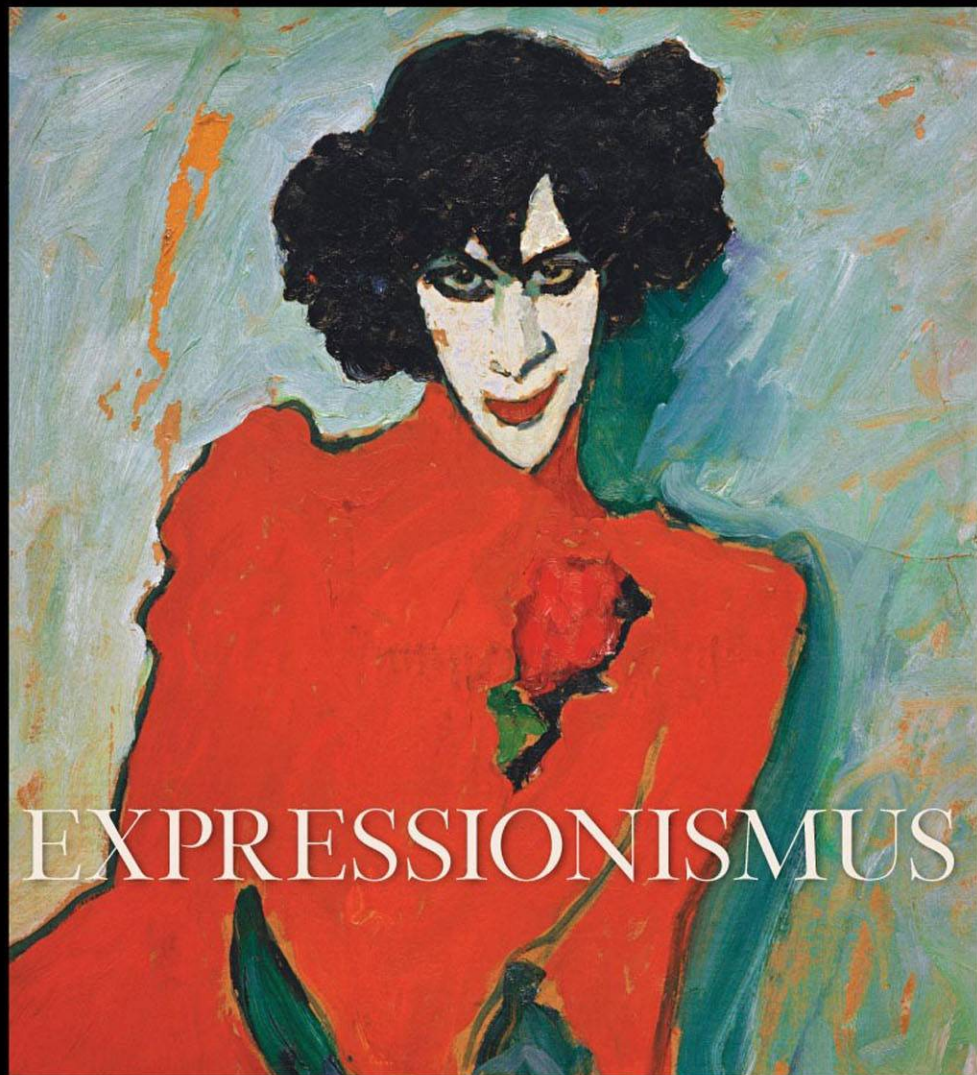


# GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

GEO EPOCHE EDITION EXPRESSIONISMUS



EXPRESSIONISMUS





*»In unserer Epoche des großen Kampfes um die neue Kunst streiten wir als »Wildes«, nicht Organisierte gegen eine alte, organisierte Macht. Der Kampf scheint ungleich; aber in geistigen Dingen siegt nie die Zahl, sondern die Stärke der Ideen«*

Franz Marc, 1911

## Liebe Leserin, lieber Leser

**I**m Oktober 1905 präsentiert eine Gruppe von französischen Künstlern um den Maler Henri Matisse auf dem alljährlichen Pariser Herbstsalon ihre neuen Gemälde – und schockiert die Besucher, die an die präzisen Naturwiedergaben der Salonkünstler oder die sensiblen Farbstimmungen der Impressionisten gewöhnt sind, mit grell leuchtenden Landschaftsbildern und Porträts aus seltsam naturfernen Farben, etwa einer Frauendarstellung mit grüner Nase, blauen Haaren, gelber Haut.

„Als ob man dem Betrachter einen Topf Farbe ins Gesicht schüttet“, schreibt angewidert ein Kritiker, und ein anderer nennt die ausstellenden Künstler „wilde Tiere“: eine Beleidigung, die die Betroffenen aber schon bald als Namen für sich akzeptieren.

Denn wild sind sie ja tatsächlich, jene Maler, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegen das Althergebrachte aufbegehren: in Frankreich – und vor allem auch in Deutschland, wo sich im Sommer jenes Jahres 1905 drei junge Männer um den Dresdner Ernst Ludwig Kirchner zusammengefunden haben, um fortan gegen alle Regeln der Kunst anzumalen.

Die Rebellen in beiden Ländern wenden sich gegen die naturgetreue Wiedergabe in der Malerei, wie sie von den Großmeistern ihrer Zunft in den Akademien gelehrt wird. Ihnen geht es nicht mehr um das Abmalen von Szenarien, von Menschen, von Gegenständen. Und auch nicht – wie den Impressionisten – darum, ihren persönlichen Eindruck von der Welt auf der Leinwand festzuhalten. Sondern um ihr Gefühl: um ihre subjektive Empfindung beim Darstellen einer Kuh, einer Gruppe nackter Mädchen, eines Großstadtpanoramas.

Das also bringt einen Maler wie Henri Matisse dazu, seine Frau 1905 mit grüner Nase, blauen Haaren und gelber Haut zu porträtieren. Und das veranlasst die Männer um Ernst Ludwig Kirchner – die im Sommer 1905 die „Künstlervereinigung Brücke“ gründen –, unter anderem Menschen mit blauen oder grünen Körpern zu malen, mit verfremdeten Gesichtern, verzerrten Gliedmaßen.

Mit ihrer radikal subjektiven Kunst versuchen sie ihr Innerstes nach außen zu stülpen. Erzählen sie auch dann von sich, wenn sie jemand anderen malen.

Es geht ihnen – und vielen anderen Künstlern, die in Deutschland und Österreich in den folgenden Jahren beginnen, ähnliche Ideen zu verfolgen – um den Ausdruck ihrer Empfindungen: um die „Expression“.

Die Brücke-Künstler opponieren aber nicht nur gegen den Kanon der etablierten Kunst, sondern auch gegen die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft, gegen das enge Korsett der wilhelminischen Zeit.

Deshalb geben sie sich auch jenseits der Staffelei als „Wilde“, malen einfach drauflos, verschrecken mit ihrem fröhlich-unfugamen Auftreten ihre Nachbarn, verachten die eigenen Eltern, feiern nackt im Atelier, begeistern sich für die „primitive“ Kunst des Südpazifiks – und gehen so weit, kaum zehnjährige Mädchen zu sich zu laden und sie derart häufig in obszönen Posen zu malen, dass man sich fragen muss, ob sich ihr Interesse an den minderjährigen Modellen auf die Kunst beschränkt.

Denn das vor allem ist „Expressionismus“: eine Grundhaltung, die

sich entschlossen gegen alles Konventionelle stellt; ein Lebensgefühl, das Grenzen nicht gelten lässt; eine Neugier, die den Tabubruch nicht scheut.

So wagt es der Österreicher Egon Schiele, Frauen derart schutzlos entblößt zu zeigen wie kein anderer vor ihm in der Kunst.

So versucht der Münchner Franz Marc, das Wesen der Welt zu erkennen, indem er sich in seine Modelle hineinversetzt: Kühe, Rehe und Pferde.

Und so entscheidet sich der gebürtige Russe Wassily Kandinsky für den wohl radikalsten Weg: die Abkehr von der gegenständlichen Darstellung hin zur Abstraktion.

Doch wie so viele Rebellen vor ihnen werden auch die Expressionisten nach einer Zeit der Anfeindung von der Kritik und dem Publikum angenommen, gewöhnen sich die Kunstliebhaber an die wilden Farben, die schrägen Perspektiven, die mitunter grotesken Formen.

Bereits vor dem Ersten Weltkrieg werden Maler wie der Österreicher Oskar Kokoschka oder der Sachse Max Pechstein in Kunstzeitschriften und Ausstellungen gefeiert, beeinflusst der neue Stil bald auch die Literatur und das Drama.

Und schon bald nach dem Weltbrand steht eine neue Generation von Künstlern bereit, um die Auführer von einst abzulösen. Es sind Maler der „Neuen Sachlichkeit“ wie Christian Schad, und ihr wichtigstes Anliegen ist, die Farbexplosionen, den Gefühlsüberschwang, das In-sich-Hineinhorchen der Expressionisten zu vermeiden.

Da beginnt es dann erneut: das ewige Ringen um die wahre, die richtige, die zeitgemäße Kunst.



Jens-Rainer Berg hat diese Ausgabe betreut, wissenschaftlich beraten von der Kunsthistorikerin Mariann Weiß

Herzlich Ihr

*Michael Stäfer*

## DER SCHOCK DER FARBEN

Mit starken Kontrasten, verzerrten Formen, mit Bildern von Nacktheit, Leid und Exzess verstören die Expressionisten ihre Zeitgenossen. Es ist eine Kampfansage an die in Konventionen erstarrte Gesellschaft des Kaiserreichs. Seite 6



## KÜNSTLERGRUPPE »BRÜCKE«

1905 beschließen vier Männer in Dresden, in der Kunst ihr Innerstes nach außen zu kehren. Ihre Bilder sollen nicht mehr die Oberfläche zeigen, sondern intensive Empfindungen offenlegen – wie hier das Erleben der hektischen Großstadt Berlin. Seite 30



## WEGE IN DIE ABSTRAKTION

In ihrem Almanach »Der Blaue Reiter« propagieren Franz Marc und Wassily Kandinsky eine Malerei, die nicht mehr auf der Reproduktion der bloßen Wirklichkeit fußt. Und begründen damit die zweite bedeutende Gruppe des Expressionismus. Seite 68



## IM BANN DES TODES

Viele Expressionisten begrüßen den Ersten Weltkrieg, denn sie hoffen, er werde die verhasste alte Gesellschaft hinwegfegen und etwas Neues schaffen. Aber dann erfahren sie die brutale Realität der Schlachtfelder. Seite 80







## SCHUTZLOS, NAKT UND DEFORMIERT

1910 malt der Österreicher Egon Schiele diese Frau in obszöner Deutlichkeit – und revolutioniert die Aktmalerei. Seite 64

## KUNST DER EXTREME

Die Expressionisten wollen schockieren, die Welt wachrütteln. Sie bannen Mörder, Dämonen, Menschen in Angst auf ihre Leinwände. Manche ihrer Bilder verstören noch heute. Seite 46



## »DAS CABINET DES DR. CALIGARI«

1920 kommt der erste expressionistische Film in die Kinos: eine Sensation. Die grotesk verformten Kulissen und das ausdrucksstarke Spiel der Mimen werden vom breiten Publikum bejubelt. Seite 100



## AS ENDE DER EKSTASE

Das bewusste Abkehr vom Expressionismus entwickeln Maler nach dem Ersten Weltkrieg eine »Neue Sachlichkeit«. Ihnen geht es nicht mehr um den Ausdruck starker Emotionen, sondern um das scheinbar Triviale des Alltags. Seite 110



## Köpfe des Expressionismus DER SCHOCK DER FARBEN

In Bildern voller dramatischer Kraft reagieren junge deutsche und österreichische Maler ab 1905 auf den Biedersinn der Kaiserzeit

6

## Künstlergruppe »Brücke« DIE KRAFT DER TRIEBE

Ernst Ludwig Kirchner versammelt sich mit Gleichgesinnten in Dresden, um das Diktat der alten Normen zu brechen

30

## Kunst der Extreme SCHRECKEN DER REALITÄT

Impressionisten haben den schönen Schein gefeiert, Die Expressionisten überschreiten dagegen die Grenzen zum Schmerz

46

## Egon Schiele DER ANSTÖSSIGE BLICK

Mit schamloser Präzision entblößt der Österreicher seine Aktmodelle – der allgegenwärtigen Zensur zum Trotz

64

## Franz Marc und der »Blaue Reiter« WEGE IN DIE ABSTRAKTION

Franz Marc malt nicht die sichtbaren Farben der Dinge, sondern deren »Wesensfarben« – und löst am Ende, ähnlich wie sein Mitstreiter Wassily Kandinsky, Körper in neue Formen auf

68

## Erster Weltkrieg IM BANN DES TODES

Geschosse, Lärm, zerfetzte Körper: Die Erfahrungen in den Schützengräben führen die Kunsttreibenden an ihre Grenzen. Wie sollen sie darstellen, was man kaum begreifen kann?

80

## Max Beckmann LEINWAND VOLLER RÄTSEL

1918/19 malt Beckmann mit »Die Nacht« einen alpträumenhaften Überfall auf eine Kleinfamilie: ein Symbolbild seiner Zeit

96

## Film, Theater, Architektur EINE WELT AUS DEN FUGEN

In der Weimarer Republik erobert die mitunter bizarre Ästhetik der expressionistischen Maler auch die anderen Künste, etwa das Kino: mit dem Film »Das Cabinet des Dr. Caligari«

100

## »Neue Sachlichkeit« DAS ENDE DER EKSTASE

Anfang der 1920er Jahre sagen sich viele Maler vom Expressionismus los, verurteilen ihn als irrational und veraltet. Die Feier der ungestümen Emotionen ist beendet

110

## Zeittafel Bildvermerke Impressum Vorschau: »Die Kunst des Mittelalters«

126

128

129

130

**Titelbild:** »Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff« 1909. Ölgemälde von Alexej von Jawlensky (1865–1941).

**Alle Fakten und Daten in dieser Ausgabe sind vom GEOPOCHE EDITION-Verifikationsteam auf ihre Richtigkeit überprüft worden. Zitate sind der neuen Rechtschreibung angepasst. Kürzungen in Zitaten sind nicht kenntlich gemacht.**

**Redaktionschluss:** 29. September 2021



# Der SCHOCK der Farben

Radikal ist er, wild und eigenwillig, der Stil jener meist jungen Maler, die ab 1905 in Deutschland gegen das Establishment aufbegehren. Mit starken Farben, verzerrten Perspektiven und verfremdeten Formen, mit Bildern von Leid und Unruhe, Nacktheit und Exzess provozieren sie ihre Zeitgenossen. Was die Expressionisten eint, ist die Gier nach Neuem, die Ablehnung des Herkömmlichen. Und der Wille, ihren Gefühlen und Vorstellungen einen dramatischen Ausdruck zu verleihen

TEXTE: JENS-RAINER BERG



**OTTO MUELLER**

1874–1930

Der Sohn eines Steuerbeamten (oben ein Porträt von Ernst Ludwig Kirchner) gehört zu den Zurückhaltenderen unter den jungen Rebellen. Seine Bilder – oft Darstellungen von Nackten in einer Landschaft – inszenieren ein paradiesisches Ideal: jene harmonische Einheit von Mensch und Natur, die nach Ansicht der expressionistischen Künstler längst durch die Zivilisation zerstört worden ist



Als ein Teil der Natur erscheinen die Mädchen in Mueller'schen Bildern. Das Bild hat kaum noch etwas gemein mit den



**GESELLSCHAFT MIT GELBEN AKTEN** von 1919/20, die Körper in längliche, gelbgrüne Formen verwandelt, die den sie umgebenden Baumstämmen Akademien gelehrt Aktdarstellungen, bei denen Nackte detailreich und in genau vorgegebenen Posen gemalt werden



## Erster unter den jungen Wilden



### ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880–1938

Mit drei Kommilitonen gründet der Dresdner Architekturstudent 1905 die Künstlergruppe »Brücke«, die mit ihrer impulsiven, sinnlichen Malweise zum Epizentrum des Expressionismus wird. Kirchner (hier im Selbstbildnis von 1925/26) gilt als einflussreichste Figur in der Frühzeit des neuen Stils, aber auch als Egomane: So erfindet er die Figur eines Kunstkritikers, mit der er die eigenen Werke deutet – und lobt

#### »LEIPZIGER STRASSE MIT ELEKTRISCHER BAHN«, 1914

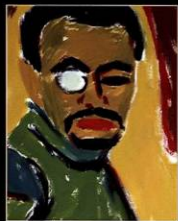
Eine Tram schießt durch eine Straßenschlucht, Fassaden scheinen aus dem Bild zu kippen, Laternen senden grelle Lichtkegel aus, eine Reklame strahlt im Hintergrund: Mit seinen Berlin-Bildern bannt Kirchner, der 1911 an die Spree gezogen ist, nicht so sehr die Stadt selbst, sondern sein Erleben der Metropole auf Leinwand – als ein von Energie und Dynamik durchpulstes Phänomen







