerwerk abgesetzt sind. Das Gebäude gehört zwar zeitlich bereits zur Neuen Sachlichkeit, eindeutig expressionistisch sind jedoch der Dekor und ein Teil des Inneren, nämlich die bleiverglasten Fenster des Treppenhauses mit der zweiarmigen Treppe im Zentrum des Gebäudes; sie stehen im Gegensatz zu der Skulptur mit ihren weichen Formen auf dem Marmorbrunnen mit der flachen, leicht geschwungenen Schale.

Ich beschränke mich im Folgenden aber auf die Malerei.

Zur zeitlichen Abgrenzung des Expressionismus: Das Gründungsjahr der Künstlergemeinschaft „Brücke“ 1905 in Dresden sowie das Ende des 1. Weltkriegs und der Nachkriegsunruhen um 1920 werden allgemein als Eckpfeiler für Beginn und Ende der Bewegung in Deutschland genannt. (Viele junge Expressionisten – wie Marc, Macke oder Morgner – kamen im Krieg um. Andere brachen physisch und psychisch zusammen und wurden in die Heimat entlassen, z.B. Kirchner, Beckmann und Kokoschka; und es ist verständlich, dass sich mit ihrer Einstellung zum Krieg auch die Malweise veränderte.)

Das heißt natürlich nicht, dass nach 1920 **nicht** mehr expressionistisch gemalt wurde. Karl Schmidt-Rottluff zum Beispiel ist seinem einmal gefundenen expressionistischen Stil ein Leben lang (also bis 1976) treu geblieben. Für andere Künstler war der Expressionismus nur eine **kurze** Phase innerhalb ihrer gesamten künstlerischen Entwicklung; Wassily Kandinsky beispielsweise malte bis 1914 expressionistisch und gelangte danach zur gegenstandslosen Malerei.

1905-1920: das ist also der Zeitraum, in dem die politischen Ereignisse und die gesellschaftlichen Verhältnisse im expressionistischen Stil ihren adäquaten künstlerischen Ausdruck fanden.

Josef Scharl, *Pariser Straßenszene* (1930) auf dem Ausstellungsplakat „Das Große Welttheater“ (Schloss Cappenberg)



Bis Ende April 2012 kann man im Schloss Cappenberg Kunstwerke aus der Zeit des *Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit* betrachten. Thomas Hengstenberg beschreibt die Zeit in seinem Beitrag zu der Ausstellung fast ebenso im expressionistischen Stil: „Großstädtischer Glanz, Revolution und Restauration, Hunger, Elend und Krieg erschütterten die Grundfesten der Gesellschaft. In diesem Klima voller Widersprüche brachen die Künste mit Wucht und Kreativität alle Normen und wurden zum Signal des Aufbruchs. [...] Zwischen der Fortschrittseuphorie und der Hoffnung auf ein friedliches, selbstbestimmtes Europa zu Beginn des 20. Jahrhunderts und dem Verlust aller Illusionen nach dem Ersten Weltkrieg öffnen sich Abgründe.“ ([kreis-unna.de/.../das-grosse-welttheater.html](http://kreis-unna.de/.../das-grosse-welttheater.html))

In der Weimarer Republik erlangten einige Expressionisten eine große Popularität, in der Zeit des Nationalsozialismus gehörten sie zur „Entarteten Kunst“, - die gleichnamige Ausstellung bestand etwa zur Hälfte aus Werken der „Brücke“-Maler, auf die ich beim nächsten Mal näher eingehen werde.

In der Bundesrepublik Deutschland wurden die Expressionisten wieder hoch geschätzt. Wenn Briefmarken auch ein Spiegel des Zeitgeistes sind, dann ist es schon bemerkenswert, dass allein schon 1974 drei Sondermarkenpaare zum Thema „Deutscher Expressionismus“ herauskamen.



Sie zeigen Gemälde von Jawlensky, Heckel, Kirchner, Marc, Macke und Beckmann.

Seit 1992 werden regelmäßig Marken zum Thema „Deutsche Malerei des 20. Jahrhunderts“ herausgegeben, darunter sind ebenfalls Werke deutscher Expressionisten, hier der erste Satz aus dem Jahr 1992:



Mit Werken von Franz Marc: Pferd in der Landschaft, August Macke: Modegeschäft, Wassily Kandinsky: Murnau mit Regenbogen.

Als erste malerische Merkmale fallen uns schon bei der Betrachtung der kleinen Briefmarken eine intensive und kontrastreiche Benutzung kräftiger Farben auf, dann auch der Verzicht auf Details, vielleicht auch schon die Besonderheit, dass die Wirklichkeitsausschnitte nicht naturgetreu wiedergegeben werden.

Darüber hinaus kann aber von einem einheitlichen expressionistischen Stil nicht gesprochen werden. „Und in der Tat erweist sich der Expressionismus eher als der **Ausdruck des Lebensgefühls** einer jungen Generation, die sich lediglich einig war in ihrer **Ablehnung** herrschender gesellschaftlicher und politischer Strukturen.“, schreibt Dietmar Elger in seinem Buch „Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution“, Köln 1910 (S. 8); und er fährt fort:

„Mit der einfachen, kreatürlichen und allein vom Rhythmus der Natur vorgegebenen Lebensgemeinschaft entwarfen die Expressionisten eine utopische **Gegenwelt** zu der vom industrialisierten Arbeitsprozeß fremdbestimmten und durch das wilhelminische System reglementierten Gesellschaft. Dabei ging diese Auseinandersetzung für sie fast immer auch mit einer **persönlichen** Emanzipation einher. Die meisten der jungen Expressionisten entstammten sogenannten gutbürgerlichen Familien, und gerade in ihnen [den bürgerlichen Familien] fand der Wilhelminismus seine treuesten Repräsentanten.“ (S.9). Die deutschen Impressionisten, die unter dem Vorsitzenden der „Berliner Secession“ **Max Liebermann** noch bis zum 1. Weltkrieg den Anspruch erhoben, die moderne Kunst in Deutschland zu repräsentieren, wurden von diesen jungen Künstlern abgelehnt. Elger bezeichnet denn auch den Expressionismus im Untertitel als „eine deutsche Kunstrevolution“.

## 2. Vorbilder: Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch

Prägenden Vorbildcharakter für die Expressionisten hatten der Niederländer Vincent van Gogh, der Franzose Paul Gauguin und der Norweger Edvard Munch.



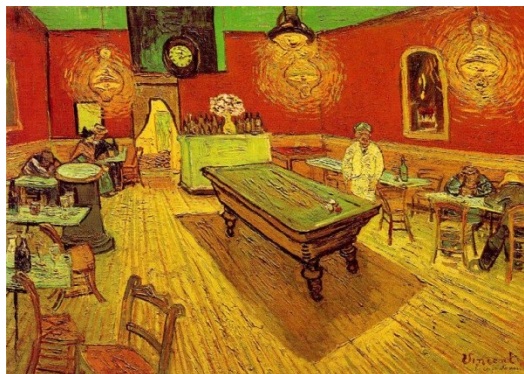
Paul Gauguin, *Vincent van Gogh, Sonnenblumen malend* (1888)

Wir wissen von van Goghs missglücktem Versuch, eine Arbeits- und Lebensgemeinschaft mit Gauguin in Arles zu führen; in diesem Versuch, der nur 2 Monate dauerte, und in Gauguins späterer Reise nach Tahiti sahen manche Expressionisten ihre eigenen Gemeinschafts- und Lebensideale **vorgelebt**.

Van Gogh gilt als die entscheidende **Mittlerfigur** bei der Rezeption der modernen französischen Malerei durch die deutschen Expressionisten. Seinem Einfluss waren sie anfangs so erlegen, dass Emil Nolde seinen Künstlerfreunden riet, sich nicht „Brücke“, sondern „van Goghiana“ zu nennen.