## Ringen um die Reduktion



### KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884–1976

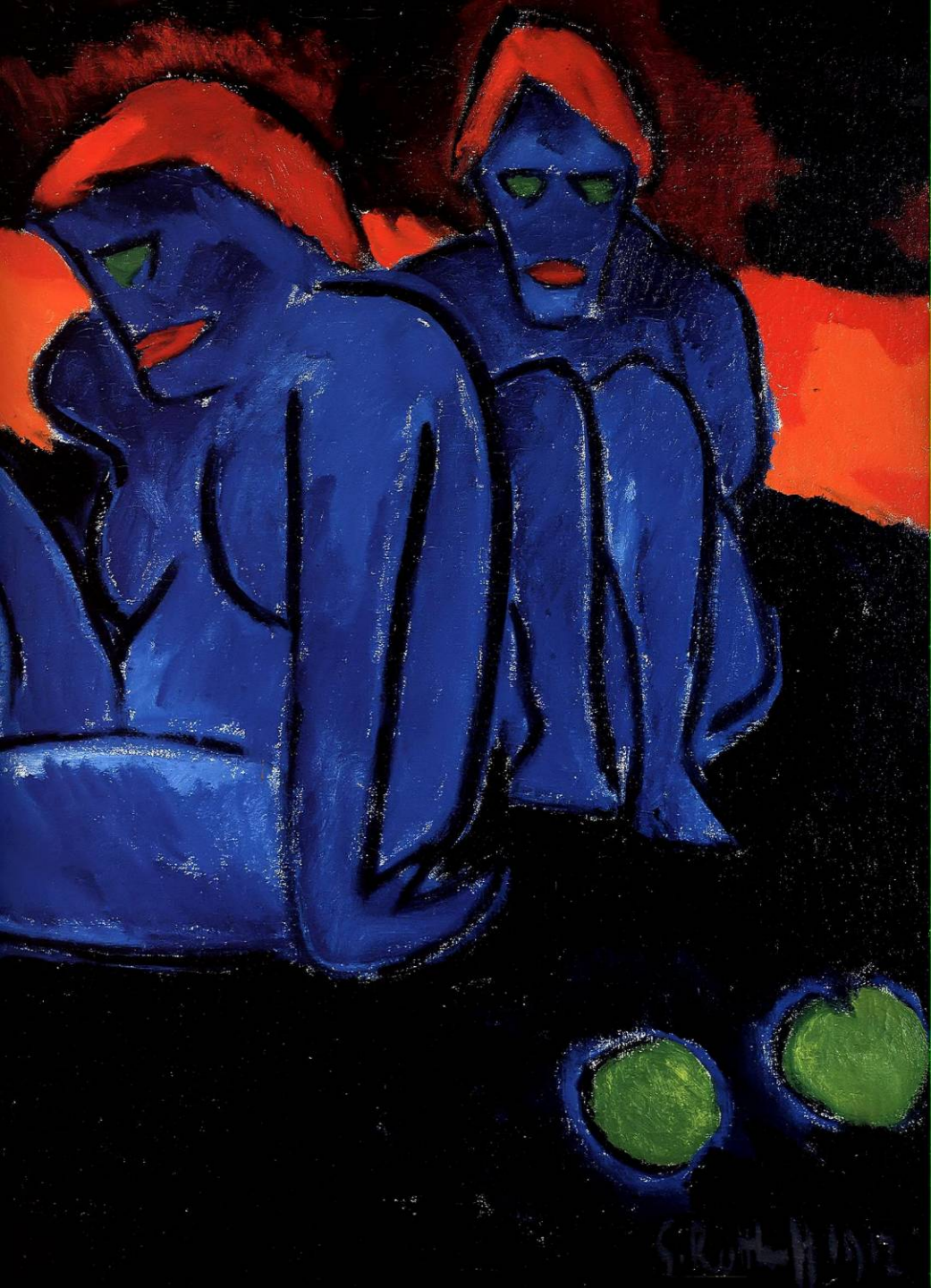
Als er 1905 bei einer Ausstellung die Werke Vincent van Goghs sieht, ist Karl Schmidt (oben ein Selbstbildnis), der sich den Zusatznamen nach seinem Geburtsort Rottluff bei Chemnitz gibt, überwältigt von der emotionalen Kraft der Farben. Nach und nach entwickelt er eine eigene Bildsprache, bei der er große, lodernde Flächen aus klaren Tönen zu stark vereinfachten Landschaften und Porträts zusammenfügt

#### »IN DER DÄMMERUNG«, 1912

Wie archaische Idole wirken diese beiden Gestalten, die fast allem widersprechen, was die Zeitgenossen unter einem Aktbild verstehen. Schwer nur lässt sich erkennen, dass die vordere Person eine Frau ist, noch weniger, dass sich der Künstler hinter ihr hockend selbst verewigt hat. Doch geht es Schmidt-Rottluff gar nicht um eine realistische Darstellung. Er will vielmehr eine Empfindung vermitteln – vielleicht das Gefühl, mit zunehmender Dunkelheit in der Natur aufzugehen













**»TANZ UM DAS GOLDENE KALB«, 1910**  
Wirbelnd und stampfend springen vier halbnackte Frauen vor der Statue eines Rindes und einem rot züngelnden Opferfeuer umher. Radikal unterscheidet sich Noldes Gemälde von den üblichen Darstellungen jener alttestamentarischen Begebenheit, in der die Israeliten zum Unwillen Gottes einem Götzen huldigen: Mit entfesselten Pinselstrichen, die selbst zu tanzen scheinen, feiert der Künstler orgiastische Lebensfreude – anstatt den heidnischen Akt zu verurteilen

## Mit göttlicher Eingebung



### EMIL NOLDE

1867–1956

Persönlich eher verschlossen, schafft der aus Nordschleswig stammende Nolde – ein gelernter Möbelzeichner und Schnitzer – Werke, die zu den emotional intensivsten des Expressionismus gehören. Nach einer schweren Krankheit beginnt er 1909, religiöse Themen auf die Leinwand zu werfen. Bilder, die sich nicht an kirchliche Vorstellungen halten, sondern eine mystische, rauschhafte Spiritualität beschwören (Selbstporträt, nach 1925)



## Visionär des Grotesken



### LYONEL FEININGER

1871–1956

Ehe der Deutschamerikaner 1907 mit der Malerei beginnt (oben ein Porträt von eigener Hand), arbeitet er als Karikaturist für Zeitungen, zeichnet auch Comicstrips. In seiner Kunst versucht er ganz im Sinne der expressionistischen Idee, »die innere Vision« zu zeigen, einen individuellen »Sehnsuchtsausdruck« zu formen. Später verfolgt er dieses Ziel, indem er, vom Kubismus beeinflusst, Kirchen und Landschaften in kristalline Formen auflöst

#### »GROSSE REVOLUTION«, 1910

Soll der Aufruhr, den Feininger hier mit clownesken und aus dem Maßstab fallenden Figuren in Szene setzt, die lebensbejahende Kraft einer Revolte verdeutlichen – oder deren Absurdität? In jedem Fall bedient sich der Künstler eines Mittels, das er zuvor schon als Zeichner satirischer Blätter kultiviert hat: der grotesken Überspitzung. Und nimmt dabei wohl eine Zeitstimmung auf, die sich gegen die erstarrten Verhältnisse im wilhelminischen Kaiserreich richtet







## Suche nach Ursprünglichkeit



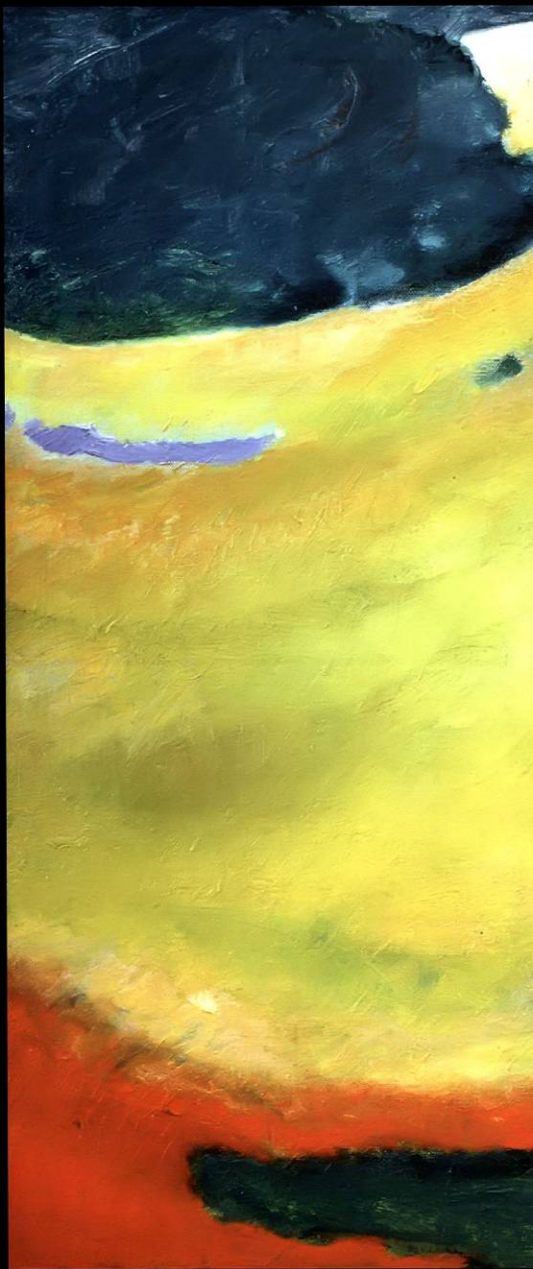
### FRANZ MARC

1880–1916

Immer wieder malt der gebürtige Münchner Tiere: Rehe, Pferde, Kühe, Affen, Katzen. Denn die Kreaturen verkörpern für Marc (Porträt: August Macke) jene Einheit mit der Schöpfung, nach der er sucht. Hineinfühlen will er sich beim Arbeiten in das »Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur« – und zugleich deren »geistige Seite« offenbaren. Oft folgt er dabei einer selbst entwickelten Farblehre, bei der etwa Blau für das männliche und Gelb für das weibliche Prinzip stehen

#### »PFERD IN LANDSCHAFT«, 1910

Indem Marc das Tier von hinten zeigt, dessen Blick auf die Landschaft geheftet, richtet er eine eigentümliche Forderung an den Betrachter: sich hineinzusetzen in das Pferd, zu ergründen, wie es die Welt erfasst. Für den Künstler ist die Lehre klar: Die Kreatur, rein und unverdorben von menschlichem Streben und Materialismus, ist im Einklang mit der sie umgebenden Natur. So lässt er die große ruhige, nur das Wesentliche erfassende Fläche des Weizenfeldes die des Pferdekörpers harmonisch umspielen





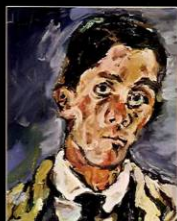








## Offenbarer der Seelenqualen



### OSKAR KOKOSCHKA

1886–1980

Schlagartig bekannt wird der Österreicher 1908 bei einer Ausstellung in Wien: Seine drastisch-ungeschönten Mädchenakte schockieren die Besucher. Als bahnbrechend aber gelten bald seine Porträts. In ihnen verformt und überzeichnet er das Reale, nutzt seinen nervösen Pinselstrich, um eine nicht immer bequeme psychologische Botschaft über die von ihm Dargestellten zu vermitteln – auch über sich selbst, wie dieses Unsicherheit suggerierende Selbstporträt von 1917 erkennen lässt

#### »DIE WINDSBRAUT«, 1913/14

Das Gemälde zeigt den Künstler mit seiner Geliebten Alma Mahler, der jungen Witwe des Komponisten Gustav Mahler. In ein brüchiges Boot gebettet, treibt das Paar auf dem Weltmeer, die Frau ruhig, aber unnahbar schlafend, der Künstler angespannt, grüblerisch. Nicht zuletzt durch die heftigen Pinselstriche und die dick, fast reliefartig aufgetragene Farbe wird der Gefühlssturm erlebbar, der in Kokoschka tobt. Denn Alma Mahler beendet die leidenschaftliche Beziehung, die geprägt ist von seiner Eifersucht und der Abtreibung eines gemeinsamen Kindes, noch während er an dem Bild arbeitet



## Aus Freude am Dasein



### AUGUST MACKE

1887–1914

Malen sei für ihn, so Macke, »ein Durchfreuen der Natur, der Bäume, Menschen, Tiere, Blumen«. Und in der Tat vermitteln seine Werke, stärker als die vieler anderer Expressionisten, eine heitere Grundstimmung, kommen emotionale Qualen, soziale Verwerfungen, erotische Spannungen so gut wie gar nicht vor. Das Leben des Künstlers (Selbstporträt, 1907) jedoch endet düster: Zu Kriegsbeginn eingezogen, fällt er, nur 27-jährig, wenige Wochen später

### »DAME IN GRÜNER JACKE«, 1913

1913 zieht der Rheinländer an den Thuner See in der Schweiz, wo eine seiner wichtigsten Schaffensphasen beginnt. In diesem Gemälde lässt Macke Menschen auf der idyllischen Seepromenade flanieren, festgehalten in dem für ihn typischen schwebenden Zustand zwischen Bewegung und Verharrung. Dabei ist das Motiv für den Künstler zweitrangig: Es gehe ihm vor allem darum, aus der Komposition der Elemente und Farben eine »starke lebendige Empfindung zu gestalten«











## Gegen Krieg und Kapital



### GEORGE GROSZ

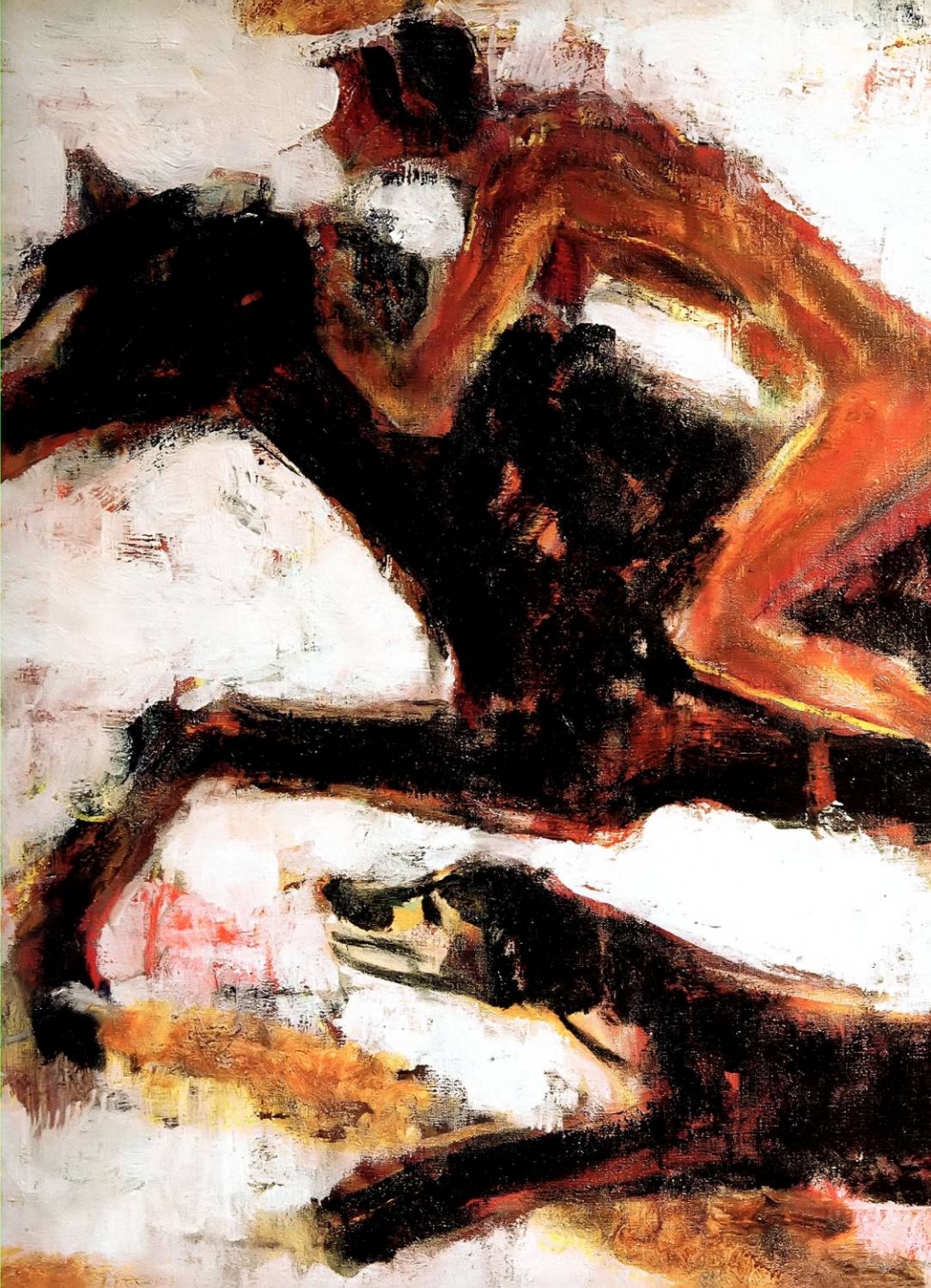
1893–1959

Der Berliner Maler (hier im Selbstbildnis von 1927) gehört zu jenen Expressionisten, die mit ihren Werken nicht nur gegen hergebrachte Konventionen rebellieren, sondern konkrete politische Kritik formulieren. Besonders die traumatischen Erfahrungen als Soldat im Ersten Weltkrieg befeuern seinen Hass auf Militär und Obrigkeit, Kirche und Kapitalismus. Mehrfach muss er sich vor Gericht für provokante Darstellungen – etwa von Offizieren der Reichswehr – verantworten

#### »METROPOLIS«, 1916/17

Krieg und Großstadt sind wichtige Themen für Grosz. In diesem Bild vereint er beides: die Zerstörungskraft des Weltenbrandes und die entmenschliche Wucht der kapitalistischen Metropole. Überglimmt von einer apokalyptischen, blutroten Sonne, tobt ein Durcheinander aus steilen Straßenfluchten, schrägen Werbetafeln, rutschenden Fahrzeugen, hastenden, stürzenden Menschen. Grosz vollendet das Werk kurz nach seiner Entlassung aus einer Heilanstalt, in die er als Soldat wegen eines Nervenzusammenbruchs eingewiesen worden war