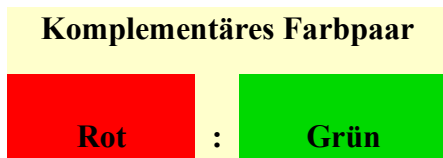
Also sehen wir uns zunächst einmal ein Werk van Goghs (1853-1890) unter diesem Aspekt an. In Frage kommen im Wesentlichen nur Bilder aus seinen letzten Lebensjahren, die er seit seinem Aufenthalt in Arles gemalt hat, mit der Malweise, die wir heute als „typisch“ für van Gogh empfinden.

Er war in der Hoffnung auf die leuchtenden Farben Südfrankreichs nach Arles gezogen, wie er in einem Brief dokumentiert: „[...] weil man da [...] die schönen Gegensätze von Rot und Grün, von Blau und Orange, von Schwefelgelb und Lila von Natur aus findet.“



*Das Nachtcafé*, 1888.

In dem entsprechenden Wikipedia-Beitrag über Vincent van Gogh wird dieses Bild mit Recht als „Komplementärkontrast in Rot und Grün“ gekennzeichnet.



Ausschnitt aus van Goghs *Nachtcafé* (links oben)

Durch diesen Kontrast **steigert** sich die Wirkung der Farben.

Über die Lokalfarben, gemeint sind damit die **natürlichen** Farben der Gegenstände, setzte sich van Gogh häufig hinweg. In einem Brief schrieb er über sein Bild *Nachtcafé*: „*Ich habe versucht, mit Rot und Grün die schrecklichen menschlichen Leidenschaften auszudrücken. Der Raum ist blutrot und mattgelb, ein grünes Billard in der Mitte, vier zitronengelbe Lampen mit orangefarbenen und grünen Strahlenkreisen. Überall ist Kampf und Antithese [...].*“

Farbe hatte für Vincent van Gogh also auch – wie später für die Expressionisten – eine **symbolische** Funktion.

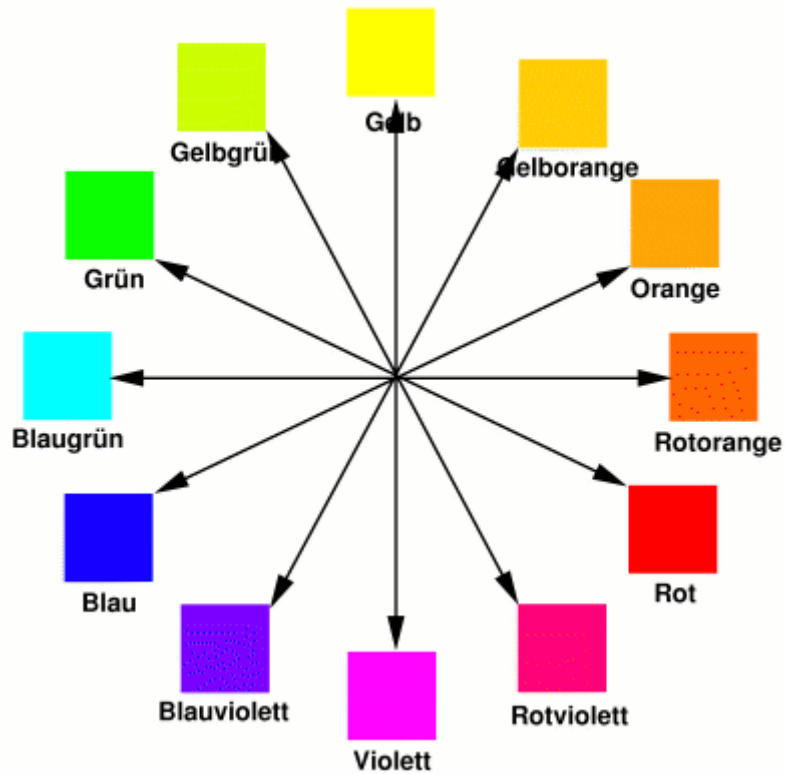
Weil die **Komplementärfarben** im Expressionismus eine große Rolle spielen, gebe ich dazu noch ein paar Informationen.

Der Begriff Komplementärfarben, auch Ergänzungs- oder Gegenfarben genannt, stammt aus der Farbenlehre. Man nennt – kurz gesagt – diejenige Farbe komplementär, die mit der Ursprungsfarbe gemischt einen (neutralen) Grauton ergibt. Ein Farbenpaar kann aber gerade farbenpsychologisch als komplementär empfunden werden, auch wenn es dies technisch-physikalisch nicht ist. Die konkrete Zuordnung einer Farbe zu ihrer Komplementärfarbe hängt im Übrigen vom gewählten Farbmodell ab. In bestimmten Modellen gilt beispielweise nicht Rot-Grün als Komplementärfarbenpaar, sondern Rot-Cyan und Grün-Magenta. Wird das Farbmodell als Farbkreis verstanden, so stehen sich Komplementärfarben stets genau gegenüber.

### **Komplementärkontrast**

Komplementär sind zwei Farben, die sich im Farbkreis gegenüberstehen.





Nun ein konkretes Beispiel für den Einfluss van Goghs auf die deutsche Malerei des Expressionismus.

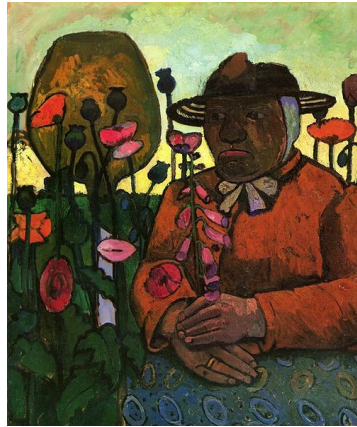
**Paula Modersohn-Becker**, die man wie Emil Nolde und Christian Rohlf's dem norddeutschen Expressionismus zuordnen kann, lernte van Goghs Bilder auf einer ihrer Parisreisen zu Beginn des 20. Jh.s kennen; sie war u.a. – wie ihr Mann schrieb – sehr von „La Berceuse“ angetan.



*La Berceuse* (1888)

„La berceuse“, damit ist wohl eine Frau gemeint, die eine Wiege bewegt bzw. die ein Kind wiegt; in ihrer Hand sieht man den Strick, den sie dazu benutzt. Bei der Dargestellten handelt es sich um Mme. Roulin.

Und ich meine, dass man den Einfluss van Goghs auf diese deutsche Künstlerin gut erkennen kann, wenn man z.B. ihr Gemälde „*Alte Armenhäslerin im Garten*“ (1906) daneben betrachtet; hier eine Darstellung mit Glaskugel und Mohnblumen:



Komposition, Darstellung der sitzenden Frau (mit überschlagenen Händen) und Farbgebung mit dem Komplementärkontrast von Rot und Grün weisen große Ähnlichkeit auf. (→Beide nebeneinander!)

Dem Bild *Kinderakt mit Goldfischglas* (1906/07) von Paula Modersohn-Becker liegt offensichtlich das Werk eines anderen französischen Malers als Vorbild zu Grunde. (?)



Die deutsche Malerin lernte in Paris auch Bilder von **Paul Gauguin** (1848-1903) kennen und übernahm für einige Zeit nicht nur seine leuchtende Farbigkeit, sondern auch tropisch anmutende Motive wie hier im *Kinderakt* in ihr eigenes Werk.

In Deutschland wurden Gauguins Gemälde vor allem durch den Sammler Karl Ernst Osthaus allgemein bekannt; 1906 war eine Ausstellung in Dresden, dem Zentrum der Künstlergruppe „Brücke“. Und in der Literatur wird immer wieder hervorgehoben, dass Gauguins Bilder den deutschen Expressionisten wichtige Impulse gaben.

Welcher Art waren nun genauer diese „Impulse“?

Sie konnten nur von Bildern ausgehen, die Gauguin nach seiner Auseinandersetzung mit van Goghs Werken und nach seiner Reise in die Karibik, 1888, anfertigte; denn erst dann begann

er eine eigenständige Malweise zu entwickeln. (Bis dahin malte er im Stil des Impressionismus.) Etwa Anfang 1891 war dieser Prozess abgeschlossen.



Gauguin wandte sich von dem in der Malerei seit Jahrhunderten angestrebten Ziel ab, eine Illusion der **Realität** zu schaffen; seine Bilder sollten **nicht** die sichtbare Wirklichkeit wiedergeben, sondern **Ausdruck** von Gefühlen und Gedanken sein.

Wie er dabei künstlerisch vorging, lässt sich exemplarisch an dem Bild *Tangsammlerinnen (II)* beobachten; es entstand 1889 in der Bretagne.[Das wird in dem Wikipedia-Artikel über Paul Gauguin (S. 7) erklärt:]

„Gauguin reduzierte und **vereinfachte** die Formen der Personen und Dinge. Er verwischte die Formen nicht mehr, wie noch in seiner impressionistischen Phase, sondern grenzte sie in ihrer unterschiedlichen Farbigkeit klar voneinander ab. Häufig betont eine dunklere Umrandungslinie die Formen zusätzlich [...].“

Auch die Vielfalt der Farben, die in der Natur durch die Wirkung von Licht und Schatten entsteht, vereinfachte Gauguin, indem er sie zu einheitlichen Flächen zusammenfasste. Dabei orientiert sich die Farbigkeit im Gemälde nicht unbedingt am natürlichen Aussehen der dargestellten Gegenstände. Der rosafarbene Strand, das türkis-grüne Meer, der gelbe Hund gehorchen Gesetzmäßigkeiten, die durch die **Farbkomposition** innerhalb des Gemäldes bestimmt sind.



Paul Gauguin: *Wie? Bist du eifersüchtig? (Aha oe feii?)* (1892)

„Typisch für Gauguin, besonders für seine Bilder aus der Südsee, ist die Verwendung außerordentlich leuchtender Farben, die oft in Komplementärkontrasten gegeneinander gesetzt sind, ohne dass die Bilder dadurch schreiend oder disharmonisch wirken.“ (Ebd.)



Gauguin reduzierte die Modellierung der Körper durch Körperschatten und verzichtete meist völlig auf Schlagschatten, wahrscheinlich, um die Geschlossenheit der Komposition nicht zu stören. Selbst unter tropischer Sonne wie hier präsentieren sich Gauguins Personen und Dinge deshalb weitgehend schattenlos.

Ich habe jetzt den Ausschnitt oben links isoliert:

Für sich genommen könnte dieser Bildausschnitt (der linken oberen Ecke) ein **modernes** Gemälde sein. In der Tat gestaltete Gauguin Teile der Umgebung seiner Figuren oft mit bloßen „Mustern“ und Ornamenten, vollzog dabei aber nie den Schritt zu völligen Abstraktion; diese Bildbereiche lassen immer auch Assoziationen zu realen Dingen zu, hier z.B. zu Wasser und Strand.

Außerdem setzte er sich im Interesse der Bildkomposition über die Regeln der Perspektive hinweg.

Schauen wir uns unter diesem Aspekt noch einmal einen Ausschnitt des vorigen Bildes an:

Die vier Tamsammlerinnen, die sich im gleichnamigen Gemälde von links nähern, fügen sich nicht in eine gemeinsame Fluchtlinie (die zweite Person ist zu groß, die beiden hinteren sind zu klein).

Nun werfen wir noch einen Blick auf den rechten Rand des Gesamtbildes:

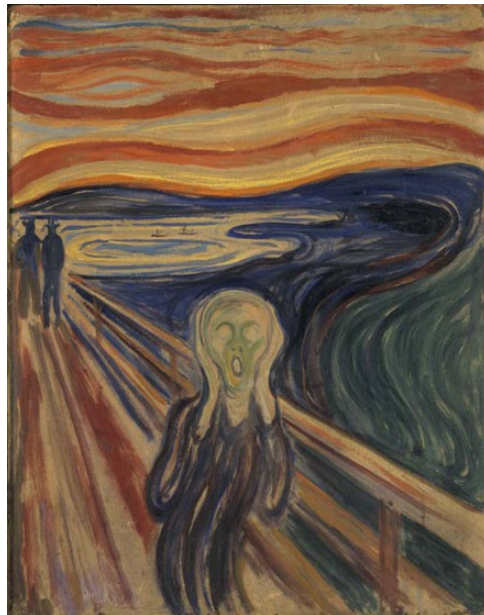


Da ist das Bein eines Pferdes zu sehen. Wenn es perspektivisch richtig sein sollte, müsste das Tier riesig sein.

*„All die genannten Maßnahmen zusammen bewirken die starke Flächigkeit von Gauguins Bildern (also das weitgehende Fehlen eines Raumeindrucks) und ihre ausgesprochen dekorative Wirkung.“* (de.wikipedia.org/wiki/Paul\_Gauguin, 7/12)

So weit zu den „Impulsen“, die die deutschen Expressionisten von Gauguins Gemälden erhielten. Die Maler griffen vor allem die Formvereinfachung und subjektive Farbigkeit auf; manche suchten wie Gauguin in der Kunst vermeintlich „primitiver“ Kulturen nach Vorbildern für eine Erneuerung ihrer eigenen Malerei. Gauguins Reisen nach Tahiti veranlassten z.B. Nolde und Pechstein später zu Aufenthalten in der Südsee und auf Palau.

Der dritte Maler mit Vorbildfunktion für den deutschen Expressionismus ist Edvard Munch, dessen berühmtestes Bild Britta Dilcher uns schon vorgestellt hat, sodass ich mich nun etwas kürzer fassen kann.



Edvard Munch, *Der Schrei* (1893), Tempera auf Pappe, 91 x 74 cm

Im Zeitraum von 1893 bis 1910 malte Munch verschiedene Bilder mit dem Titel „Der Schrei“. Sie entstanden mit unterschiedlichen Techniken im Rahmen einer Serie, die den Namen „Der Fries des Lebens“ trägt. Dabei spielten Themen wie der Tod und die Angst, aber auch die Liebe eine bedeutende Rolle, die er übrigens auch in mehreren **Gedichten** verarbeitete.

Der erste deutsche Titel, den Munch dem Werk gab, war „Schrei der Natur“; auf eine **graphische** Fassung schrieb Munch in Deutsch: „Ich fühlte das große Geschrei durch die Natur.“

Heute bekannt sind vier Gemälde und eine Lithographie. Hier eine Gemäldefassung aus dem Jahr 1893:

„*Der Schrei*“ wird häufig als das erste expressionistische Bild bezeichnet (es ist also 12 Jahre vor dem formalen Beginn der Epoche entstanden). Es ist ein extremes Beispiel für Munchs sog. „Seelenmalerei“. Der Ausdruck des Gemäldes beruht in hohem Maße auf den **Gestaltungsmitteln**, den Farben und der Linienführung. Die Szene – und besonders die Vordergrundfigur – ist grotesk verzeichnet und in Farben wiedergegeben, die nicht der äußeren Wirklichkeit entsprechen. (Allerdings geht eine neuere Untersuchung davon aus, dass die rötliche Färbung des Hintergrunds auf den Ausbruch des Krakataus und der damit weltweit veränderten Färbung des Himmels zurückzuführen ist.)

In seinem Tagebuch beschrieb Munch seine Erinnerung daran, wie er ein paar Jahre zuvor durch Kristiania – das ist der frühere Name von Oslo – gegangen war:

„Ich ging mit zwei Freunden die Straße entlang, die Sonne ging unter – ich spürte einen Hauch von Schwermut – der Himmel färbte sich plötzlich blutig rot. Ich blieb stehen, lehnte mich todmüde gegen einen Zaun – sah die flammenden Wolken wie Blut und Schwerter – den

blauschwarzen Fjord und die Stadt – meine Freunde gingen weiter – ich stand da zitternd vor Angst – und ich fühlte, wie ein langer unendlicher Schrei durch die Natur ging.“

Ich habe das aus dem Buch von Elizabeth Lunday zitiert, „Die großen Künstler und ihre Geheimnisse“ (Zürich 2010, S. 185), das ich sehr empfehlen kann.