## Wanderer zwischen den Stilen



### CHRISTIAN ROHLFS

1849–1938

Im Laufe seines Lebens eignet sich der Holsteiner Bauernsohn (Selbstbildnis von 1918) viele Stile an: Er malt wie die französischen Realisten, orientiert sich an Impressionisten wie Claude Monet oder Camille Pissarro, verehrt Vincent van Gogh, hat eine pointillistische Phase. 1906 lernt der 56-Jährige Emil Nolde und bald darauf die Künstler der Brücke-Gruppe kennen – und beginnt nun, Stilmerkmale der Expressionisten zu verwenden

#### »AMAZONE«, 1912

Gegen die Regeln der klassischen Kunst und den Schwulst der wilhelminischen Zeit – den er als »Pseudokunst« verspottet – setzt Rohlfs seine Vision einer »reinen Malerei«: Der ist es nicht mehr wichtig, einen Gegenstand oder einen Menschen wirklichkeitsnah darzustellen. Sondern sie erhebt wie hier Farbe, Form, Linie und Fläche zum eigentlichen Thema – wird also zum Selbstzweck



## Befreiung von der Wirklichkeit



### WASSILY KANDINSKY

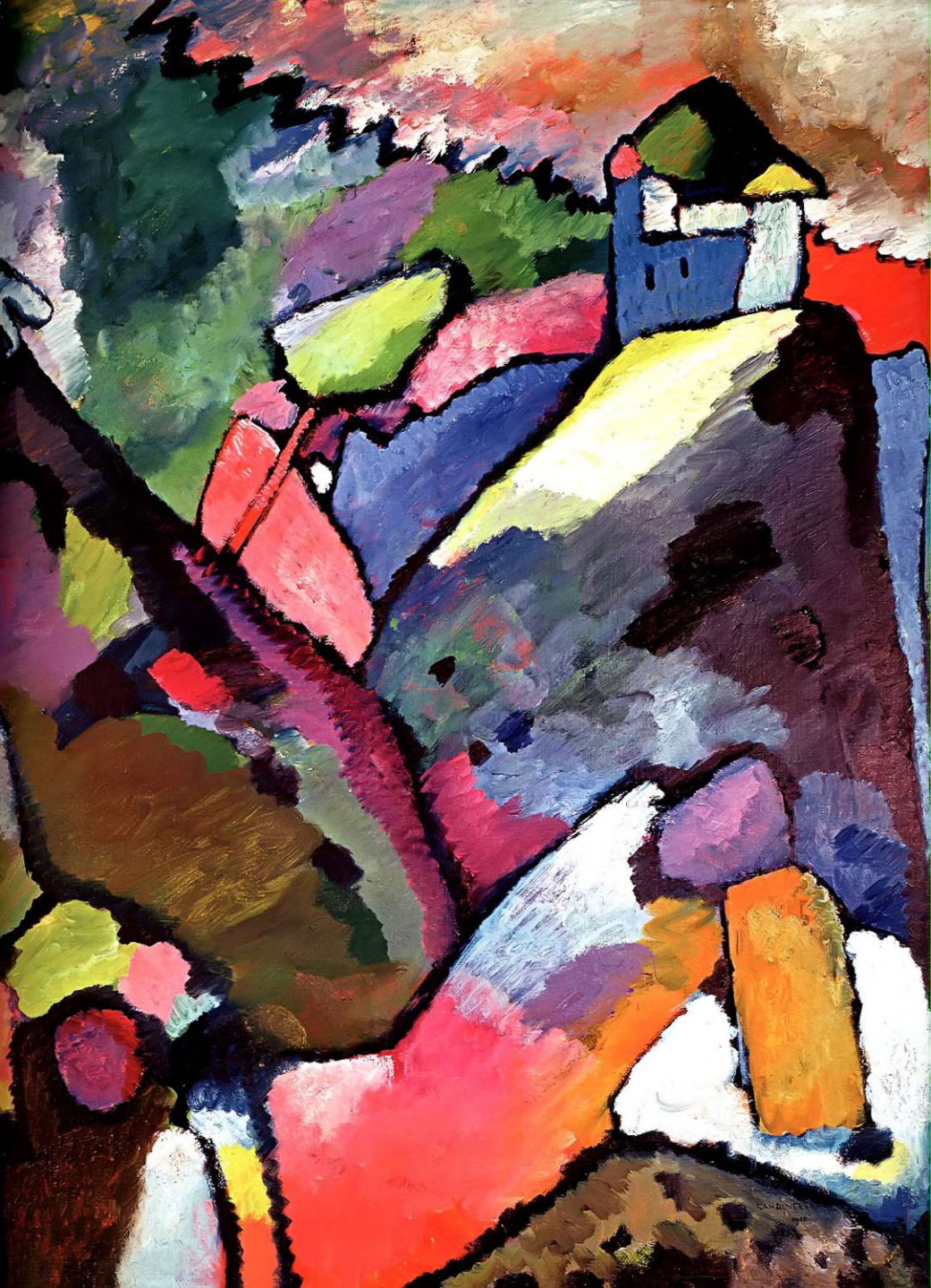
1866–1944

Der aus Russland stammende studierte Jurist und Ökonom bringt den Expressionismus an seine Grenzen: Denn Kandinsky will den Ausdruck seiner Vision einer höheren Wahrheit so weit treiben, dass die sichtbare Realität aus den Bildern verschwindet. So wird der Künstler, auch mit seinen einflussreichen theoretischen Aufsätzen, zu einem Begründer der abstrakten Malerei (Porträt von Gabriele Münter)

#### »IMPROVISATION 9«, 1910

Mit seinen immer stärker von der Abbildung einer realen Welt entfernten Gemälden befremdet Kandinsky die meisten Zeitgenossen – Laien wie Künstler. Bewusst integriert er deshalb häufig konkrete Elemente, um die Betrachter auf seinem Weg zur Abstraktion nicht zu überfordern. So werden hier im Gefüge der vielfarbigen Formen eine Menschenmenge (links), ein Reiter, eine Burg auf einem Berg sowie eine ruhende Gestalt (rechts unten) sichtbar







W elcher Name soll für all das stehen? Für die gelben Kühe, die explodierenden Städte, die irren Fratzen und Blicke, die in sich ru-

henden Nackten? Für die blutenden Körper und tanzenden Frauen, die grellen Landschaften und die schweigenden Propheten? Für die unerhörten Provokationen? Und die verträumten Idyllen?

Um 1910 taucht in der deutschen Kunstwelt ein Wort auf, das geeignet zu sein scheint: „Expressionismus“.

Niemand weiß genau, wer es zum ersten Mal als Stilbegriff benutzt. Schon Jahrhunderte zuvor haben sich Gelehrte über den Ausdruck, die „Expression“, von Bildern Gedanken gemacht, meinten damit etwa die besonders intensive Darstellung eines Gegenstandes. Nun aber dient der Begriff plötzlich dazu, Künstler und ihr Werk zu charakterisieren. Und zunächst ist er vor allem ein Schlagwort für Neuartiges, nie Gesehenes.

Im April 1911 lesen Kunstinteressierte im Katalog einer Berliner Ausstellung über einige Maler aus Frankreich, die sich vom Impressionismus und dessen lichtdurchfluteten Ansichten abgewandt haben, diese Künstler seien „Expressionisten“. Ein Jahr später erweitern die Macher einer Ausstellung in Köln den Begriff und präsentieren unter dieser Überschrift nun auch junge Deutsche, die wild und eigenwillig malen.

Im Jahr 1914 schließlich veröffentlicht der Kritiker Paul Fechter die erste Studie, die sich ausschließlich dem „Expressionismus“ widmet. Darin definiert er die neue Kunststrichtung – nicht ohne nationales Pathos – nunmehr als deutsches Avantgarde-Phänomen und schafft so eine Bedeutung, die sich nach

und nach durchsetzt: Expressionismus wird bis heute verstanden als eine Kunstbewegung vor allem aus Deutschland.

Die Kritiker und Theoretiker aber kommen zu spät. Naturgemäß. Denn ein künstlerisches Phänomen muss sich ja erst entwickeln, muss ausreifen, bis es als solches erkennbar, seine Bedeutung sichtbar wird. Und so nimmt der Expressionismus bereits am 7. Juni 1905 seinen Anfang, als sich in Dresden vier Architekturstudenten zu einer Künstlergruppe zusammenschließen.

Es ist der Auftakt zu zwei turbulenten Jahrzehnten, in denen Künstler die Endzeit einer monarchischen Großmacht, den bis dahin blutigsten Krieg der Weltgeschichte, eine Revolution sowie die von Kämpfen erschütterten Anfangsjahre einer schwachen Demokratie miterleben werden – und, durch all das geprägt, Werke voll dramatischer Kraft erschaffen. In denen sie eine neue, zutiefst bewegende Ästhetik entfalten. Und die Kunst von tradierten Werten lösen.

Was die vier Männer aus Dresden ab 1905 antreibt – ebenso wie bald die meisten Vertreter des Expressionismus –, ist der Drang nach Erneuerung und Umbruch, in der Kunst wie im Leben.

Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl und Erich Heckel – alle zwischen 20 und 25 Jahre alt – verabscheuen die scheinheilige Moral im deutschen Kaiserreich Wilhelms II., die selbstgefällige Bürgerlichkeit, den dumpfen Untertanengeist, das Korsett der Konventionen. Ihre Gruppe nennen sie „Brücke“: Symbol für den Aufbruch zu neuen Ufern.

Erstarrt und geistig leer erscheint den jungen Unzufriedenen die etablierte Kunst: die pompösen, pedantischen genauen Monumentalszenen, mit denen Hofmaler wie Anton von Werner die Politik der Regierung verherrlichen, die braven Bilder der Künstler an den Akademien.

Und fast ebenso verachten sie die meisten Werke der Neuerer von gestern, der Impressionisten. Denn was vor allem die deutschen Vertreter dieser Kunststrichtung produzieren, sei zu oberflächlich, zu harmlos, zu schön.

Die Antwort der Expressionisten ist radikal und verstörend. Ist Befreiung und zugleich bewusste Provokation. Die jungen Wilden ignorieren so gut wie jede geltende Regel, verzerren die Perspektiven, vereinfachen dargestellte Gegenstände, Gesichter, Landschaften bis zur Unkenntlichkeit, malen in grellen, unnatürlichen Farben, zeigen die Menschen

ungeschönt und verfremdet. Mit harten Linien, großen Flächen, scharfen Farb- und Hell-Dunkel-Kontrasten dramatisieren sie ihre Werke.

Vorbilder sind ihnen die düsteren Kompositionen des Norwegers Edvard Munch sowie die klar konturierten Südseebilder des Franzosen Paul Gauguin und die Gemälde des Niederländers Vincent van Gogh, deren ausdrucksstarke Formen und emotionale Farbwahl sie bewundern.

Aber nicht in der eigenwilligen, grotesken Ästhetik liegt der revolutionäre Kern der Bewegung – sondern in ihrer Abkehr vom Prinzip der Nachahmung.

Zentrales Ziel der Expressionisten ist es nicht mehr (wie noch für die Impressionisten), die sichtbare Wirklichkeit wiederzugeben, eine Landschaft darzustellen, einen Menschen, eine Stadt, ein Haus. Diese Rebellen wollen auch das eigentlich Unsichtbare zeigen: ihre Empfindungen, Vorstellungen und Erinnerungen, Ängste, Triebe und Hoffnungen, das Wesen der Dinge, wie sie es erfüllen – und die mystischen Wahrheiten, die manche von ihnen dahinter erkennen.

Die Kunst erhält so eine völlig neue Funktion. Bildnerische Werke sind nun, auch wenn sie etwas Reales darstellen mögen, zuallererst subjektiver Ausdruck – Expression – von Emotionen und Ideen.

Also: „Expressionismus“.

Gegen den Muff der autoritären Gesellschaft feiern die frühen Vertreter, die zum Teil nie eine Kunstakademie besucht haben und sich als Bohemiens auch dem Lebensstil ihrer Zeit widersetzen, die künstlerische Entfaltung des Ich.

Sie zelebrieren Intuition und Selbstentblößung, fertigen ihre Bilder mitunter wie im Rausch, mit schnellen, kräftigen Pinselstrichen.

Die Gemälde zeigen dabei auch die Spannungen, die psychischen Unsicherheiten jener Zeit. Einer Phase, in der die sozialen Gegensätze hart und unver-

söhnlich sind und die große Politik zum immer aggressiveren Machtspiel der europäischen Nationen gerät. In der der Wiener Nervenarzt Sigmund Freud die Zerrissenheit einer von Trieben durchdrungenen Psyche postuliert und mit dem Philosophen Friedrich Nietzsche das Ende aller traditionellen Werte ausgerufen wird.

Nacktheit und Tod, Krankheit und Gewalt: Es sind oft elementare Themen, mit denen die Expressionisten sich befassen und deren drastische Darstellung die Bürger schockiert.

Die Bilder zeigen beängstigende Metropolen und apokalyptische Landschaften. Und Menschen, die von Widersprüchen und Seelenqualen zerrieben werden.

**D**och nicht allein das Düstere dominiert: Die jungen Künstler sind zugleich von einer fast ekstatischen Hoffnung durchdrungen. Viele träumen von einem ursprünglichen, der Zivilisation nicht unterworfenen Leben – einem Dasein, in dem der technische Fortschrittsdrang der Industrialisierung, die kaum irgendwo so rasant verläuft wie in Deutschland, seine Macht verloren hat. Mit harmonischen Naturszenen, mit ungezwungenen Nackten unter freiem Himmel beschwören sie in ihren Bildern diese Utopie. Und sie lassen sich von der Kunst Afrikas und Ozeaniens inspirieren, die sie als „primitiv“, also ursprünglich, als „natürlich“ und „kraftvoll“ bewundern.

Im Jahr 1911 entsteht neben der Brücke ein zweites Epizentrum des Expressionismus: In München finden sich die Maler Franz Marc und Wassily Kandinsky zum „Blauen Reiter“ zusammen, geben einen Almanach heraus, organisieren Ausstellungen. Und es zeigt sich, wie vielgestaltig die neue Kunstbewe-

gung ist, die mehr einem Lebensgefühl, einer gemeinsamen Gier nach Erneuerung entspringt als einem einheitlichen Stil und die den individuellen Ausdruck über alles hebt: Während die Dresdner (die schon bald nach Berlin übersiedeln) als Bürgerschrecke auftreten und unter anderem freie Liebe praktizieren, sind die Münchner eher vergeistigte, zur Mystik neigende Neuerer, die mit ihren theoretischen Aufsätzen einflussreiche Dokumente der Kunst verfassen.

Neben den Zirkeln von Brücke und Blauem Reiter schaffen auch etliche andere Künstler eigenständige expressionistische Euvres, etwa Ludwig Meidner in Berlin, Paula Modersohn-Becker in Worpswede bei Bremen oder Oskar Kokoschka und Egon Schiele in Wien.

Und bald wird der neue Ausdrucks-wille auch in anderen Kunstgattungen

---

## DIE REBELLEN VOLLBRINGEN EINE ZEITEN- WENDE

---

spürbar, zuerst in der Literatur: Junge Dichter verfassen eindringliche Poeme und Dramen in stakkatohafter Sprache.

Der Weltkrieg vereint dann die meisten Expressionisten: im Hochgefühl – und im Trauma.

Viele Künstler fiebern dem Kampf zunächst fast euphorisch entgegen, sehen in ihm wahlweise eine reinigende Katastrophe, das Ende der verhassten alten Ordnung, ein Zeichen zum Aufbruch, einen künstlerischen Kraftquell. Doch spätestens nach dem Hungerwinter 1916/17 werden sie zu resignierten Kriegsgegnern – wenn sie nicht längst im Grauen der Front gefallen sind.

Die deutsche Revolution am Ende des Weltenbrandes lässt die Hoffnung der Expressionisten auf eine bessere Welt vorübergehend wieder aufleben. Viele organisieren sich nun in sozialistischen Künstlergruppen, propagieren

eine neue, humanere Gesellschaft, leiten ihre Lebensfantasien in konkrete politische Entwürfe. Aber auch diese Vision wird in der frühen Weimarer Republik durch die erbitterten Kämpfe zwischen rechts und links, durch Putschversuche, Inflation und Wirtschaftskrise zermürbt.

Da ist die neue Kunst von den avantgardistischen Rändern schon längst in die kulturelle Mitte gerückt, prägt nun auch Theater, Architektur, Tanz, Musik sowie den Film. Die grotesken Formen des Expressionismus, das Pathos, die Überzeichnungen passen gut zum Zeitgeist der krisengeschüttelten Demokratie. Einige der einstigen Dissidenten lehren nun selbst als Professoren an den Akademien.

Und so versiegt – zwischen Arriviertheit und Frustration – bei den meisten allmählich der rebellische Drang. Einige der Künstler ändern ihren Stil, entwickeln eine immer klarere, gegenständlichere Bildsprache. Viele ihrer Werke stellen soziale Missstände bloß, kommentieren das Zeitgeschehen. Die emotionale, expressive, aufrührerische Form verschwindet.

Und irgendwann entsteht ein anderer Begriff in der Kunstwelt: „Neue Sachlichkeit“. 1925, zwei Jahrzehnte nach der Gründung der Brücke, trägt in Mannheim erstmals eine Ausstellung diesen Titel.

Es ist das symbolische Ende einer der prägendsten und schillerndsten Kunstepochen der Moderne. Wie nie zuvor haben deren Vertreter Rebellion und Schock zum Schaffensprinzip erhoben, haben dem künstlerischen Selbst und seinem individuellen Ausdruck gehuldigt.