An diesem Tagebucheintrag wird noch einmal besonders deutlich, dass im Expressionismus ein innerer, seelischer Ausdruck für die Bildgestaltung entscheidend ist, dass – kurz gesagt – die **expressive** Funktion gegenüber der appellativen und sachlichen Funktion deutlich überwiegt.

## Expressionismus

(ca. 1905-1920)

### Teil II

#### Die Künstlergruppe „Brücke“

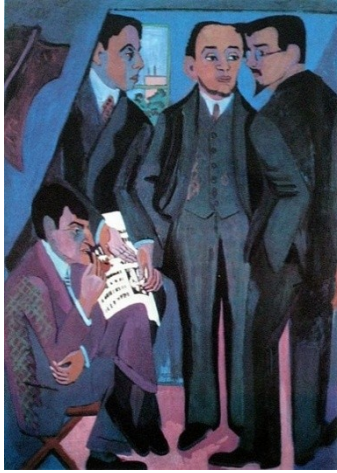
- Ernst Ludwig Kirchner
- Erich Heckel
- Karl Schmidt-Rottluff
- Max Pechstein
- Otto Mueller

Am 7. Juni 1905 gründeten die vier Dresdner Architekturstudenten Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff die Künstlergruppe „Brücke“. Bleyl, der 1905 noch kurz vor der Gründung zusammen mit Kirchner sein Architekturdiplom erworben hatte, schied 1907 bereits wieder aus der Gruppe aus und wurde Lehrer an der Bauschule im schlesischen Freiberg. Andere Künstler stießen später und zum Teil nur für kurze Zeit zur „Brücke“, z.B. Emil Nolde; er war zwischen 1906 und 1907 aktives Mitglied der Gemeinschaft. Ab 1906 gehörte Max Pechstein und ab 1910 auch Otto Mueller dazu.



Ernst Ludwig Kirchner, Ausstellungsplakat der Galerie Arnold in Dresden, 1910

In diesem Jahr fand in der Galerie Arnold in Dresden eine Ausstellung der Künstlergruppe statt, mit der die Maler zwar bekannt, aber nicht anerkannt wurden. Diese Ausstellung dokumentierte einen Kollektivstil, der unser Verständnis von deutschem Expressionismus wesentlich geprägt hat und der das von den Künstlern bewusst angestrebte Ergebnis ihres gemeinschaftlichen Arbeitens war.



1926/27 malte **Ernst Ludwig Kirchner** (1880-1938) mit dem großformatigen Figurenbild „Eine Künstlergruppe“ - es ist 168 x 126 cm groß - eine vorgebliche Hommage für die „Brücke“-Gemeinschaft. Da gab es sie aber längst nicht mehr. Sie hatte sich 1913 aufgelöst.

Das Bild zeigt als Ganzfiguren in einem kleinen Zimmer: Mueller, Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff. Es sind die vier Künstler, die der Gemeinschaft bei ihrer Auflösung 1913 angehörten.

Der eigenständige Mueller sitzt, links an den Bildrand gerückt, etwas abseits, Pfeife rauchend wie ein Unbeteiligter auf einem niedrigen Hocker. Die drei anderen Maler stehen eng beieinander. Die Gestalt Schmidt-Rottluffs, rechts im Vordergrund, durchmisst das Bildformat in ganzer Höhe. Neben ihm, im Mittelpunkt der Komposition, steht der selbstbewusste Heckel, Geschäftsführer und die treibende organisatorische Kraft der Gruppe. Doch nicht er, sondern Kirchner selbst erscheint in diesem Bild als die wichtigste Figur. Aus dem Hintergrund beugt er sich zu Heckel und Schmidt-Rottluff vor, in seiner Linken hält er ein großformatiges **Schriftstück**.



Man hat darüber gerätselt, was das sein könnte. In der Fachliteratur deutet man es inzwischen als eine Doppelseite aus der von Kirchner verfassten „Chronik der KG Brücke“ aus dem Jahr 1913, die zu Auseinandersetzungen in der Gruppe und schließlich zu deren Auflösung führte. Nach Dietmar Elger (Expressionismus, S. 44) ist Kirchners Gemälde „somit beileibe kein wehmütiges Erinnerungsbild, sondern der nachträglich gemalte Versuch, die eigene Unschuld am Auseinanderbrechen der ‚Brücke‘ zu beteuern.“

Im Gründungsjahr (1905) hatte die Künstlergruppe noch keine genauen Vorstellungen von ihren Zielsetzungen. „Wovon wir weg mussten, war uns klar – wohin wir kommen würden, stand allerdings weniger fest“, erinnerte sich Heckel später. Das Programm war deshalb weitgehend **negativ** formuliert: nicht naturgetreu, nicht bürgerlich, nicht konventionell. Aber die Bildung eines einheitlichen Gruppenstils zählte zu den erklärten Zielen.



Programm der „Brücke“, 1906  
(Holzschnitt von Ernst Ludwig Kirchner):

„Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine Generation der Schaffenden wie der Genießenden, rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.“

Die damals zwischen 21 und 25 Jahre alten Künstler – alle Autodidakten - spürten den revolutionären Wunsch nach „Arm- und Lebensfreiheit“ - wie sie sich ausdrückten. Sie spürten den Wunsch nach gesellschaftlichen Änderungen und suchten nach einer entsprechenden künstlerischen Ausdrucksform. Der von jeglicher Industrialisierung unberührte Mensch, der in eine natürliche Umgebung eingebettete Mensch war eines ihrer bevorzugten Motive; der Akt ein weiteres, denn unbekleidet sahen sie ihre Modelle in einen ursprünglichen, paradiesischen Zustand entrückt. (Vgl. Elger, S. 17)

**Max Pechstein, Freilicht (1910)**





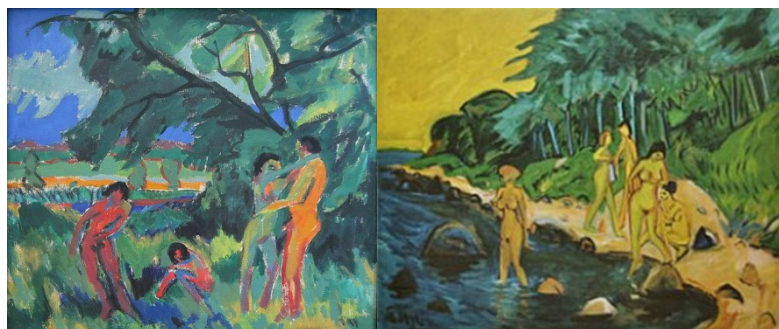
Sie machten z.B. mit ihren Freundinnen bzw. Modellen Ausflüge zu den Moritzburger Seen, wo sie auch schon mal wegen des Nacktbadens Ärger mit der Polizei bekamen. Dies Bild „Freilicht“ von Max Pechstein, Öl auf Leinwand, 70 x 80 cm, ist auch unter dem Titel „Badende in Moritzburg“ bekannt.

**Max Pechstein** (1881-1955) war übrigens der einzige „Brücke“-Maler, dessen Malerei sich auf eine **akademische** Ausbildung stützen konnte, und es war für ihn schwierig, so einen unverbrauchten Zugang zur Malerei zu finden, wie ihn die **autodidaktischen** Künstler der Gruppe hatten. Deren Unbekümmertheit im Umgang mit traditionellen Regeln der Kunst wurde für Pechstein kurzzeitig zum Vorbild.

Am ehesten entsprechen bei Pechstein solche Gemälde dem typischen „Brücke“-Stil, die wie dieses Bild hier während seiner Sommeraufenthalte vor Ort von Landschaften und Badenden entstanden sind.

Es zeigt sechs männliche und weibliche Akte bei ihrem unbeschwerten Zusammensein in der Natur; sie spielen miteinander und unterhalten sich. „Pechstein hat ihre Körper nur skizzenhaft mit einer rasch gezeichneten Kontur angelegt. Ihre Gesichter sind lediglich durch einfache, gesetzte Linien angedeutet. In der dargestellten Landschaft, der Wiese und den Bäumen im Hintergrund, werden die Formen von schwarzen Konturen eingefasst. Diese (Konturen) sind in einem lockeren, bewegten Pinselduktus ausgeführt. Auch innerhalb der Formen selbst ist die Farbe nicht flächig und unmodelliert aufgestrichen. Besonders im Bereich des Himmels wird deutlich, dass Pechstein sein Grün und Blau unterschiedlich abstuft und in rhythmischen Farbbahnen aufträgt. Pechstein erreicht hier jene Unmittelbarkeit des Ausdrucks, der auch für die in Moritzburg entstandenen Werke von Kirchner und Heckel charakteristisch ist.“ (S. 86) Dazu jeweils ein Beispiel:

Ernst Ludwig Kirchner, *Spielende nackte Menschen* (1910) und Erich Heckel, *Badende in der Bucht* (1912)



„Wir lebten in absoluter Harmonie, arbeiteten und badeten“, erinnert sich Pechstein. Später verbrachten die Maler die Sommermonate oft an der **Ostsee**, um die vermeintlich paradiesische Einheit von Mensch und Natur zu beschwören.

Erich Heckels Gemälde „*Badende in der Bucht*“ von 1912 zeigt eine solche Szene an der Ostsee. Auf alle Details verzichtend, umreißt er die weiblichen Akte in groben Zügen. Weniger die Individualität des einzelnen Menschen als vielmehr die Gemeinschaft wird betont, auch die der menschlichen Körper mit der sie umgebenden Natur. Dazu der folgende Ausschnitt:

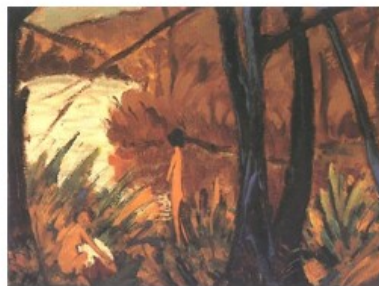


Im Bereich des Strandes nähert Heckel die Farbe der Körper der Farbigkeit des Sandes an, so dass die Figuren gleichsam zu Elementen der Landschaft werden.

Die Freunde bewegten sich übrigens nicht nur nackt beim Baden in der Natur, sondern ebenso im Alltag von Atelier und Wohnung. Nacktheit wurde gelebt, nicht nur auf der Suche nach Ursprünglichkeit, sondern auch als freizügige Sexualität.

Diese angestrebte Einheit von Mensch und Natur lässt sich als Motiv auch in Bildern von **Otto Mueller** aus dieser Zeit entdecken:

Otto Mueller, *Waldsee mit zwei Akten*, um 1915  
Leimfarbe auf Rupfen, 80 x 105,5 cm



Er erhielt den Spottnamen „Zigeuner-Mueller“, weil er sich von Kindheit an zu den Zigeunern hingezogen fühlte und ihr geographisch ungebundenes und konventionsloses Leben bewunderte. Diese Sehnsucht findet sich auch in seiner Malerei wieder, in deren Zentrum in die Natur eingebettete Gruppenbildnisse junger unbekleideter Zigeunermädchen stehen. Seine Bilder wirken meistens farblich matter als die der anderen Expressionisten; das wird besonders an dieser Gegenüberstellung deutlich:

Akte von Erich Heckel, *Badende in der Bucht* (1912),  
und Otto Mueller, *Landschaft mit Badenden* (1915)



Mueller benutzte als Bindemittel für seine Malerei Leimemulsionen statt Öl, die seinen Bildern eben diese charakteristische Oberfläche verleihen. Als Malgrund wählte er - wie in diesem Beispiel - bevorzugt groben Rupfen, Jutegewebe, in das die Farben schnell trocknend einziehen.

Beide technische Eigenschaften, der stumpfe Farbauftrag und die charakteristische Struktur ihrer Oberfläche, sind mitbestimmende ästhetische Faktoren für unsere Rezeption der Kunst Muellers.

Mueller trat der Künstlergruppe als letztes Mitglied bei, und zwar nach bzw. in Folge der Protestausstellung *Zurückgewiesener der Secession Berlin* der „Brücke“-Maler im Mai 1910. Pechstein notierte in seinen Erinnerungen: „Man **bespie** unsre Bilder, auf die Rahmen wurden **Schimpfworte** gekritzelt und ein Gemälde von mir [...] von einem Missetäter mit einem Nagel oder Bleistift **durchbohrt**.“

An den Ausflügen nach Moritzburg hatte sich von der Künstlergruppe nur Karl Schmidt-Rottluff nie beteiligt. Für ihn war während der ganzen Jahre der „Brücke“ das im Oldenburgischen gelegene **Dangast**, nicht Dresden oder Berlin, der Ort seiner künstlerischen Inspirationen.

Altes Kurhaus Dangast

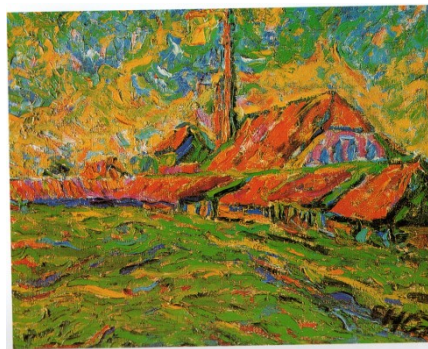


Seit 1907 war dieser kleine Ort an der Nordsee, übrigens schon seit 1797 ein Seebad nach englischem Vorbild, zu seinem ständigen Wohnort geworden. Heute erinnert ein interessanter „Kunstpfad“, ein kleiner Spazierweg in der Nähe des Kurhauses mit 6 Stationen, an Schmidt-Rottluff und andere mit Dangast verbundene Kunstschafter. Der Ort ist auch heute ein beliebter Wohn- und Treffpunkt von Künstlern.

1907 gab **Erich Heckel** (1883-1970) seine Tätigkeit in einem Architekturbüro auf und reiste im Herbst des Jahres zusammen mit Schmidt-Rottluff zum Malen nach Dangast.

Das während dieses Aufenthaltes entstandene Bild „Die Ziegelei (Dangast)“ bezeichnet Dietmar Elger, *Expressionismus*, Köln 2010 (S. 48) als ein „Schlüsselwerk“. (Auch zum Folgenden: s. ebd.)

Erich Heckel, *Die Ziegelei (Dangast)*, 1907 (Öl/LW. 68 x 86 cm)

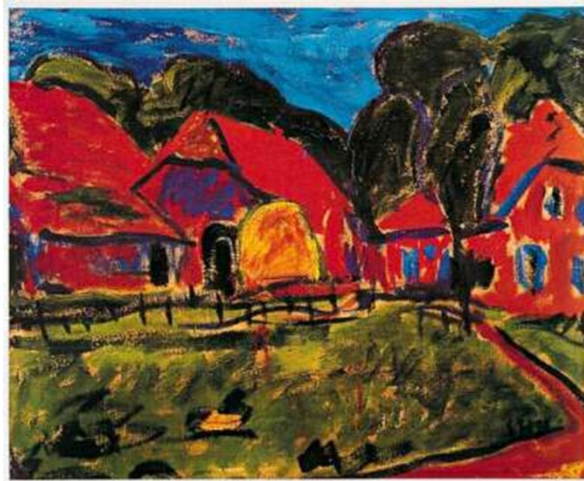


Es gilt insofern als ein Schlüsselwerk des Malers, als er seinen bis dahin lockeren impressionistischen Duktus verfestigt und ihn mehr zu Flächen zusammenfasst. Die Kontrastwirkung zwischen den Farben wird für ihn bereits hier wichtig: Das Motiv wird von dem starken Komplementärkontrast der roten Ziegeldächer zu den grünen Wiesen im Bildvordergrund bestimmt.