Und sie haben eine entscheidende Zeitenwende vollzogen: die Kunst von dem Anspruch zu lösen, ein Abbild der Welt zu sein. □

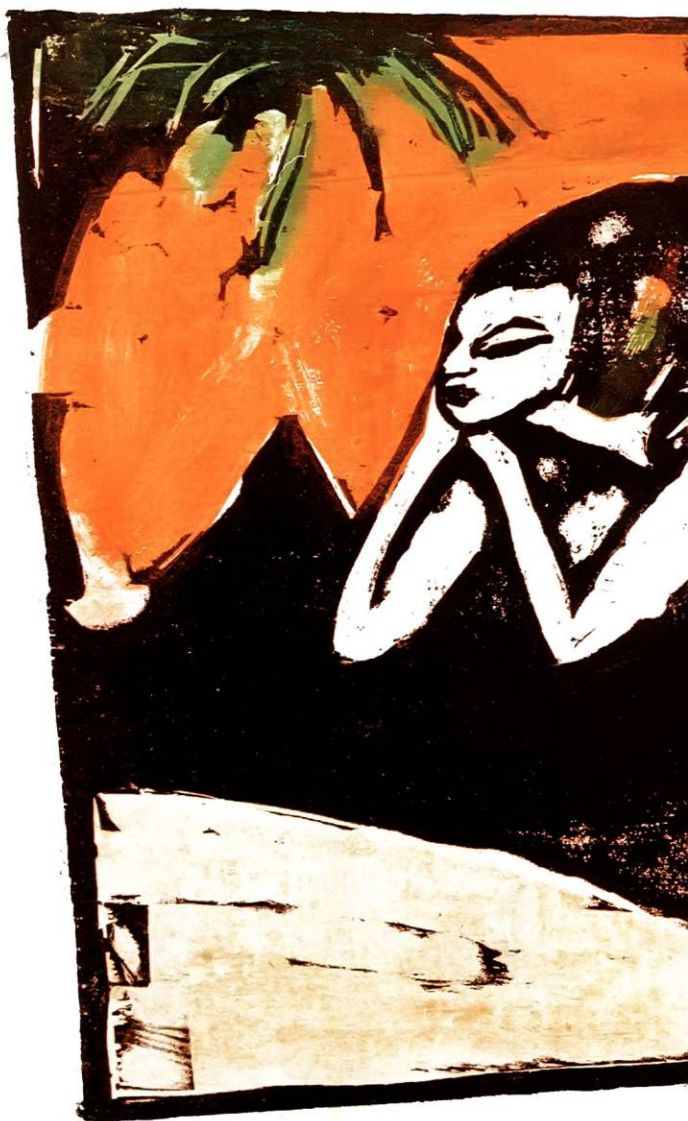
Jens-Rainer Berg, 37, ist Textredakteur im Team von GEOPOCHE.



# Die KRAFT

Sie wollen eine neue Kunst, die vier jungen Männer, die sich im Sommer 1905 in Dresden zusammentun: eine Ästhetik, die nicht Regeln folgt, sondern dem Instinkt; Bilder, die sich nicht am Sichtbaren orientieren, sondern am eigenen Gefühl; Ansichten, die nicht von perfekter Technik künden, sondern vom ausgelebten Trieb. Ihre Gruppe nennen sie »Brücke«. Sie wird zum ersten Kraftzentrum des Expressionismus

VON JÖRG-UWE ALBIG



Für die Brücke-Künstler ist der nackte Leib Ausdruck eines seligen Urzustands vor aller zivilisierten Kultur. Er ist der Ausdruck eines seligen Urzustands vor aller zivilisierten Kultur. Er ist der Ausdruck eines seligen Urzustands vor aller zivilisierten Kultur. Er ist der Ausdruck eines seligen Urzustands vor aller zivilisierten Kultur.

# der TRIEBE



Entfremdung – vor den pruden Zwängen der Bürgerwelt und der Technisierung des modernen Lebens. Die »Liegende auf schwarzem Tuch«  
leben. Denn die vereinfachten Formen, klaren Linien und harten Schwarz-Weiß-Kontraste entsprechen ihrem expressiven Kunstverständnis



# S

o muss es vor dem Sündenfall gewesen sein – vor der Zeit der Fabriken, der Luftschiffe und der Neurasthenie. Bevor die Städte wuchsen, Korsette und steife Krägen die Menschen einzwängten. Bevor die strengen Väter die Welt erstickten: die Oberamtsräte, die Schulmeister, die Pfarrer und die Offiziere – und schon seit gut 20 Jahren Kaiser Wilhelm II.

An den Moritzburger Teichen werfen Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Max Pechstein die Kleider ab und die Hemmungen. Morgens ziehen sie los, gepackt mit Leinwänden, Farbkästen, Pinseln und Zeichenutensilien, begleitet von Frauen und Mädchen mit Taschen voller Proviant. Sie lassen sich nieder am schilfbestandenen Ufer, zwischen Büschen und Eichen, Kiefern und Birken.

Dann ziehen sie sich aus, rennen ins Wasser, baden und toben durch das Gebüsch, spielen Ball und machen Bocksprünge. Sie schießen mit dem Bogen und werfen den Bumerang. Sie planschen und spritzen, bewerfen einander mit Schilf. Sie umarmen die Frauen und Mädchen, essen und trinken oder lungern einfach im Gras. Und sie halten das bukolische Treiben in Skizzen und Aquarellen fest, als Vorlagen für Gemälde und Holzschnitte.

Und wenn der Ortsgendarm wegen „gröblicher Verständigung gegen die Sittlichkeit“ einschreitet, rollen sie die Leinwände auf, nehmen die Keilrahmen auseinander und wickeln sich die Kleider um

die Köpfe. Dann schwimmen sie zu einer Insel hinüber und malen im blicklichten Gesträuch weiter.

Vorzeitliche Tage! An diesen Teichen, 15 Kilometer nordwestlich von Dresden, führen sie im Sommer 1910 „ein Leben in der Art eines wilden Volksstammes“, wie ein Kunstsammler ihnen bescheinigt. Es gibt ja „nichts Reizvolleres“, schreibt Kirchner dem Kunstfreund, „als Akte im Freien“.

Kirchner ist ein Draufgänger, ein nervöser Genialiker, belesen und intelligent, doch auch reizbar und misstrauisch wie ein Tier. An der Königlich Sächsischen Technischen Hochschule in Dresden hat er sein Architekturstudium mit der Note „Gut“ abgeschlossen – jetzt will er nur noch für die Malerei leben. Mit drei Kommilitonen, dem zerbrechlichen Erich Heckel, dem rührigen Fritz Bleyl und dem wortkargen Karl Schmidt, der sich nach seinem Geburtsort bei Chemnitz „Schmidt-Rottluff“ nennt, hat er am 7. Juni 1905 die „Künstlervereinigung Brücke“ gegründet.

Heckel wurde „Schriftführer“ und mietete für acht Mark monatlich in der Berliner Straße einen verlassenen Fleischerladen als Hauptquartier, das sie mit selbstgezimmernten Hockern ausstaffierten, „dazu Vorhänge aus Batik“. Bald kamen weitere Mitstreiter hinzu – unter ihnen der herzliche Norddeutsche Emil Nolde, der lebensfrohe Sachse Max Pechstein, später der in sich gekehrte Otto Mueller aus dem Riesengebirge.

Die „Brücke“-Gründer haben Malerei nicht studiert, sie scheren sich nicht um „dieses Sumsilarium um Technik, Studium, Talent“, wie Kirchner es nennt. „Unmittelbar und unverfälscht“, so heißt es in ihrem nur zwei Sätze umfassenden „Programm“ von 1906, wollen sie ausdrücken, was sie „zum Schaffen drängt“.

Getreu der aktuellen Lehre des einflussreichen Wiener Kunsthistorikers Alois Riegl, der nicht das Können, sondern das Gefühl des Malers zum Maßstab der Kunst erklärt, gestalten sie nicht, was sie sehen, sondern was sie spüren: „Rein sinnlich instinktmäßig“ will Kirchner seine Empfindungen auf die Leinwand wuchten – Malerei als Punk-Rock des neugeborenen Jahrhunderts.

Sie pfeifen auf Distanz, Perspektive, Schattierungen, Nuancen oder Details. Auf ihren Bildern ragen kantige Figuren hart in den Raum, wie mit Äxten aus der Land-



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Von der Zivilisation ist der Künstler enttäuscht. Er sucht Inspiration bei den Naturvölkern

schaft gehauen, roh, konturiert mit dicken schwarzen Linien.

Leuchtende, ungebrochene Farbflächen stehen Kante an Kante, schreien einander an, bilden flackernde Komplementärkontraste: rote Leiber vor grünem Wald; blaue Bäume über orangefarbenen Feldwegen. Und immer wieder schimmert die nackte, weiße Leinwand durch.

Das ist ein Affront gegen die pedantischen Historien-schinken, die der Kaiser und sein Kunsthochschul-Direktor Anton von Werner so schätzen. Es macht sich auch nicht gemein mit dem dekorativen Ästhetizismus des Jugendstils oder dem Perfektionismus der „deutschen Impressionisten“ wie Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth.

Mehr verdanken die Brücke-Maler Farb-Berserkern wie dem Niederländer Vincent van Gogh, dessen Malerei sie ab 1905 in Dresden und Berlin studieren können, oder dem Norweger Edvard Munch – auch wenn ihre Einladung an den Pionier, der Brücke beizutreten, ohne Antwort bleibt.

Der Südsee-Romantiker Paul Gauguin, von dem Heckel 1908 „einige wunderschöne Bilder“ gesehen hat, hat sie ebenfalls beeindruckt. Auch von den „Fauves“ haben sie gelernt, den „Wilden“ von den Franzosen Henri Matisse, die leuchtenden Farben direkt und flächig auf die Leinwand bringen.

Doch wo die Franzosen mit Augenmaß und Delikatesse zu Werke gehen, um eine „Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit und Ruhe“ zu schaffen, „ein Linderungsmittel, das die Seele milde glättet“, so Matisse, setzen die Deutschen auf die Wucht der Erregung.

Der „freie Mensch in freier Natürlichkeit“, von dem Ernst Ludwig Kirchner schwärmt: Das ist auch das Anliegen der „Lebensreform“, die um die Jahrhundertwende mit Nacktkultur und Ausdruckstanz, Wassertreten, Wandern und Naturheilkunde, mit „Reformkleidern“ und Schrebergärten die Folgen der Technisierung und Industrialisierung in Deutschland zu heilen versucht. Sie ist ein buntes Kaleidoskop aus Idealisten und Sektierern, aus „Nacktkindern“, die den „Kleidermenschen“ verachten, und Bürgersöhnen, die sich mit Anarchisten, Pazifisten und Okkultisten auf dem Rückweg zu den Ursprüngen treffen.

Zu ihrer Ikone wird das „Lichtgebet“ des Jugendstil-Grafikers Hugo Höppener – ein



Beeinflusst von Südsee-Kunst, schafft Kirchner 1919 diesen Frauenakt



In seinem Dresdner Atelier, Treffpunkt der Brücke, zeigt Kirchner seine Muse «Dodo» um 1910 als »Stehenden Akt mit Hut«



Bis 1911 siedeln die Brücke-Künstler nach Berlin über. Die Großstadt macht Kirchners Stil schroffer, seinen Strich nervöser. Eines seiner Hauptmotive werden Prostituierte, die auf Freier warten («Potsdamer Platz», 1914)

nackter Jüngling, der mit erhobenen Armen den Segen der Sonne empfängt. Es ist wohl kein Zufall, dass auch im Signet der Künstlervereinigung Brücke, 1905 von Kirchner in Holz geschnitten, eine Frau im „Licht-kostüm“ die Arme zum Himmel reckt.

Die Lebensreform ist ein gesellschaftlicher Gegenentwurf: gegen die wilhelminischen Baumeister, die die Menschen nach Geschlechtern trennen und in Schwimmbädern versiegeln, die von den Schultern bis zu den Knien reichen; gegen eine Körpermoral, in der das bloße Aussprechen des Worts „Hose“ ein Tabubreach sein kann. Sie

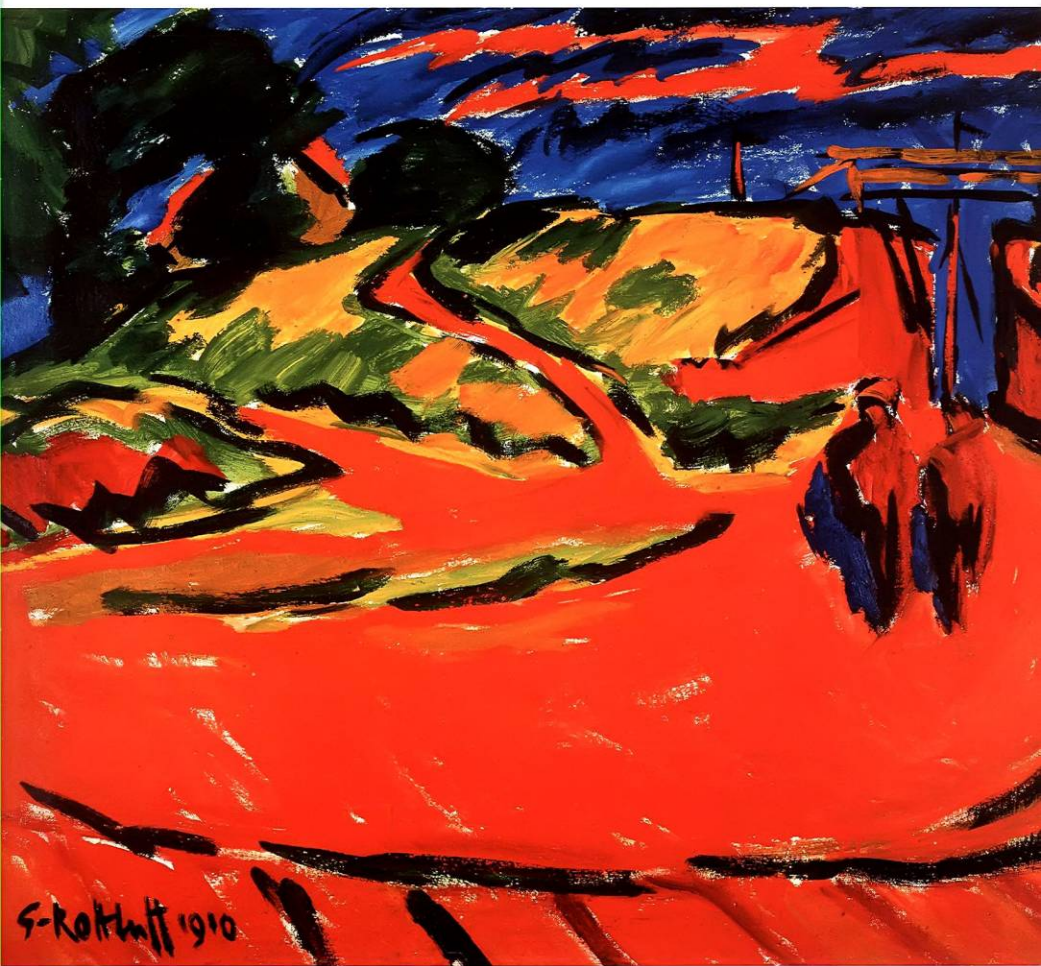
ist ein Heilmittel für die von der rasanten Industrialisierung geschundene Umwelt und den von der Natur seines Körpers entfremdeten Menschen – kurz, für das „Unbehagen in der Kultur“, das Sigmund Freud bald diagnostizieren wird.

Nacktheit – das ist der selige Zustand bei der Geburt, vor allen Zurichtungen durch die Zivilisation. Und so ist auch die „fanatische freie Arbeit nach nackten Menschen“, wie Kirchner es nennt, der die Künstler an den Moritzburger Teichen frönen, ein Zurück – an den Busen der Natur, in den Schoß des Schlamms. Ganz im Sinne

des expressionistischen Dichters Gottfried Benn: „Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären. / Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.“

DIE „ZUKUNFT“ haben sie auf ihre Fahnen geschrieben – doch es ist eine Zukunft, die quer zur Geschichte liegt. Mit modernen Strömungen wie „Kubismus, Futurismus usw.“ können sie wenig anfangen: Ihre Vorbilder sind die „Meister des Mittelalters“, die „Negerplastik“ und die „Balkenschnittzereien der Südsee“. Ein intellektueller Ansatz beim Malen ist ihnen ein Graus:





Eine eigentlich unspektakuläre Szenerie: Die Öffnung in einem Restdeich soll es Bauern an der Nordsee erlauben, ihr Vieh aufs Vorland zu treiben. Doch Schmidt-Rottluff verleitet der »Deichdurchbruch« (1910) zu einem dramatischen, unwirklichen Spiel mit Komplementärkontrasten. Kein Detail mehr ist erkennbar: Der Künstler ahmt die Natur nicht nach, er lässt sie neu entstehen

„Ich bin Feind alles Akademischen“, erklärt Schmidt-Rottluff.

Das theoretische Denken und der Hang zur Abstraktion, der das Werk expressionistischer Kollegen wie der Maler des „Blauen Reiters“ beherrschen wird, ist ihnen fremd.

Ihre Zukunft ist ein Neustart im Sinne des Denkers Friedrich Nietzsche, dessen Sentenzen in jener Zeit durch jedes gebildete Hirn spuken. Für die Generation der Brücke-Maler ist er „ein Prophet, den man kaum gelesen zu haben braucht“, wie Thomas Mann befindet, „und dessen gerei-

nigte Resultate man doch instinktiv in sich hat“. Manche Werke des Philosophen besitzt Kirchner gleich doppelt.