Im malerischen Werk Heckels bis 1908 dominierten die **Landschaften**, häufig Darstellungen aus der Dangaster Umgebung, wohin sich der Künstler bis 1910 jährlich für einige Zeit zum Malen zurückzog. Anhand seiner Landschaften kann man deshalb auch besonders deutlich die künstlerische Entwicklung bis hin zum Expressionismus und zum charakteristischen kollektiven „Brücke“-Stil nachvollziehen.

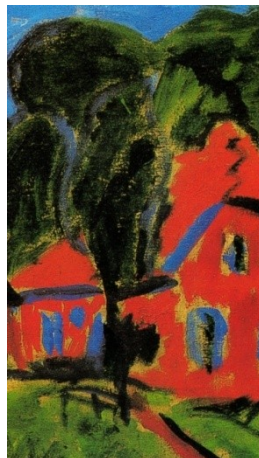
In dem Bild „*Rote Häuser*“ von 1908 hat Heckel dieses Stadium erreicht.





Bei der Betrachtung der Bilder mit den Badenden wurde schon deutlich, dass es den „Brücke“-Malern um die „Unmittelbarkeit des Ausdrucks“ ging, d.h.: sie strebten danach, ihre erlebten Eindrücke möglichst direkt und mit schnell gesetzten Pinselzügen wiederzugeben. Heckel hat deshalb ausgiebig mit verschiedenen Verdünnern, auch Benzin, experimentiert, um das zähe Malmittel aus der Tube geschmeidiger zu machen. Erst jetzt erreicht er jedoch die gewünschte **nicht**-illusionistische Flächigkeit im Auftrag, die die Ausdruckskraft reiner Farbwerte betont. Dabei nutzt er wiederum den Komplementärkontrast zwischen Rot und Grün, durch den beide Farben einander sich in ihrer Leuchtkraft steigern.

Die Farben schließen sich zu großflächigen Bildsegmenten zusammen, die lediglich skizzenhaft und auch unvollständig durch schwarze Konturierungen voneinander getrennt werden.



In einigen Details – wie hier bei der Fensterfront des rechten Gebäudes – kann man den hastigen Pinselduktus von Heckel noch deutlich erkennen. Hier scheint teilweise auch der Malgrund sichtbar durch.

Karl Schmidt-Rottluff, *Deichdurchbruch* (1910) Öl/Lw. 76 x 84 cm





**Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976) gehörte wie erwähnt zu den **Gründungsmitgliedern** der „Brücke“, deren Name auf seinen Vorschlag zurückgeht. Seit dieser Zeit hängte Schmidt seinen Geburtsort an den Namen an und signierte mit Schmidt-Rottluff.

Seine künstlerische Entwicklung vollzog sich ähnlich wie bei Heckel, in dessen Malerei sich die stilistischen Neuerungen schon 1908 durchgesetzt hatten, wie wir an dem Beispiel „Rote Häuser“ gesehen haben, und zwar auch in seinen Dangaster Bildern.

Das Jahr 1910 ist für ihn entscheidend,- das Jahr, in dem das Gemälde „Deichdurchbruch“ entstand. *Damals war der Künstler gerade 25 Jahre alt.*

Im „*Deichdurchbruch*“ dominiert die Ausdruckskraft der reinen Farben. Das Motiv erscheint sehr vereinfacht, auf Detailschilderungen wurde verzichtet. Man erkennt kaum die beiden Spaziergänger.



„Spontane und nicht exakt gesetzte schwarze Linien ziehen partienweise die Konturen der aneinandergrenzenden Farbflächen nach. Gleichzeitig geben sie – wie ein Gerüst – der Komposition Halt und Stabilität. Das Bild wird von der aggressiven Farbigkeit einer großen, nicht modellierten roten Fläche dominiert, der Schmidt-Rottluff ein intensives Blau als Kontrast“ gegenübergestellt hat. „Die dritte Primärfarbe Gelb tritt hier lediglich als begleitender Akkord von Grün und Orange auf. Das Motiv der Darstellung bleibt fast ohne Bedeutung“ und scheint nur der Anlass für den ungehemmten Fluss der Farbe zu sein.“ (Elger, S. 66)

1906 richtete Schmidt-Rottluff im Namen der „Brücke“ ein Schreiben an **Emil Nolde** (1867-1956) und lud ihn ein, sich als aktives Mitglied der Künstlergemeinschaft anzuschließen. Obwohl er wesentlich älter und auch schon arriviert war, trat Nolde der Gemeinschaft bei und blieb ihr Mitglied bis Ende 1907. Er blieb ihr auch nach seinem Austritt freundschaftlich verbunden.

Warum er dann ausgetreten ist? Man sagt: „Zu ausgeprägt war sein Individualismus, jeglicher Art von Kollektivismus und Bindungen stand er kritisch, misstrauisch, ja ablehnend gegenüber.“ (Elger, ebd,S. 105)

Emil Nolde, *Herbstmeer I* (1910), Öl/Lw., 39,5 x 65 cm



Dieses *Herbstmeer*-Bild malte Nolde, - er hieß ja eigentlich Emil Hansen und nahm 1902 den Namen seines Heimatortes in Schleswig an – im selben Jahr wie Schmidt-Rottluff den „Deichdurchbruch“. Auch hier wirkt die Farbe fast autonom und scheint sich von ihrer gegenständlichen Motivvorlage zu befreien.

Deshalb zählt man Nolde mit Bildern wie den (21) Versionen des „Herbstmeeres“ zu den Wegbereitern des **Abstrakten Expressionismus** und der **Farbfeldmalerei**, zu denen z.B. der lettisch-amerikanische Künstler Mark Rothko (1903-1970) gehört. Ich habe einmal ein Bild herausgesucht, das in den Farben Noldes *Herbstmeer I* ähnlich ist.

### Mark Rothko (1903-1970)



Nolde stieß mit seinen „Herbstmeer“-Bildern von 1910/11 zwar bis zur Grenze der gegenstandsfreien Malerei vor, überschritt sie aber nicht; den Bezug zum naturalistischen Motiv gab er (Gott sei Dank) nie ganz auf.

Bis etwa 1910 war die „*Brücke*“ eine Vereinigung gemeinsam arbeitender und zeitweise auch gemeinsam lebender Künstler, die einen gemeinsamen expressionistischen Stil entwickelten.

Ihre Werke sind einer der bedeutendsten Beiträge der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts zur „Weltkunst“.

Der Gruppenstil löste sich aber - schon seit dem Umzug einiger Mitglieder nach Berlin (1911) - allmählich auf und mehrere Individualstile mit neuen Themen - wie Großstadt, Zirkus, Variété - nahmen seinen Platz ein.

Ich gehe exemplarisch auf die weitere Entwicklung eines „Brücke“-Künstlers ein, **Ernst Ludwig Kirchner** (1880-1938):



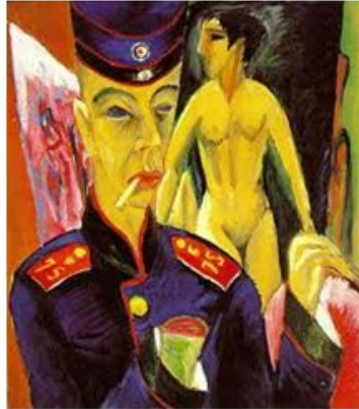
Ernst Ludwig Kirchner, *Frauen auf der Straße*, 1915, Öl/Lw. 126 x 90 cm

Seine Bilder aus dieser Zeit zeigen eine ziemlich deformativ Struktur. Die Malerei wird kantiger, zackiger, auch beißender. Ab 1913 - also nach der Auflösung der Gruppe - beziehen seine Bilder ihre Inspiration vor allem aus der Halbwelt Berlins; viele Motive fand er in den Vergnügungsvierteln und entsprechenden Etablissements.