Auch Nietzsche wollte ja „den Menschen zurückübersetzen in die Natur“ – und hat ihn deshalb „unter die Tiere zurückgestellt“. Nietzsche war es, der das „Reich der Ju-

gend“ ausgerufen hat, um mit den „heilkräftigen Instinkten der Natur“ das „Paradies wiederzugewinnen“ – einer „Jugend“, die auch laut Brücke-Programm angetreten ist, um sich „Arm- und Lebensfreiheit“ zu verschaffen „gegenüber den wohlangesessenen, älteren Kräften“.

In diesem Programm ist nicht die Rede von Licht und Linien, Farben und Formen. Es ist ja nicht das Manifest eines Stils: Es ist die Kriegserklärung einer Generation.

Denn Ende des 19. Jahrhunderts ist das Wort „Jugend“ zum Kampfbegriff geworden. Überall im Reich schüttelt eine selbst erklärte „Jugendbewegung“ die patriarchalische Enge der Familie ab – und sei es nur, um mit Rucksack und Feldflasche aus den Städten hinauszuzwandern, im Zelt zu schlafen und am Lagerfeuer zur Gitarre „Im Frühtau zu Berge“ zu singen.

Sie weicht einer Welt der Väter aus, die erst das reife Alter für voll nimmt; in der junge Männer zwecks Respektabilität zu Bartwuchsmitteln greifen, Schüler sich mit Taschenuhr und Melone als gesetzte Herren verkleiden und 25-jährige Ärzte sich Brille, gemächlichen Gang und Leibesfülle zulegen, um von ihren Patienten ernst genommen zu werden.

Die Alten! Sie haben die Welt mit Verwaltungen verstellt, mit Gerichten, Armeen und Fabriken. Die „Herrschaft des Vaters“ nennt das der expressionistische Dichter Franz Werfel.

Und auch die Maler der Brücke sind angesichts dieser Tyrannei, wie Kirchner bekennt, „gefüllt bis zum Bersten mit Abwehr“. Verkörpern nicht die eigenen Väter – Kirchners Vater ist Professor für Papierforschung, Heckels

Vater Ingenieur im Eisenbahnbau – jene technische Ratio, gegen die ihre Bilder wüten?

Und sind es nicht diese Väter, die ihrer Entfaltung immer im Wege standen? Lange muss Schmidt-Rottluff seinem Erzeuger, dessen Subventionen zuliebe, seine Passion für die Kunst verschweigen – und ein Donnerwetter erdulden, als eine Farbenrechnung versehentlich im elterlichen Briefkasten landet.

Auch Kirchner hat unter seinen Eltern

zu leiden: „Sie mäkelten an meinen Arbeiten“, erinnert er sich, „stellten mich für nichts hin bei Bekannten, schickten mich auf Besuch zu fehlgeschlagenen Künstlern ihres Kreises und entzogen mir schließlich, als nichts half, die elterliche Unterstützung, mich so in aller Liebe in ein zehnjähriges Hungerdasein stürzend.“

Auf einem frühen Foto präsentiert sich das Elternpaar Kirchner inmitten der drei Söhne wie eine Allegorie wilhelminischer Strenge: die misstrauischen Augen des Vaters über dem mächtigen Bart; die hochgeschlossene Bluse der Mutter, die das Gesicht zu einer Maske des Missmuts zusammenzuschieben scheint. Und auch wenn der Vater die Brücke als „passives Mitglied“ unterstützt –

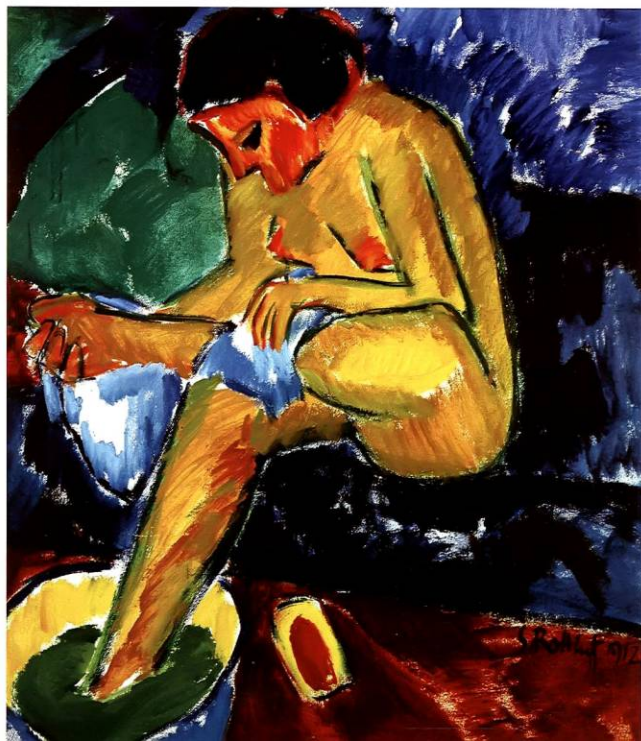


KARL  
SCHMIDT-ROTLUFF  
Alles Akademische ist  
dem Brücke-Mitglied  
zuwider: Theorie  
ebenso wie der offi-  
ziell gelehrte Stil

seiner Beerdigung bleibt der Sohn fern, schwänzt auch die der Mutter: „Sie hat mich nie verstanden, von jung auf nicht.“

Die Psychoanalyse Sigmund Freuds, die gerade die Gemüter bewegt, beschreibt den ewigen Kampf der Söhne gegen die Väter als „Ödipuskomplex“. Doch diese Söhne, so scheint es, wollen gar nicht mit den Vätern in den Ring steigen, um auf diese Weise erwachsen zu werden. Sie wollen die Väter nicht töten, sondern tauchen unter ihrer Macht hinweg. Sie verlassen die Arena und schlüpfen zurück in die Regression – in die fröhliche Verantwortungslosigkeit der Kindheit. So tasten sie nach einem Sprechen vor der Sprache, einem Sehen vor dem Augenschein.

Auch die Darstellung eines »Mädchens bei der Toilette« (1912) baut Schmidt-Rottluff auf wenigen leuchtenden Farben auf. Er brüskiert alle Traditionalisten, die sorgfältig durchgearbeitete Bilder erwarten, indem er an mehreren Stellen die weiße Leinwand aufblitzen lässt

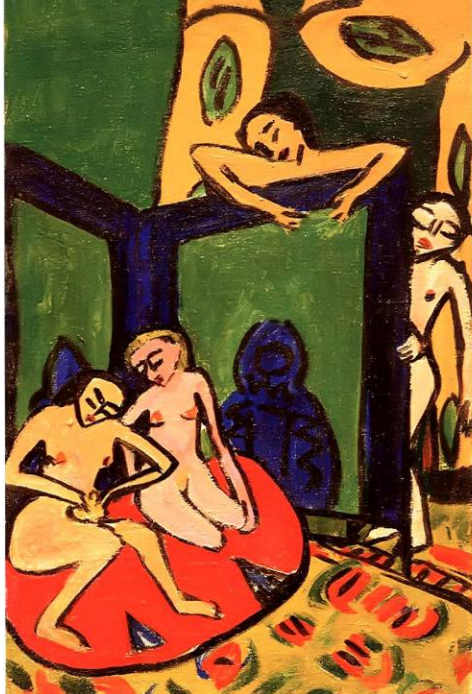


Diese etwa 40 Zentimeter hohe Figur Schmidt-Rottluffs soll eine Gottheit anbeten (»Adorante«, 1917)





1910 porträtiert Heckel in dem Bild »Der schlafende Pechstein« seinen Künstlerfreund. Doch er verfälscht die Farben – für den Ausdruck warmer Ruhe



Die freigeistigen Brücke-Künstler brechen Tabus ihrer Zeit, leben mit ihren Akt-Modellen mitunter sogar zusammen. Diese »Atelierszene« malt Heckel um 1910

Das „Brücke-Rot“, das zu ihrem Markenzeichen wird, glüht wie das erste Sonnenlicht, das durch die geschlossenen Lider des Neugeborenen dringt. Ihre Pinselschwünge sind elementare Gesten, wie sie zur gleichen Zeit Ausdruckstänzerinnen wie die Amerikanerin Isadora Duncan vorführen.

Und ist nicht auch der Urschrei, der in den Wortfetzen der neuen Lyriker zittert und jetzt in den Farben der Künstler um Kirchner aufbrandet, ein Nachhall der ersten Lebenszeichen des Säuglings?

**DIE ATELIERE DER BRÜCKE** werden zu Schutzräumen gegen die Bürgerwelt, in denen Maler und Modelle zusammenleben, mit Kleidern oder ohne, in Bewegung oder trinkend, plaudernd, sich liebend.

Off sind diese Räume voller Menschen, die fantastische Kostüme tragen oder nackt über die Teppiche tanzen – und schließlich zum kollektiven Organismus verschmelzen, in dem künstlerische Handschriften kaum noch zu unterscheiden sind.

Dass hier Maler arbeiten, sieht man diesen Ateliers nicht an. Die wenigen Fotografien, mit denen die Künstler ihren Alltag dokumentieren, zeigen weder Staffeleien noch Pinsel oder Farben. Auch Fenster sind nicht zu erkennen: Diese Räume sind Gebärmütter, Boudoirs, urzeitliche Höhlen.

Jeder Winkel ist dekoriert mit geschnitzten Schalen, fratzenhaften Figuren oder einer ostafrikanischen Maske, weich ausgepolstert mit bunten Stoffen, Vorhängen und Wandverkleidungen, bestickt und bemalt auch mit kopulierenden Paaren und ragenden Erektionen, möbliert mit Orientteppichen und hölzernen Frauen, auf denen man sitzen kann.

„Durch menschliches Näherkennenlernen der zu Malenden“, so beschreibt Kirchner das Geschehen in den

Ateliers, tritt sodann „die psychische Vertiefung“ ein – die bisweilen sogar bis in die Ehe führt: Pechstein wie Heckel heiraten eines ihrer Modelle. Kirchner erwähnt die Verkäuferin Doris Große, genannt

„Dodo“, zur Partnerin, die ihn mit Geld unterstützt und ihm ansonsten „nichts übel“ nimmt, wie Heckel sich später erinnert. Kirchner verweigert sie dafür als „Stehenden Akt mit Hut“.

Paradox: Um die Hemmungen abzustreifen, setzen sie sich Grenzen. Um möglichst spontan zu sein, zeichnen sie „Viertelstundenakte“, bei denen das Modell alle 15 Minuten die Pose wechselt: Denn die „Ekstase des ersten Sehens“, die Kirchner am Herzen liegt, lässt sich nur im Galopp konservieren. Oft halten die Maler das Karussell der Leiber mitten in der Bewegung



ERICH HECKEL

Der Vater des Künstlers ist Ingenieur: Verkörperung jener Ratio, gegen die die Brücke rebelliert



fest – und zwingen sich so zur radikalen Vereinfachung der Form.

Ein Rausch treibt die Arbeit der Brücke-Männer an – „100e von Blättern am Tage, dazwischen Rede und Spiel“, schreibt Kirchner.

Um noch rascher malen zu können, verdünnen die Künstler die Farben – und steigern so auch ihre Produktion: Allein 1909 vollendet Kirchner fast 50 Werke. Am Ende seines Lebens wird er 1045 Gemälde hinterlassen, dazu 2094 Druckgrafiken und 180 Skizzenbücher mit mehr als 11000 Blättern, außerdem bemalte Postkarten und Skulpturen.

Doch das Wichtigste: Dieser Rausch nähert sie jenen „Urgefühlen“ an, die der amerikanische Kult-Dichter Walt Whit-

man besingt („Urge-

fühle, wenn ihr über mich kommt, gebt mir jetzt nichts als die Freuden der Wollust“) und der damit auch für Kirchner „Leiter und Führer in der Anschauung des Lebens“ wird.

Ein Rausch, in dem die Grenzen des Ich verschwimmen und die Konturen, die Erziehung und Erfahrung geprägt haben: „Es scheint mir immer das alte Ziel meiner Arbeit“, schreibt Kirchner einmal, „die eigene Person auflösen zu können.“

So schürft er nach dem Ursprünglichen. Schon dem Architekturprofessor, der einst seine Doktorarbeit ablehnte, hat Kirchner grimmig entgegnet, „dass die zivilisierte Welt nichts als Enttäuschungen“ biete und „nur noch bei primitiven Menschen einige Erholung zu hoffen sei“.

Jetzt bestaunt er die „famosen Bronzen aus Benin“ im Völkerkundemuseum und studiert Bildbände über außereuropäische Kunst, etwa die „Malerei der Buschmänner in Südafrika“.

Im Völkerkundemuseum kopiert der Primitivist zudem Malereien auf den Balken eines Männerhauses von den mikronesi-

schen Palau-Inseln, deren kantige Silhouetten auch Heckel gern auf seine Figuren überträgt. Kirchner imponiert besonders ein „Riesenphallus, auf dem Vögel spazieren“. In Berlin sieht er eine weibliche Figur der südkongolischen Luba – und spiegelt deren Mandelaugen, den langen Hals und die einwärts gewinkelten Arme in einem Holzschnitt für das Titelblatt eines Brücke-Ausstellungskatalogs.

Die Gesichter in seinen Bildern werden immer mehr zur Maske: An die Stelle von individueller Physiognomie tritt die Anonymität der Urform. Auch Schmidt-Rottluff borgt sich für seine hölzernen Kopfskulpturen Formen der Volkskunst aus Kamerun.

Das ist mehr als exotistische Neugier, meist nicht einmal Fernweh – Kirchner etwa wird Mitteleuropa nie verlassen. Es ist die Selbstdarstellung von Künstlern, die sich längst selbst als Exoten begreifen – und es wahrscheinlich als Kompliment nehmen, wenn Kritiker sie zu „Urwaldmenschen“ und „Orang-Utans“ erklären.

„Die bürgerliche Herrschaft hat aus uns Wilde gemacht“, wird der expressionistische Vordenker Hermann Bahr bald ausrufen. „Wie der Urmensch sich aus Furcht vor der Natur in sich verkriecht, so flüchten wir in uns vor einer ‚Zivilisation‘ zurück, die die Seele des Menschen verschlingt.“

Wie weiße Kristalle hängen die Wolken in einem Himmel, der sich mit seinem strahlenden Blau nicht nur im Wasser, sondern auch im Körper der Badenden spiegelt. So erscheint der Mensch vereint mit den Elementen in Heckels an der Ostsee geschaffenen »Gläsernen Tag« (1913)



Aus einem  
einzigsten Ahorn-  
block schlägt  
Heckel 1912 die-  
ses »Stehende  
Mädchen«



Dabei hat die „Zivilisation“ längst selbst das Faszinierende am „Primitiven“ für sich entdeckt. Deutschland, das verspätete Kolonialreich, das bei der Aufteilung der Welt nur noch Restposten abbekommen hat – einige Fetzen Afrika, einen Zipfel China, ein paar Palmen in der Südsee –, holt sich die Exotik ins eigene Land. Der Zirkus Sar-

rasani etwa schickt nicht nur dressierte Tiere in die Manege, sondern auch „Inderkarawanen, Chinesen, Japaner, Sudanneger, Araber, Marokkaner, Buren und Eskimos“.

Der Hamburger Tierhändler Carl Hagenbeck zeigt in seinem Zoo „Lappländer und Nubier, Eskimos und Somalis, Singhalesen und Hottentotten, die Bewohner verschie-

denster Zonen, ja Antipoden“, die vor berückten Voyeuren kochen, schlafen oder kultische Bräuche treiben.

Selbst Lebensreformer wie der FKK-Prophet Richard Ungewitter, Autor des erfolgreichen Buchs „Nackt“ von 1908, bekunden „helle Freude“ angesichts „dieser herrlichen, geschmeidigen, kräftigen Gestalten“, die „oft nur mit einem Lendengürtel bekleidet sind“.

Auch die Brücke-Künstler weiden sich an den tropischen Sensationen. Kirchner besucht „Das afrikanische Dorf“ im Dresdner Zoo und die Samoa-Truppe mit dem Fürsten Tamasese und seiner Familie. Im Zirkus Schumann rekrutiert er gemeinsam mit Heckel ein schwarzes Artistenpaar als Aktt Modelle – und stattet den Mann auf den Bildern bisweilen mit einem riesigen Genital aus: Es sei „ein tolles Symbol des Menschen“, findet Kirchner.

Denn für die Maler der „Urgefühle“ ist Kunst gleich Trieb. „Es ist ein und dieselbe Kraft“, hat schon Nietzsche gefunden, „die man in der Kunst-Konzeption und die man im geschlechtlichen Aktus ausgibt“. Und so feiern die Brücke-Maler die Lust, die der Macht der Väter ihre Grenzen aufzeigt.

Dabei nehmen sie es in Kauf, wie Kirchner manchmal „mitten im Coitus“ aufstehen zu müssen, „um eine Bewegung, einen Ausdruck zu notieren“.

Ein Furor der Grenzüberschreitung, der auch vor dem letzten Tabu nicht haltmacht – der Erotisierung von Kindern.

DENN DIE AVANTGARDE hat das Kind um die Jahrhundertwende (nicht zuletzt mithilfe der Psychoanalyse) als sexuelles Wesen entdeckt – und als Sexualobjekt.

Aktaufnahmen von Minderjährigen kursieren in verschwiegten Zirkeln: der Dichter Lewis Carroll („Alice im Wunderland“) fotografiert Nymphen für den Hausgebrauch. Erotomanen wie Franz von Bayros veröffentlichen pornografische Grafiken, auf denen sehr junge Mädchen zu sehen sind.

Egon Schiele porträtiert unfertige Körper in lockender Pose, Paul Gauguin teilt sein pazifisches Bett mit einer etwa 13-jährigen Einheimischen. „Das Weibkind kam in Mode“, schreibt der Architekt Adolf Loos, später selbst wegen Kindesmissbrauchs verurteilt: „Man lebte nach Unreife.“

Auch die Brücke-Maler stürzen sich mit Bleistift und Zeichenkohle auf die 15-jährige Isabella, „ein quicklebendiges, schönstgebautes, durch keine Korsettmodertheit verunstaltetes, fröhlich und gewandt auf unsere künstlerischen Ansprüche eingehendes Persönchen“, wie Fritz Bleyl sich erinnert – „gerade im Zustand des Aufblü-

GEGERNER

## Alte und neue Konservative

Die frühen Expressionisten rebellieren nicht nur gegen gesellschaftliche Konventionen, sondern auch gegen die etablierte Kunst. Von Berlin aus prägt vor allem Anton von Werner, der Lieblingsmaler des Kaisers, die offizielle Linie einer heroisierenden Historienmalerei. Daneben bestimmen die Impressionisten die Szene, deren Werke die neuen Wilden als brav, oberflächlich und gefällig verachten



Max Slevogt, »Fressender Tiger«:  
Solche Impressionen des rein Sichtbaren lehnen die Brücke-Maler ab



Max Liebermann, selbst einst Rebell, gilt nun als konservativ



Mit detailgetreuen Szenen, wie dieser »Im Etappenquartier vor Paris« (1894) während des Deutsch-Französischen Krieges, verherrlicht Anton von Werner das Kaiserreich



In der außereuropäischen Kunst suchen die Brücke-Künstler das Ursprüngliche und Elementare. Emil Nolde arrangiert 1915 ein „Stillleben II“, in dem er eine Uli-Figur aus dem pazifischen Neuirland mit einer russischen Porzellanfigur kombiniert

hens der Mädchenknospe“. Auf die 13-jährige Senta, „sehr weit entwickelt“, wie Kirchner feststellt: „Wunder-volle konische Brüste.“ Und vor allem auf die Kleinbürger-tochter Lina Franziska „Fräz“ Fehrmann, die bei ihrer Begegnung mit der Gruppe acht Jahre alt ist und zu ihrem Lieblingsmodell wird.

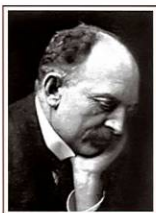
„Wir sind ganz vertraut geworden, liegen auf dem Teppich und spielen“, berichtet Kirchner Heckel von seinen Annäherungen an die junge Marcella und schwärmt von „Andeutungen, die einen wahnsinnig machen können. Toller als in den älteren Mädchen“. Sie nehmen die Kinder mit ins Atelier und in ihr Paradies an den Teichen, porträtie-

ren sie auch in aufreizenden Posen, mit gespreizten Beinen oder nackt auf einem nackten Mann reitend.

Was außerdem zwischen den Mädchen und den Malern geschieht, wird sich nicht mehr vollständig rekonstruieren lassen. „Missbrauch“ wird wenigstens Felix Krämer vermuten, der Kurator einer großen Kirchner-Retrospektive im Jahr 2010 – und auf die Hängung der allzu drastischen Motive verzichtet.

Jedenfalls ist nicht zu übersehen, dass so mancher Männerakt von den Teichen deutliche Zeichen der Erregung zeigt.

Nicht alle Brücke-Maler machen den Tauchgang zu den Urgründen mit. Schon



EMIL NOLDE  
Früh verlässt er die  
Brücke. Wegen  
stilistischer Einwände.  
Und weil Heckel seine  
Frau begeht

nach zwei Jahren verrät Fritz Bleyl den Aufbruch der Jugend zugunsten der väterlichen Ordnung: Er nimmt einen Brotjob als Lehrer an und heiratet.

Ebenfalls 1907 sagt sich Emil Nolde von der Gemeinschaft los – vor allem verärgert über Heckel, der sich in Noldes Frau verliebt hat und offen für sie schwärmt.

Von Beginn an hat sich die Gruppe ein Netz von Unterstützern aufgebaut. Kunstfreunde aus dem Bürgertum werden zu passiven Mitgliedern, die für zwölf Mark (1912: 25 Mark) Jahresbeitrag mit einer handgedruckten Mitgliedskarte, Jahresberichten sowie drei oder vier Grafikblättern belohnt werden. Die Zahl der „PM“ wächst stetig, von 22 im Jahr 1907 auf 68 im Jahr 1910 – doch viel gewaltiger wird der Wert der Jahresgaben steigen: 1988 bringt eine komplette Folge der Mappen 1906 bis 1912 im New Yorker Auktionshaus Christie's dem Verkäufer statt der ursprünglichen 97 Mark eine volle Million ein.

AUCH ERICH HECKELS Öffentlichkeitsarbeit zeitigt früh Erfolge. Schon im November 1905 können die vier Gründer Aquarelle, Zeichnungen und Holzschnitte in der Leipziger Kunsthandlung P. H. Beyer und Sohn zeigen. 1906 überzeugt Heckel den Lampenhersteller Karl Max Seifert, im Mustersaal seiner Fabrik die erste Werk-schau unter dem Gruppennamen „Brücke“ in Dresden auszurichten.

Und im Sommer 1907 spendiert ihnen der Kunstsammler Karl Ernst Osthaus, Gründer des Museums Folkwang in Hagen/ Westfalen, den Heckel brieflich für die „mustergültige Einrichtung und echt künstlerische Leitung“ seiner „schönen Räume“ gelobt hat, eine Ausstellung in seinem Haus.

Zwar zeigt das Publikum oft wenig Respekt vor dem Schaffen derer, die da „Arm- und Lebensfreiheit“ verlangen. Ein Besucher bespuckt ein Bild von Pechstein, und Schmidt-Rottluff entdeckt auf dem Rahmen eines von einer Ausstellung zurückgekehrten Gemäldes hämische Kritzeleien: „Preisrätsel“, „Idiot“, „miserables Bild“.

Zwar spricht auch mancher Kritiker von „Impotenz“ oder „unheilbarer Talentlosigkeit“, von „frazzhaften Verzerrungen“ und „Farbenirrsinn“. Doch der Aufstieg der Impressionisten, die in wenigen Jahren von Verächtern zu Bewunderten wurden, hat viele Begutachter vorsichtig gemacht.

So würzen sie ihr Unverständnis mit wohlwollendem Schulterklopfen, dämpfen jede Stichelei mit einem großmütigen „Weiter so“. Man lasse die jungen Herren sich austollen“, empfiehlt der Mann von der „Kunstchronik“, „man begegne ihnen nicht



mit denselben Argumenten, mit denen man immer und überall Neuerer zu verhöhnen können glaubte, man gönne ihnen Zeit und werfe ihnen keine Steine in den Weg."

Manche berichten gar von Bekehrungserlebnissen: Ein Kritiker beginnt mit Kinderporträts, die er für „Kohlköpfe“ gehalten habe, bekennt sich „wie die Mehrzahl der anderen Besucher“ auf Kosten der Kunst amüsiert zu haben – und endet mit der Ankündigung, seiner Frau einen Kirchner-Holzschnitt zu Weihnachten schenken zu wollen. Kleine Erfolge, wie einen Bildverkauf, feiern die Kunst-Verächter mit Bohnensuppe und Apfelwein.

Doch weil der Dresdner Kunstmarkt noch immer nicht genug abwirft, zieht es die Maler nach Berlin. Im Herbst 1911 gehen nach Pechstein auch Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff in die Metropole.

**EIN FOLGERICHTIGER** Entschluss. Denn Berlin, Hauptstadt des erst 1871 gegründeten Reichs, ist eine Stadt, die selbst so jung ist, wie es die Brücke-Maler gern sein möchten. Eine Stadt in der Pubertät, im Stimmbruch, ein bisschen zu schnell gewachsen und immer noch nicht fertig: Hatte Berlin im Jahr der Reichsgründung noch 826 341 Einwohner, zählt man zur Jahrhundertwende 1 888 848 Einwohner – und schon 1905 leben mehr als zwei Millionen Menschen in der Stadt.

Den Potsdamer Platz, das Herz dieses unreifen Riesens, kreuzen täglich rund 5000 Straßenbahnwagen und mehr als 100 000 Fußgänger. Menschenmengen streben zum zweistöckigen „Café Piccadilly“ mit seinen 2500 Plätzen oder zum Warenhaus „Wertheim“ in der Leipziger Straße mit seinen 1200 Verkäufern, um ihren Konsumwünschen zu frönen.

Doch die Berliner haben auf die Schwärmer aus der Provinz nicht gewartet. Das Feuilleton ignoriert sie; die reichen Sammler, die im Grunewald oder am frisch gebauten Kurfürstendamm residieren, halten ihre Geldbörsen fest. Immerhin veröffentlicht Kirchner ein paar Grafiken in Herwarth Waldens Wochenzeitschrift „Der Sturm“, von der bis zu 30 000 Exemplare gedruckt werden und deren Herausgeber zusätzlich eine Galerie betreibt. Schmidt-Rottluff beschickt dafür Franz Pfemferts gesellschaftskritisches, wenn auch kleineres Blatt „Die Aktion“ (Auflage 2000 bis 7000 Stück),



**OTTO MUELLER**

In Berlin sehen

die Brücke-Gründer

Muellers Kunst –

und in ihm einen

Gleichgesinnten

das sich durchaus politisch versteht – als „Organ des ehrlichen Radikalismus“.

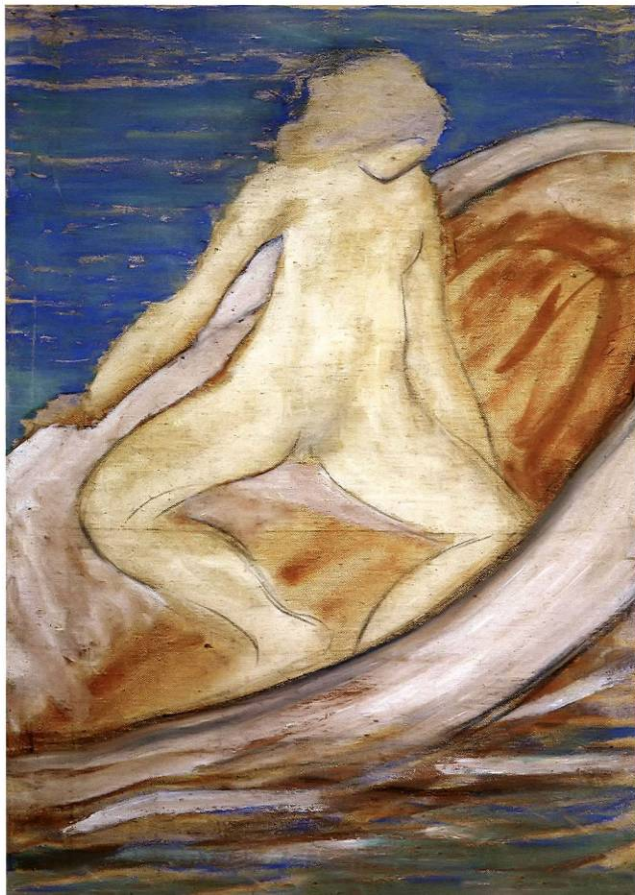
Er entwirft auch die Kopfleisten für die Programme des „Neopathetischen Cabarets“, eines Kreises von Dichtern um den Schriftsteller Kurt Hiller – bei dessen Soiréen, so ein Bericht der „Münchener Allgemeinen Zeitung“, „Jünglinge mit abgründigen Augen, sehr viel Haaren und Selbstgefühl“ Lyrikern wie dem jungen Georg Heym lauschen, der im Schein einer „besonders

neopathetisch konstruierten Lampe“ über Würmer und Leichen rhapsodiert.

Doch nicht einmal ein erfolgreiches Blatt wie „Die Aktion“ kann Honorare zahlen – und der Lebensstandard der Brücke-Maler hält mit ihrem langsam wachsenden Ruhm nicht Schritt. Der Versuch Kirchners und Pechsteins, mit der Gründung einer Malschule ihr Einkommen aufzubessern, schlägt fehl: Nur zwei Schüler interessieren sich für ihr Angebot.

Max Pechstein, der schon 1908 nach Berlin gezogen ist, betäubt in seinem Wilmersdorfer Atelier den Hunger mit Kaffee und Tabak, päppelt sich nach einem Zusammenbruch im Winter 1910 mühsam wieder

**Keine kräftigen Farben, keine starken Kontraste: Meist malt Otto Mueller ganz anders als die übrigen Brücke-Künstler, so auch 1910/11 die »Frau im Boot«.** Doch die Kollegen bewundern seine Art, Wesentliches zu erfassen – und seinen sinnlichen Ausdruck



mit Schiffsmumme auf, einem kräftigen Malzgetränk. In Kirchners Wohnatelier, das sich im selben Haus befindet, sollen mehrere Lagen Papier unter den Wandbehängen die schlecht beheizbaren Räume isolieren.

Erich Heckel haust mit seiner Geliebten – einer Tänzerin, die sich Sidi Riha nennt – in einem abgetrennten Teil eines Steglitzer Dachbodens, die Wände aus Brettern gezimmert, mit bemaltem Sackleinen bespannt und die Räume mit selbst gebauten Möbeln bestückt, die bisweilen unter dem Gewicht von Besuchern kollabieren – und porträtiert sich selbst mit elenden, zusammengepressten Augen als „Kranker Mann“.

Sie lassen sich nicht entmutigen. Den alljährlichen Eingang der Mitgliedsbeiträge begehen sie mit Apfelreis und Buletten, „hierzu einen von Heckel aufgesetzten Wacholderschnaps“. Und allmählich nimmt die Karriere Fahrt auf: 1912 zeigen große Galerien in Berlin und Hamburg die Brücke-Maler in einer Werkschau. Im gleichen Jahr nehmen sie in München an der zweiten Ausstellung der expressionistischen Kollegen vom Blauen Reiter teil.

Der Ritterschlag aber ist die bahnbrechende Parade internationaler moderner Kunst, die der angesehene „Sonderbund“ in Köln ausrichtet – mit Berühmtheiten wie Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin und Edvard Munch, dazu Generationskollegen wie Pablo Picasso, Henri Matisse, Piet Mondrian und Oskar Kokoschka. Euphorisiert lässt Kirchner sich in bürgerlicher Pose fotografieren, signiert das Bild später mit „E. L. Kirchner. Neo-Expressionist, Führer der neuesten Richtung“.

Doch das paradiesische Urvertrauen der Dresdner Jahre, getragen vom weichen Wasser der Moritzburger Teiche, ist hinüber. Jetzt dringen die „Dämonen der Stadt“, die expressionistische Dichter wie Georg Heym besingen („Ihr langer Schatten schwankt im Häusermeer / Und löscht der Straßen Lichteerleihen aus“), auch in die Bildwelten der Brücke ein – die Angst, die Verzweiflung und der Wahn.

Heckels Pinselstriche werden schwerer, die Figuren kapseln sich ein in harte Konturen. Die Farben Schmidt-Rottluffs und Kirchners verdüstern sich. Und an die Stelle der „weichen sächsischen Körper“, die Kirchner einst zu Gebote standen, treten schlanke, lang gezogene Figuren, bedrängt von spitzen Winkeln; Farbflächen sind nun miteinander grimmig verzahnt und verschränkt, gezackt und gefächert.

Die Nervosität, die Berlins Häuser-schluchten durchsirt, lagert sich nicht

## Wildheit, Farbe, Emotion

Neben den Werken der Naturvölker sind es europäische Künstler wie Vincent van Gogh und die französische Gruppe der »Fauves« (»Wilde«) um Henri Matisse, die die deutschen Expressionisten in ihren Farbexperimenten und dem Ringen um den unmittelbaren Gefühlsausdruck beeinflussen. Und der Norweger Edvard Munch zeigt schon Ende des 19. Jahrhunderts, wie sich extreme emotionale Zustände abbilden lassen



Die intensive Darstellung von Gefühlen strebt Edvard Munch an, hier des Scheiterns einer Liebe (»Asche«, 1894)



In Ausstellungen bewundern die Expressionisten die Farben ihres Vorbildes Matisse (»Das rote Zimmer«, 1908)

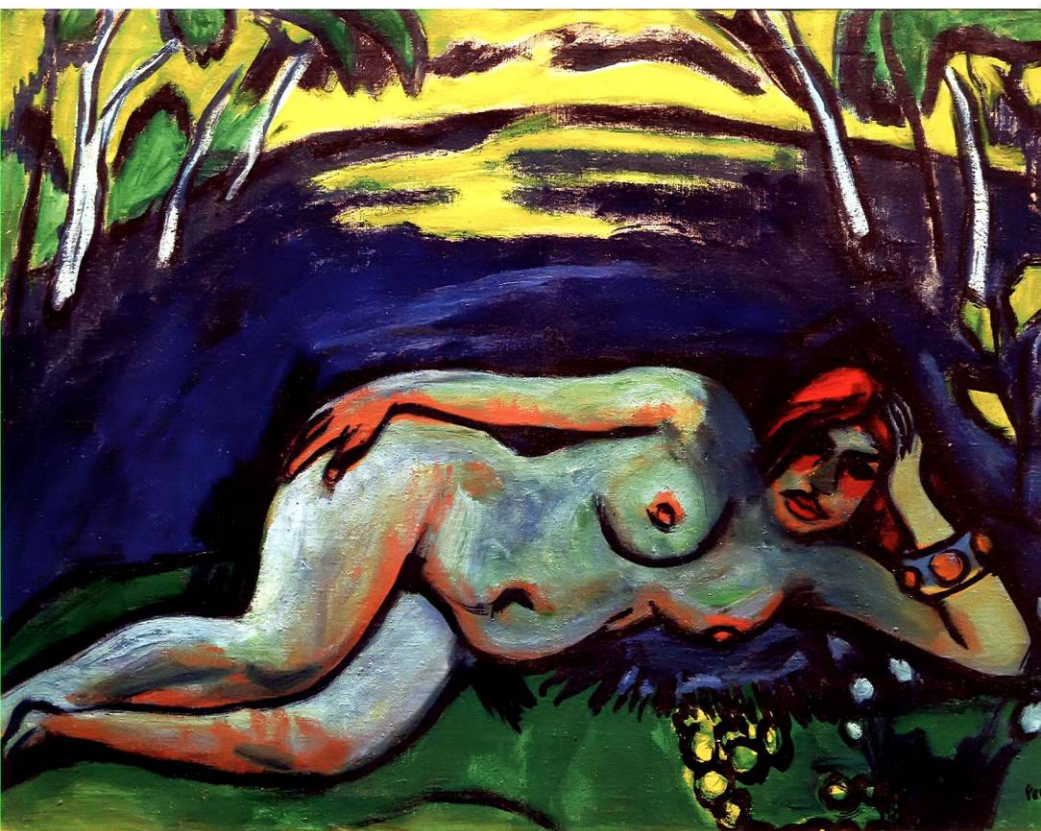


Ideal der Urform: Holzmaske von der Elfenbeinküste

nur auf den Leinwänden ab – sie treibt den Maler hinaus aus dem Mutterschoß des Ateliers. Und in dieser Krise, wie er sich erinnern wird, „einer der einsamsten Zeiten meines Lebens, in der mich eine qualvolle Unruhe Tag und Nacht immer wieder hinaustrieb, in die langen Straßen voller Menschen und Wagen“, findet er ein neues Motiv und einen neuen Trost – die Prostituierte.