Seine sog. Kokotten-Bilder gehören zu den expressionistischen Hauptwerken.

Das gesamte Motiv des Gemäldes „Frauen auf der Straße“ ist in eine irrealen, „giftigen“ Farbigkeit blauer, grüner und gelber Flächen getaucht; ihre aggressive Leuchtkraft steigert den Ausdruck der kantigen Frauenkörper noch zusätzlich.

Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstbildnis als Soldat*, 1915, Öl/Lw., 69,2 x 61 cm



Kirchner gehört zu den vielen sensiblen Künstlern, die als Soldaten im 1. Weltkrieg besonders gelitten haben. Nach dem körperlichen und psychischen Zusammenbruch wurde er im September 1915 bis auf weiteres vom Kriegsdienst freigestellt.

Das „Selbstbildnis als Soldat“ ist mit seiner aggressiven Farbigkeit und mehr noch mit seinem Motiv des verwundeten Künstler-Soldaten Ausdruck seines Leidens und Ausdruck seiner Unfähigkeit, unter diesen Bedingungen weiter als Künstler tätig zu sein: Mit der linken Hand hält sich der Soldat auf dem Bild an einer Stuhllehne fest; die rechte Hand fehlt: der Mann streckt einen blutigen Armstumpf empor, was man als Zeichen der erloschenen Kreativität deuten kann. Von dem Akt im Bildhintergrund, der ein typisches Motiv des Künstlers zeigt, hat er sich abgewandt; ein Blickkontakt zum Betrachter des Gemäldes wird jedoch nicht hergestellt; denn die Augen wirken leer und tot.-

Kirchner litt an Lähmungserscheinungen, Verfolgungswahn und Angstphobien und konnte eigentlich nie restlos geheilt werden. Er zog sich in die Bergwelt bei Davos zurück, kehrte aber zwischendurch mal für ein paar Monate nach Deutschland zurück.

Ernst Ludwig Kirchner, *Tinzenhorn – Zügenschlucht bei Monstein* 1919/20



Spitze Zackenformen und Formballungen bestimmen den Bildaufbau mit klaren Flächenschichtungen.

Aus der Distanz der Schweiz, wo er einige große Ausstellungen hatte (z.B. 1933 in Bern) verfolgte er mit Besorgnis die neuen kulturpolitischen Aktivitäten im nationsozialistischen Deutschland und beging 1938 Selbstmord.

## Expressionismus (ca. 1905 – 1920)

### Teil III: *Der Blaue Reiter*

- Wassily Kandinsky
- Franz Marc
- Gabriele Münter

### Wassily Kandinsky, Umschlag für den Almanach „*Der Blaue Reiter*“ (1912)

Farbholzschnitt, 27,9 x 21,1 cm



Der Russe **Wassily Kandinsky** gehörte der von ihm 1909 mitbegründeten *Neuen Künstlervereinigung München* an, aus der der *Blaue Reiter* hervorging. *Der Blaue Reiter* war übrigens nie als ein von den Künstlern selbst gewählter Gruppenname vorgesehen; er war vielmehr eine – wenn auch programmatische – Bezeichnung von Kandinsky und **Franz Marc** für ihre Ausstellungs- und Publikationstätigkeit. Dabei fungierten sie auch als alleinige Herausgeber des gleichnamigen sog. **Almanachs**, der also als Jahrbuch gedacht war und dessen Umschlagentwurf Sie hier sehen: Kandinskys Titelholzschnitt stellt Reiter und Pferd



monumental in den Bildvordergrund, die Farbigkeit hat sich vom Gegenstand gelöst. Zur Farbe Blau, die das Bild dominiert, schrieb Kandinsky: „Je tiefer das Blau wird, desto tiefer ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem. Es ist die Farbe des Himmels.“ Die Farbe hat für ihn also symbolische Bedeutung.

Neben Werken von Künstlern im Umkreis von Kandinsky und Marc wurden u.a. Werke der „Brücke“-Maler sowie von Gauguin, Matisse und Picasso in den Almanach aufgenommen.

Sehen Sie sich noch einmal die Jahreszahl an: 1912 – also 100 Jahre Blauer Reiter. Zu diesem Anlass hat die Post eine Briefmarke mit dem Motiv „Blaues Pferd I“ von Franz Marc herausgegeben sowie eine Briefmarken-zusammenstellung mit dem Titel „Expressionismus in Deutschland“.

**Franz Marc, *Blaues Pferd*, 1911,  
Öl/Lw., 112 x 84,5 cm**



Wir erkennen hier neben der Vereinfachung der Form, wie es Marc gelingt, sich von dem Lokalkolorit zu lösen und die Farbe autonom als ein selbstständiges gestalterisches Element zu benutzen. Dazu hatte ihn vor allem die gemeinsame Arbeit mit **August Macke** geführt, der 1910 ein halbes Jahr bei ihm zu Gast war. Im Sinne seiner damals gewonnenen theoretischen Erkenntnisse wechselte sein Kolorit vom „Schein“ zum „Sein“, gemeint ist: von der Gegenstandsfarbe zur Ausdrucksfarbe. Er entwickelte eine Theorie komplementärer Kontraste, die er im Dezember 1910 Macke in einem Brief darlegte. Dabei ordnete er den Primärfarben jeweils charakteristische Eigenschaften zu. Das Blau vertritt für ihn anders als für Kandinsky das „männliche Prinzip, herb und geistig“, dem er Gelb als das weibliche, sanfte, heitere, sinnliche Prinzip gegenüberstellt. Das Rot verkörpert für ihn die Materie; „brutal und schwer“ wird es von den beiden anderen Farben bekämpft, sie wollen es überwinden. Demnach soll dieses blaue Pferd wohl das männliche Prinzip verkörpern: kraftvoll, herb und geistig.

Mit Hilfe dieser merkwürdigen farbpsychologischen Theorie komponierte Marc also von nun an seine Bildflächen.

## Franz Marc, *Die gelbe Kuh*, 1911



„Die gelbe Kuh“, ebenfalls aus dem Jahr 1911, wäre dann das weibliche Gegenstück zum blauen Pferd: sanft, heiter, sinnlich, - Ausdruck von Lebensfreude.

Kurz vor Ausbruch des 1. Weltkriegs, in dem er 1916 bei Verdun fiel, vollzog Franz Marc den Schritt zur gegenstandsreifen, von naturalistischen Vorbildern befreiten Darstellung. Er schuf vier Gemälde, die man wahrscheinlich als eine Einheit sehen muss und mit denen er scheinbar exemplarisch die künstlerischen Möglichkeiten seines gegenstandslosen Formenvokabulars vorführen wollte:

Franz Marc, *Spielende, Kämpfende, Zerbrochene Formen*, 1914



Das Bild „Heitere Formen“ ist zerstört worden, erhalten sind die 3 anderen: „Spielende Formen“, „Kämpfende Formen“ und „Zerbrochene Formen“.

Marc und Kandinsky hatten nicht die Absicht, mit dem *Blauen Reiter* eine neue Künstlervereinigung im Sinne einer Gemeinschaft wie die „Brücke“ zu schaffen oder eine bestimmte Richtung zu propagieren, sondern sie wollten vielmehr die Vielfalt der Kunstausdrücke in einem redaktionellen Kontext bündeln. Angestrebt wurde eine Gleichberechtigung der Kunstformen.

Es gab eine Reihe von Künstlern, die sich mit dem *Blauen Reiter* verbunden fühlten und sich wiederholt an den Ausstellungen beteiligten: z.B. August Macke, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Paul Klee. Auch Komponisten wie Arnold Schönberg, der zugleich Maler war, gehörten dem *Blauen Reiter* an.