Nie gab es so viele Huren in Berlin wie in den Jahren um die Jahrhundertwende. Auf 50000 wird ihre Zahl geschätzt. Die meisten von ihnen sind „Gelegenheitsprostituierte“ – Dienstmädchen, Kellnerinnen, Fabrikarbeiterinnen, Verkäuferinnen, Näherinnen und Wäscherinnen, die von der Arbeit nicht leben können; Schauspielerinnen, Tänzerinnen und Sängerinnen, die auf Nebenverdienste ange-





Kunst und Lust folgen aus demselben Trieb, schreibt der von den Brücke-Künstlern verehrte Philosoph Friedrich Nietzsche. Verliebt und frisch verheiratet, porträtiert Max Pechstein seine Frau Lotte 1911 in zahlreichen Akt-Variationen. Der »Frühe Morgen« erinnert an die Südsee-Schönheiten Paul Gauguins, dessen Bilder Pechstein kurz zuvor in Berlin gesehen hat

wiesen sind, Verzweifelte, die sich für ein paar Groschen verkaufen.

Sie bieten sich auf der Straße an und in Parks, in Tanzlokalen, Theatern und Warenhäusern. Sie stehen zwischen den Hotels und Boutiquen auf der Friedrichstraße, schlängeln im Strom der Menschenmassen auf dem Potsdamer Platz, stehen an den Haltestellen der „Elektrischen“ und der Omnibusse, wo wartende Damen nicht auffallen.

Weil die Polizeivorschriften den Kokotten „einfache und anständige“ Kleidung vorschreiben und ihnen auch verbieten,

„durch ihr Benehmen die Aufmerksamkeit anderer“ auf sich zu lenken, sind es die kleinen Gesten, die den Kundenkontakt anbahnen müssen – ein Augenaufschlag, ein halb zögernder, halb geschäftiger Schritt, ein Seitenblick vorm Schaufenster. Oder sie sitzen im „Café Bauer“ und im „Kaiserhof“, entblößen bei Sekt, Mokka und Schrammelmusik im „Lindenkasino“ zu später Stunde die Dekolletés und werfen die Röcke hoch.

Sie warten im Café an der Besselstraße, wo das neue, schlanke Schönheitsideal Ein-

zug gehalten hat, oder im „Café National“, wo noch die älteren, runderen Frauen gefragt sind – und für die Kunden ein diskreter Nebeneingang offensteht.

Sie stellen sich auf den Bühnen der Varietés zur Schau, bewerben ihre Körper, exponieren sich im Csardas, Cancan oder Nackttanz: „In jeder Preislage und zu jeder Stunde war damals weibliche Ware offen ausgebaut“, wird sich der Schriftsteller Stefan Zweig erinnern, „und es kostet einen Mann eigentlich ebenso wenig Zeit und Mühe, sich eine Frau für eine Viertelstunde, eine

Stunde oder Nacht zu kaufen wie ein Paket Zigaretten oder eine Zeitung.“

Die Dichter, die die Brücke-Maler in Berlin kennenlernen, sympathisieren oft mit den Straßenmädchen, den Verstoßenen der Gesellschaft, und erklären zugleich das Sex-Business zum Kampf gegen bürgerliche Zwangsmoral: „Die Erfindung der Geldprostitution“, schreibt etwa der „Berlin Alexanderplatz“-Autor Alfred Döblin, sei „unendlich tiefsinniger und würdevoller als die von Dampfmaschine und Telefon“.

Die Huren verkörpern für die Expressionisten einerseits das Leiden an der Stadt, deren Hässlichkeit und Krankheit, andererseits den Trieb, dessen Urkraft sie feiern – und vielleicht auch den frühkindlichen Traum von der ständigen, anstrengungslosen Verfügbarkeit körperlicher Zuwendung.

So treten sie auch auf Kirchners Bildern meist im Plural auf: „Kokotten am Kurfürstendamm“, „Drei Straßenmädchen vor einem Schaufenster“, „Fünf Frauen auf der Straße“ – ein unerschöpflicher Vorrat.

Auf einem seiner berühmtesten Werke, „Potsdamer Platz“ von 1914, stehen zwei Prostituierte auf einer Verkehrsinsel wie Denkmäler auf einem Sockel, als Liebesdienenrinnen erkennbar an den Federhüten, langen, dunklen Kleidern und hochhackigen Stiefeln. Um dieses Zentrum dreht sich die Stadt, strudelt, schießt kreuz und quer: die Herren in den engen Anzügen und den steifen Hüten, die scharfen Winkel der einmündenden Straßen, die verzerrten Fassaden des Potsdamer Bahnhofs und des „Café Piccadilly“.

Der im ergebigen Schummerlicht der Berliner Halbwelt umherstreichende Kirchner findet dort auch seine neue Liebe: Er lernt die Schwestern Gerda und Erna Schilling kennen, die sich als Tänzerinnen in Nachtclubs durchschlagen. Er beginnt eine Liaison mit der einen – und lebt schließlich mit der anderen zusammen.

Doch glücklich wird Kirchner in der Millionestadt nicht. 1912 klagt er über die „unstete Art, in der man in Berlin lebt, wenn man um das Leben kämpfen muss“. Und schreibt: „Es ist schrecklich ordinär hier. Ich sehe, dass eine feine freie Kultur in diesen Verhältnissen nicht geschaffen werden kann und möchte fort, sobald ich diese große Baise überwunden habe.“



MAX  
PECHSTEIN

Der Sachse ist

zunächst der einzige

Brücke-Maler, der in

der Hauptstadt kom-

merziell Erfolg hat



Sechs Nackte malt Pechstein an einem der Moritzburger Teiche nahe Dresden. Hier zelebrieren die Künstler mit ihren Modellen ihr Ideal eines Lebens ohne gesellschaftliche Zwänge – und ohne Hemmungen (»Freilicht«, 1910)

Kirchner erwägt, nach Köln zu ziehen, „um dort eine neue freundlichere Heimstätte unserer Kunst zu suchen“ – und sieht mit umso bitterem Blick den Aufstieg des Mitreiters Pechstein an.

Denn dem scheint Berlin Glück zu bringen. Er ist es, der mit kommerziellen Erfolgen den Neid der Brücke-Kollegen auf sich zieht. Auch sein publizistischer Ruhm überstrahlt bald den der anderen: Schon 1912 widmen ihm große Kunstzeitschriften wie „Kunst und Künstler“ oder „Deutsche Kunst und Dekoration“ ihre Seiten. Und 1916 wird ein Buch erscheinen, das ihn zum Giotto seiner Zeit erhebt.

Verbittert bezichtigt Kirchner den Kollegen, für das Publikum zu malen – und konstatiert „Entfremdung infolge seiner akademischen Art“.

Doch was soll Pechstein tun? „Das unerbittliche Berlin“, wird er sich erinnern, „zwang jeden von uns, sich auf eigenen Wegen durchzuschlagen.“ Aber dann verletzt er auch noch die Gruppendisziplin, indem er gegen die Brücke-Regel verstößt, nur gemeinsam auszustellen, und

auf eigene Faust drei Gemälde zur 24. Ausstellung der „Berliner Sezession“ schickt. Das genügt. Im Mai 1912 wird er „wegen Vertrauensbruches“ ausgeschlossen.

Und ein Jahr später stürzt die ganze „Brücke“ ein.

ES SIND KIRCHNERS Trampelschritte, die die entscheidenden Risse ins Gemäuer treiben. Im Gruppenauftrag verfasst er eine dreiseitige „Geschichte der Brücke“, in der er seinen Namen gleich 14-mal nennt, sich zum Anführer und Ideengeber erhebt und die anderen zu Mitläufern degradiert. Alles, was die Einzigtätigkeit der Brücke ausmacht, will Kirchner ihr geschenkt haben: den Holzschnitt und die bemalte Holzfigur, die Wandmalerei, die Batik und die Inspiration durch die Kunst der Naturvölker.

Die Kollegen fühlen sich „vor den Kopf gestoßen“, wie Heckel später berichtet, und beschließen, das provokante Werk nicht zu veröffentlichen.

Beleidigt zieht sich Kirchner nun zurück, und am 27. Mai 1913 erklären die verbliebenen Mitglieder die Gruppe für aufgelöst.

Von der Brücke will Kirchner bald nichts mehr wissen. Stattdessen wird er, Jahrzehnte vor Pop-Künstlern wie Andy Warhol, uner müdlich an seiner eigenen „Fabrikmarke“ arbeiten, wie er es nennt. Er wird seiner Originalität einen Tempel bauen. Die



Bezeichnung „Expressionist“ wird er nun entschieden von sich weisen. Er wird auch die Einflüsse von van Gogh, Gauguin oder dem „schwächlichen Hypochonder“ Munch leugnen – und sogar behaupten, in den entscheidenden Jahren habe er Munch und Matisse (die die Brücke-Maler damals gern zu Mitgliedern ihrer Gruppe machen wollten) „nicht mal dem Namen nach“ gekannt.

Um den Eindruck zu verschleiern, den der Franzose spätestens im Januar 1909 durch eine Ausstellung beim Berliner Kunstsalon Paul Cassirer auf ihn gemacht hat, wird er seine Bilder badender Nackter um zwei bis sechs Jahre rückdatieren. Wird auch seine Beschäftigung mit außer-europäischer Kunst um sieben Jahre vorverlegen, um für die Nachwelt im Wettrennen mit Maurice de Vlaminck, Matisse und Picasso der Erste zu sein.

Und er wird sich nachträglich von der Brücke distanzieren, wird Tobsuchtsanfälle bekommen, wenn man ihn mit Pechstein in Verbindung bringt oder „dem besessenen Heckel“. Sieht denn niemand, dass seine Arbeit „wirklich unabhängig“ ist?

Als Kronzeuge wird ihm ein Kunstkritiker dienen, der einzige, dem er vertraut – ein französischer Dichter und Arzt namens Louis de Marsalle, der endlich „ruhig, sachlich, anspruchslos, verständlich über Kunst denkt und schreibt“. Der jedoch so unestet und zurückgezogen lebt, dass Kirchner für ihn die Honorare in Empfang nimmt.

13 Jahre lang liefert Marsalle so einfühlsame Interpretationen von Kirchners Werk, dass auch Kollegen ihn kennenlernen wollen. Doch es gibt ein Hindernis: Der Feingeist Marsalle ist nur eine Erfindung Kirchners. Der Maler ersinnt Ausreden über Ausreden, und 1933 wird er den eifrigen Laudator sterben lassen – mit einem schlichten Kreuz hinter dessen Katalogbeitrag für die Kirchner-Ausstellung in Bern.

AM 1. AUGUST 1914 bricht der Weltkrieg los – und es ist, als habe die Natur wieder das Regiment übernommen; als habe sie Oberhand gewonnen über die Zivilisation.

Seit Wochen durchglüht eine seltene Hitze die Straßen Berlins, treibt das Quecksilber auf 35 Grad, lässt den Asphalt am Potsdamer Platz dampfen und die Freibäder in Grünau und am Wannsee vor Badenden überquellen. Die „Berliner Volkszeitung“ überhöht die Wetterlage ins Epochenale: „Wir leben in einer schwülen Zeit.“

Kirchner muss seinen Sommeraufenthalt auf Fehmarn abbrechen – die Insel wird zur strategisch wichtigen Zone erklärt. Bei seiner Rückkehr nach Berlin erlebt er eine Stadt im Ausnahmezustand: Begeisterte

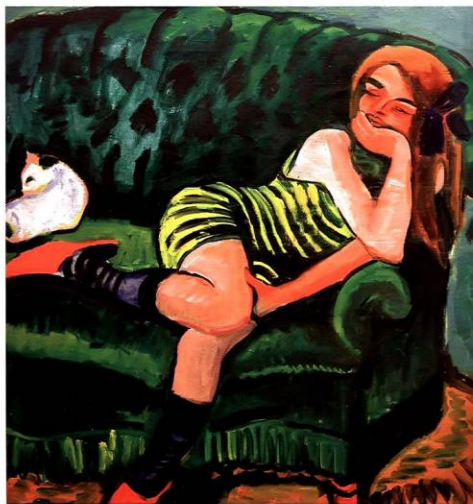
## KINDERMODELLE

### Der Fall »Fränzi«

In ihrer Obsession für den menschlichen Leib als Chiffre für Freiheit und Ursprünglichkeit gehen die Brücke-Künstler so weit, Kinder nackt zu malen. Eines von ihnen ist acht Jahre alt, als es das erste Mal porträtiert wird: Lina Franziska Fehrmann (genannt »Fränzi«). Viele Porträts des Mädchens lassen daran zweifeln, dass es den Malern nur auf die unbekümmerte Körpersprache der Minderjährigen ankommt



Komplett unverhüllt zeigt Erich Heckel 1910 die damals neunjährige Fränzi. Die Maler begeistert, dass sie nicht posiert, sondern sich vollkommen natürlich be-



Einige Darstellungen von Fränzi – hier ein Werk Max Pechsteins von 1910 – vermitteln deutliche erotische Untertöne. Auch in Briefen äußern die Künstler mitunter ihr Begehren



... ist das zwölfte Kind  
... Kleinbürgerfamilie, die in  
... Nähe des Ateliers lebt



Ludwig Kirchner zeichnet das Mädchen  
... mit entblößter Scham. Ungeklärt bleibt,  
... s zu Missbrauch gekommen ist

Freiwillige ziehen durch die Straßen, schwenken die Hüte und brüllen „Hurra!“.

Der Kaiser kennt keine Parteien mehr, sondern nur noch Deutsche, über den Potsdamer Platz schallen patriotische Lieder, und das „Café Piccadilly“ hat sich in „Kaffeehaus Vaterland“ umbenannt. Von seiner neuen Atelierwohnung in der Körnerstraße sieht Kirchner die Eisenbahnzüge an die Front fahren, zum Bersten voll mit Soldaten – viele mit Nietzsches Werken im Tornister.

Während die kleinen Leute das aufziehende Gewitter bang beobachten, wollen die Eliten und Intellektuellen, die Künstler und Literaten am liebsten mitdonnern. „Wie die Herzen der Dichter sogleich in Flammen standen, als jetzt Krieg wurde!“, jubelt Thomas Mann noch im Jahr des Kriegsbeginns: „Wie hätte der Soldat im Künstler nicht Gott loben sollen für den Zusammenbruch einer Friedenswelt, die er so überaus satt hatte! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung.“

Auch viele Expressionisten wittern hier einen Ausweg aus dem „faden Geschmack der Alltäglichkeit“, der den Anfang 1912 verstorbenen Poeten Georg Heym so angeekelt hatte, einem Frieden, der „so faul, ölig und schmierig wie eine Leinwand auf alten Möbeln“ ist. Alfred Döblin plädiert für den Krieg, selbst der von der kaiserlichen Zensur lange verfolgte Frank Wedekind schreibt jetzt patriotische Artikel, und der „Sturm“-Herausgeber Herwarth Walden komponiert einen „Heeremarsch“.

Auch die Künstler, die zur Brücke gehörten, wollen sich dem archaischen Ruf des Urschlamms nicht entziehen, dem Urlaub von der Zivilisation, den der Schützengraben verspricht. Mueller, aus Gesundheitsgründen vom Wehrdienst befreit, dient sich freiwillig der Truppe an. Heckel bietet gleich nach der Mobilmachung seine Dienste an – nicht zuletzt, um „diese ganz starken Eindrücke aus nächster Nähe“ zu erleben.

Pechstein, schon voller Hoffnung auf „Urgefühle“ auf die zu Deutsch-Neuguinea gehörenden Palau-Inseln ausgewandert, meldet sich nach seiner Rückkehr 1915 ebenfalls umgehend zur Fahne. Den eingezeigten Schmidt-Rottluff drängt es vor seinem Einsatz als Sanitäter, „noch möglichst Starkes zu schaffen“, denn angesichts des Krieges erkennt er, „dass man zu noch stärkeren Formen greifen muss, dass sie der Wucht eines solchen Völkerwahnsinns standhalten“.