**August Macke** wurde nicht weit von hier geboren, in Meschede, und zwar 1887. 2012 ist also der 125. Geburtstag des Malers. Das Original-Triptychon *Zoologischer Garten* kann man sich im Dortmunder Ostwall Museum ansehen.

August Macke, *Großer Zoologischer Garten*,  
1912, Triptychon. Öl/LW., 129,5 x 230,5 cm



Dieses größte Gemälde Mackes bezieht sich als Triptychon auf einen Bildtypus, den wir von der mittelalterlichen christlichen Malerei her kennen; es stellt auch so etwas wie einen irdischen „Paradiesgarten“ dar. Zwar sind hier noch Gitterstäbe vorhanden, sie erfüllen jedoch nicht mehr ihre Funktion als trennende Barrieren. Der im Einklang mit der Natur dargestellte Mensch tritt nicht als Individuum in Erscheinung, sondern als Typus, als Vertreter seiner Art und gesellschaftlichen Schicht, und zwar offensichtlich der bürgerlichen Gesellschaft. Damit steht Macke im Gegensatz zu den anderen Expressionisten, die sich gerade von dieser Gesellschaft und ihren Wertvorstellungen distanzieren.

August Macke wurde übrigens von dem Onkel seiner Frau Elisabeth, dem Berliner Stempel- und Schilderfabrikanten **Bernhard Koehler**, finanziell gefördert. Koehler unterstützte aber auch die Künstler der *Brücke* und des *Blauen Reiters*; und ohne seine Geldmittel hätte der *Blaue Reiter*-Almanach gar nicht publiziert werden können.

**Wassily Kandinsky** (1866-1944), ein promovierter Jurist aus Moskau, ist der bedeutendste Künstler innerhalb des *Blauen Reiters* und einer der wenigen unter den Expressionisten, die ihr künstlerisches Handeln auch theoretisch zu fundieren in der Lage waren, und zwar so, dass die Theorie wegweisend für die moderne Kunst überhaupt wurde. Seine wichtigste Schrift trägt den Titel: „Über das Geistige in der Kunst“ (1911).

Seine größte Leistung sieht die Fachwelt jedoch darin, dass „es ihm gelang, die expressionistische Formensprache im eigenen Werk zugunsten einer freieren, nicht mehr an einem naturalistischen Vorbild orientierten bildnerischen Gestaltung zu überwinden.“ (Elger, a.a.O., S. 139).

Diesen Prozess möchte ich abschließend mit einigen Beispielen dokumentieren und dabei Werke von Gabriele Münter, seiner damaligen Lebensgefährtin, einbeziehen.

Wassily Kandinsky, *Grüingasse in Murnau*,  
1909, Öl/Karton, 33 x 44,6 cm



Bis 1909 malte Kandinsky ausschließlich gegenständlich. Dieses in Murnau entstandene Bild zeigt den Blick in eine Straße der Stadt; die Gebäude, die Straße und die Blütensträucher bleiben deutlich erkennbar; doch sie scheinen nur der Vorwand für das kontrastreiche Spiel leuchtender Farben zu sein. Es sind nicht mehr die natürlichen Lokalfarben. Die Farbe verselbstständigt sich.

Seit 1909 erwarben Kandinsky und Gabriele Münter ein Haus in Murnau, das zum Treffpunkt der Künstler aus dem Umkreis des „*Blauen Reiters*“ wurde; hier verbrachten sie z.B. den Sommer zusammen Alexej von Jawlensky und dessen Freundin Marianne von Werefkin. Man nimmt an, dass die Begegnung mit Jawlenskys Malerei, die zu diesem Zeitpunkt weiter fortgeschritten war in Richtung einer selbstständigen, expressionistischen Gestaltung der Farben und Formen, für Kandinsky die entscheidenden künstlerischen Anregungen und eine stilistische Neuorientierung bewirkte. Beide haben auch Gabriele Münter beeinflusst.



Wassily Kandinsky, *Grüingasse in Murnau*, 1909,  
Gabriele Münter, *Alte Schule Murnau*, 1912



Der Vergleich der beiden etwa gleich großen Bilder lässt erkennen, dass Münter sich noch stärker an naturalistischen Vorstellungen orientiert. Das gilt auch noch für das folgende Beispiel:

Gabriele Münter, *Landschaft mit weißer Mauer*, 1910, Öl/Karton, 50 x 65 cm



Ihre spezielle Arbeitsweise, die wahrscheinlich wie die der anderen Maler in Murnau von der dortigen Hinterglasmalerei beeinflusst war, könnte auch für uns als Anregung dienen: Ausgangsmaterial ist eine kleine skizzenhafte Linienzeichnung.

Diese Zeichnung überträgt man möglichst genau als feste schwarze Konturen auf die Leinwand, und erst anschließend werden die Binnenformen farbig gefasst. Die Flächen werden nicht modelliert, man verzichtet auf jegliche Schattierungen, so dass keine plastischen Körper entstehen. (Vgl. Elger, S. 174). Diesen besonderen Ausdrucksstil, den sie auf diese Weise entwickelt hat, hat Gabriele Münter in ihrem gesamten Werk beibehalten. Den Weg ihres Lebensgefährten Kandinsky in die gegenstandsfreie, absolute Kunst konnte bzw. wollte sie nicht nachvollziehen.



Wassily Kandinsky, *Improvisation 9*,  
1910, Öl/Lw., 110x110 cm



Diese 1910 entstandene Arbeit Kandinskys ist aber noch am Naturvorbild orientiert: Es zeigt eine weite, panoramaartige Gebirgslandschaft,- das bestimmende Sujet fast aller seiner zwischen 1909 und 1914 entstandenen Gemälde. Die Landschaft bleibt durch schwarze Bogenlinien erkennbar, die Hügel und Gebirge stark abstrahierend darstellen. Als gegenständliche Vorbilder sind auch ein Reiter mit Pferd und eine Kirche zu identifizieren, die in vielen, ansonsten rein abstrakten Gemälden Kandinskys vorkommen.

Wassily Kandinsky, *Improvisation 9*,  
Zwei Details: Reiter und Kirche



Die Farbe setzt Kandinsky hier aber schon vollkommen autonom ein.

In den folgenden Jahren lösen sich seine Darstellungen auch aus den letzten gegenständlichen Bindungen. Das wird deutlich, wenn wir mal eine seiner späteren sogenannten „Improvisationen“ zum Vergleich heranziehen. Beide Gemälde haben übrigens ein quadratisches Format.

Wassily Kandinsky, *Improvisation 9*, 1910, und  
*Improvisation "Klamm"*, 1914, 110x110 cm



Renate hat uns ja schon über die Bedeutung des Quadrats in der Kunst informiert und in diesem Zusammenhang auch Kandinsky als den „Vater der abstrakten Malerei“ erwähnt. Bereits 1910 hatte er das erste gegenstandslose Aquarell gemalt.

Der Kriegsausbruch 1914 war zugleich das Ende des „Blauen Reiters“. Der Krieg zwang Kandinsky zur Rückkehr nach Russland; er trennt sich von seiner Lebensgefährtin Münter, die in München blieb. Die russischen Staatsbürger Jawlensky und von Werefkin verließen ebenfalls Deutschland. Marc und Macke fielen auf den Schlachtfeldern in Frankreich. Aber ihre Werke werden heute hoch geschätzt. *Der Blaue Reiter* gehört zweifellos zu den wichtigsten Stationen der **Klassischen Moderne**.

### **Literaturangaben:**

Tayfun Belgin (Hg.): Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905 bis 1914. Dortmund, Heidelberg 1996

Dietmar Elger: Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution. Köln 2010

Elisabeth Lunday: Die großen Künstler und ihre Geheimnisse. Zürich 2010

Wikipedia: „Brücke“, „Der Blaue Reiter“, „Expressionismus“ sowie die einschlägigen Artikel über die erwähnten Maler