Auch Kirchner, betört von dem Anblick eines Heimkehrertrupps, geht zur Feldartillerie – „eine schöne, mir sehr interessante Waffe“ –, weil er fürchtet, sonst als „Land-

sturmkriecher irgendwo Schützengraben“ ausbeuten zu müssen. Wie in der Kunst wittert er hier die Chance, „sich außer des eigenen Ich“ zu stellen – „zur Erfüllung der hohen Aufgabe“.

Doch mit dem Alltag in seiner Hallenser Kaserne kommt die Erschütterung und die Angst. „Ich werde nie ein guter Krieger werden“, verrät er einem befreundeten Ausbilder. „Ich weiß, wenn ich an die Front komme, werde ich sofort getöschossen.“

Er verfällt, magert ab und wird schon zum Ende 1915 entlassen. Doch die Angst bleibt, er hat „den Eindruck eines blutigen Karnevals“. „Wie die Kokotten, die ich malte, ist man nun selbst. Hingewischt, beim nächsten Male weg.“

Er zieht von einem Sanatorium ins nächste, tabletten- und morphiumstüchtig, immer wieder niedergestreckt von Panikzuständen und Depressionen, Lähmungen in den Händen. Er flüchtet in die reinere Luft der Schweizer Alpen, lässt sich in Frauenkirch bei Davos nieder.

1937 entfernen die Nationalsozialisten 639 seiner Werke aus den Museen, werfen sein „Selbstbildnis als Soldat“, das ihn mit abgeschlagener rechter Hand zeigt, in der Ausstellung „Entartete Kunst“ den Bananen zum Spott vor. Am Morgen des 15. Juni 1938 schießt sich Kirchner neben seinem Haus mit einer Pistole ins Herz.

1915 hat er sich selbst als Soldat im Atelier fotografiert: in Uniform, zwischen Skizzen und wild gemusterten Stoffen, dem vollgepackten Tisch und dem Kanonenofer mit dem alten Wasserkrug. Hart und blank glänzen die Schafstiefel, der Gürtel, der Säbelknauf – doch der Kopf ist zur unscharfen Wolke geworden, die mit der Pickelhaube verschwimmt.

Und es sieht aus, als sei er seinem künstlerischen Ziel, „die eigene Person ganz auflösen zu können“, nie so nah gewesen wie ausgerechnet in diesem Krieg. □



Jörg-Uwe Albig, 51, Schriftsteller in Berlin („Berlin Palace“), war bei der Recherche an den Moritzburger Teichen überrascht, wie weit die Brücke-Maler tatsächlich von der sichtbaren Realität abgewichen sind, um ihr inneres Empfinden auszudrücken.



# Der SCHRECKEN der Realität

Schock und Provokation sind Motoren der expressionistischen Malerei. Die Künstler stellen emotionale Extreme dar und schaffen so Abbilder einer Zeit, die sie als verwirrend und apokalyptisch empfinden. Wie im Rausch werfen sie die Farben auf die Leinwand, geben in fiebernder Unrast Dämonen, Wahnsinnige, Mörder wieder, zeigen in äußerster Subjektivität ihre Wahrnehmung der Welt. Mit ihren alptraumartigen Gemälden verstören sie die Betrachter bis heute

TEXTE: FRANK OTTO

## »DIE GROSSE ANGST«, 1918

Sein Entsetzen über die Schrecken des Krieges stellt der Berliner Walter Gramatté (1897–1929) in einem Selbstporträt dar, das ihn als kometenhafte Lichterscheinung zeigt (Ausschnitt)



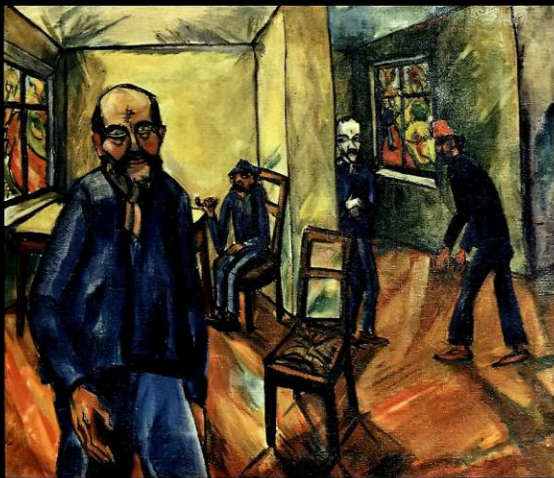


# Eine Welt im Wahn

Der »irre« Mensch ist in den Werken der Expressionisten immer wieder eine Metapher für den Ausbruch aus der verhassten bürgerlichen Welt: Dort gilt das Ideal der Selbstbeherrschung, während die Künstler den emotionalen Ausnahmezustand suchen, das tiefe Gefühl. Zum Vorbild wird ihnen unter anderem der niederländische Maler Vincent van Gogh, der sich wahrscheinlich in geistiger Umnachtung Teile seines Ohrs abgeschnitten hat

## »DER VER- RÜCKTE«, 1914

Der niedrige Raum suggeriert Beengung, die Patienten wirken verloren und isoliert. 1914 malt Erich Heckel (1883 bis 1970) Insassen einer Berliner psychiatrischen Anstalt



Obwohl der Krieg, auf den die drei Kreuze im Hintergrund deuten, vorbei ist, wankt »DER GROSSE IRRE MIT DER FAHNE«, 1919 von Walter Gramatté gemalt, noch immer grinsend und in Uniform durch die ihm fremde Welt





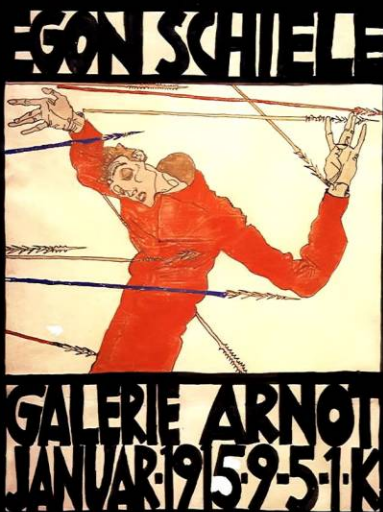
# KOKOSCHKA



DRAMA-KOMÖDIE  
SOMMERTHEATER IN DER  
KUNSTSCHAU  
REGIE-ERNST REINHOLD

# Die Kraft der Schmerzen

Das physische Leiden des Menschen ist ein häufiges Thema expressionistischer Werke. Manche Künstler feiern sogar die produktive und reinigende Wirkung des Martyriums in ihren Bildern, in denen sie oft alte christliche Motive der Kunstgeschichte aufgreifen – für die Anhänger einer eher traditionellen Kunst die größtmögliche Provokation



Der Wiener Egon Schiele (1890–1918) leidet häufig unter der Ablehnung seiner Kunst – und so stellt er sich 1914 auf diesem Ausstellungsplakat mit dem Titel »SELBSTPORTRÄT ALS HEILIGER SEBASTIAN« als von Pfeilen durchbohrter Märtyrer dar, der eine rote Mönchskutte trägt

»PIETÄ«, 1908/09  
Wie Michelangelos berühmte Skulptur komponiert Oskar Koschka dieses Plakat für die Uraufführung seines Schauspiels »Mörder, Hoffnung der Frauen«. Doch hält hier nicht die trauernde Madonna ihren Sohn, sondern eine totenbleiche Frau den geschundenen Leib eines ermordeten Mannes



# Verfolgt von Dämonen

Als der Wiener Komponist Arnold Schönberg 1907 in eine Lebenskrise gerät, wendet er sich neben der Musik auch der Malerei zu, um eine weitere Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks zu nutzen. Und schafft beängstigende

Visionen körperloser Augen – der »Notschrei« eines empfindsamen

Individuums, wie er selbst die Kunst definiert

## »BLICK«, 1910

Wie Spiegel einer verstörten Seele richten sich in diesem Gemälde Schönbergs die Augen auf den Betrachter, während sich das Gesicht in Farbschlieren auflöst



## »BLICK«, UM 1910

In der Kunst, fordert Schönberg (1874–1951), der nie Malerei studiert hat, soll sich das Unbewusste ausdrücken, das Angeborene und Triebhafte – und nicht das erlernte Können









## Vision der Apokalypse

Als ahnte er das Unheil des kommenden Weltkriegs voraus, gestaltet Ludwig Meidner (1884 bis 1966) schon vor 1914 zahlreiche Untergangsvisionen: So malt der in Schlesien geborene Expressionist Naturkatastrophen, explodierende Gestirne, brennende Städte und verdorrte Landschaften, in denen Menschen verzweifelt um das Überleben kämpfen

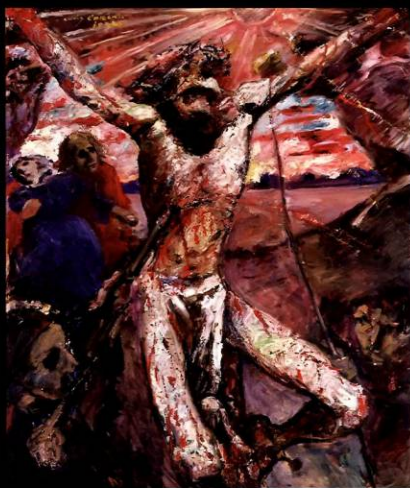
Dunkle Wolken ballen sich am Himmel, ein Vulkan speit Feuer, und eine mächtige Flutwelle wälzt sich heran. Im Vordergrund liegt ein nackter, schlafender Mann. 1912/13 malt Meidner diese »APOKALYPTISCHE LANDSCHAFT« – eine Endzeitvision



# Mit Blasphemie gegen den Bürger

Die Neuinterpretation religiöser Bildinhalte – des Heilands, der Muttergottes, von Heiligen und Geistlichen – durch die Expressionisten provoziert neben Kunstkritikern vor allem fromme Christen. Denn die fühlen sich von Darstellungen des zeretzten Leibes Jesu oder der Kombination einer Vulva mit dem Kruzifix in ihrem Glauben verhöhnt

»Abscheu und Grauen« empfindet ein Kritiker angesichts des Bildes »**DER ROTE CHRISTUS**«, das Lovis Corinth (1858 bis 1925) im Jahr 1922 vollendet: Wie bei der Schlachtung eines Tieres spritzt das Blut aus dem geschändeten Körper des Heilands



## »DIE NONNE«, 1914

Weltliche Begierden scheinen in den Gedanken der Ordensschwester ihr religiöses Gelübde zu verdrängen: Ein vulva-förmiges Gebilde überstrahlt in diesem Gemälde von Otto Dix (1891–1969) den leidenden Jesus



DIX  
14





# Die Lust am Verbrechen

Als hätte der millionenfache Tod in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs die Menschen verrohen lassen, wird der Lustmörder in der Weimarer Republik zum Medienstar: Zeitungen bringen Sonderausgaben; gierig verfolgt die Öffentlichkeit jede Neuigkeit; besonders krasse Fälle werden zur Vorlage für Schlager, Romane und Kinofilme. Und Maler wie Otto Dix machen die brutalen Verbrechen zum Thema ihrer Bilder



»SCENE I  
MORD«, 1922  
Das Opfer liegt tot  
unter dem Bett,  
der Mörder, korrekt  
gekleidet mit Hut  
und Krawatte, wendet  
sich selbstzufrieden  
grinsend ab. Durch  
die schamlos offene  
Darstellung der  
geschändeten, nack-  
ten Toten lässt Dix  
den Betrachter zum  
Voyeur werden

»SCENE II  
MORD«, 1922  
Das Bett im  
Hintergrund und  
die entblößten  
Geschlechtsteile der  
Frau offenbaren  
in diesem Aquarell  
von Otto Dix das  
sexuelle Motiv der  
Gewalttat, zu  
der es hier gerade  
gekommen ist



# Zwischen Liebe und Hass

Um die Wende zum 20. Jahrhundert  
entwickelt der Wiener Arzt Sigmund Freud die  
Psychoanalyse, deren bahnbrechende Erkennt-  
nisse das Denken der Menschen verändern.  
Österreichische Expressionisten wie Egon Schiele  
nehmen diese Zeitstimmung auf und verwandeln  
sie in Kunstwerke – indem sie ihr eigenes  
Seelenleben erforschen und in verschlüsselte  
Bilder von Tod und Isolation umsetzen

## »TOTE

### MUTTER I«, 1910

Möglicherweise  
meint Schiele mit  
dem Fötus, der  
hilflos im Schoß der  
gerade gestorbe-  
nen Mutter liegt,  
sich selbst – denn  
von seiner eigenen  
Mutter fühlt er  
sich ungeliebt und  
unverstanden



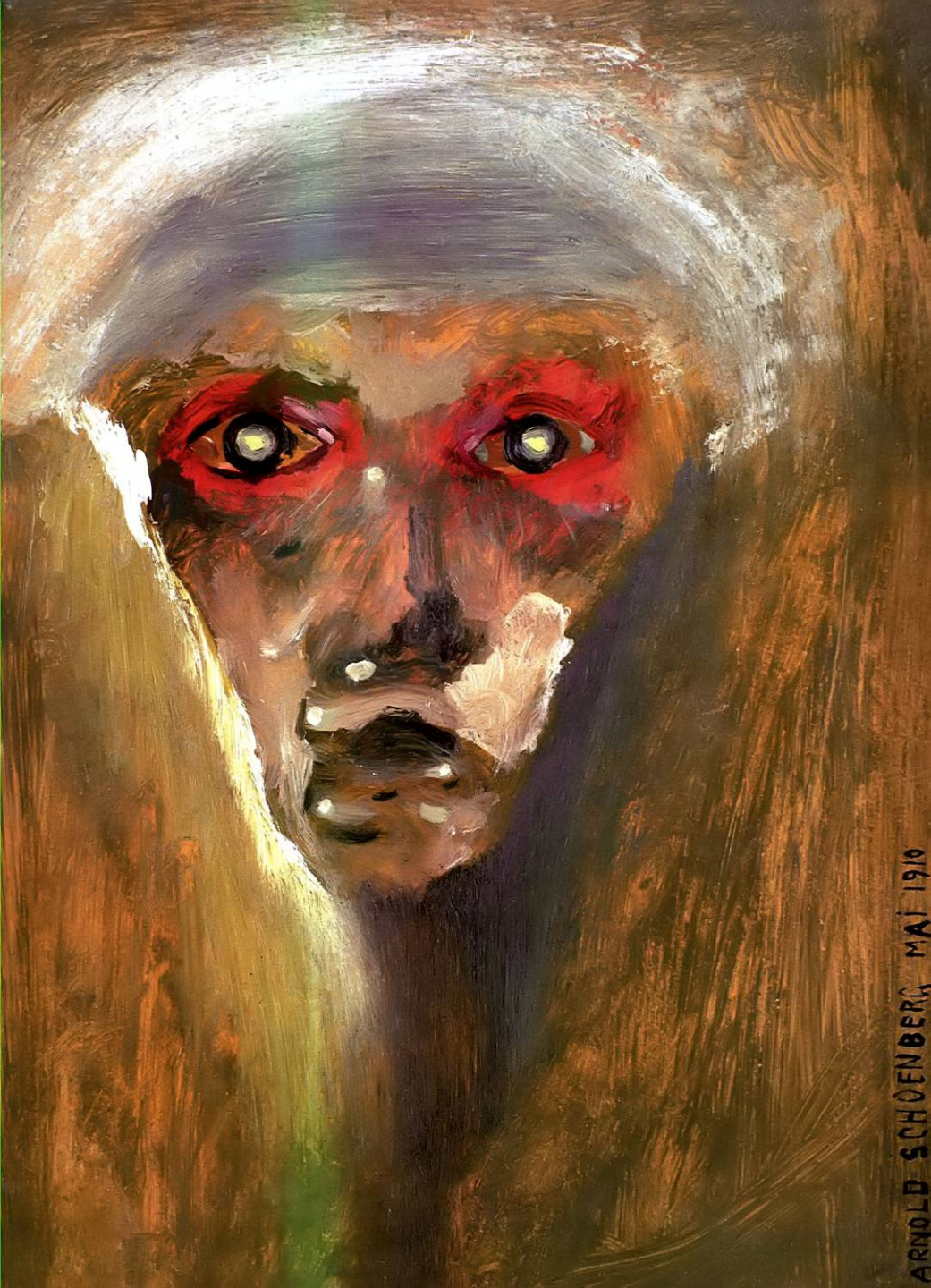
## »MUTTER MIT ZWEI KINDERN II«, 1915

Der Kopf der Mutter ähnelt einem Totenschädel; auch  
das auf ihrem Schoß liegende Kind wirkt wie gestorben –  
mit diesem Bild schafft Schiele eine Metapher für  
den Kontrast zwischen Mutterschaft und Tod









ARNOLD SCHOENBERG MAI 1910

# Fratzen der Angst

Manchmal sind es persönliche Schicksalsschläge, auf die die Expressionisten mit verstörenden Bildern reagieren. In grellen Farben und zerfließenden Umrissen zeigen sie ihre Traumata: den Verlust geliebter Menschen, die grauenhaften Erlebnisse eines Soldaten, körperliche oder psychische Kriegsversehrungen □



»DÄMONISCHES GESICHT«, 1928

Otto Dix kämpft im Ersten Weltkrieg in Frankreich, Flandern und Weißrussland. Seine traumatischen Erlebnisse (etwa eine Verwundung am Hals) verfolgen ihn sein ganzes Leben lang

In Bildern wie »DER ROTE BLICK« von 1910 verarbeitet Arnold Schönberg Ereignisse, die ihn in eine jahrelange Krise gestürzt haben: Die Ehefrau des Künstlers hatte eine Affäre mit einem seiner engen Freunde, und als sie zu Schönberg zurückkehrte, nahm sich der Freund das Leben



# Egon Schiele

## »WEIBLICHER AKT«

In einer Zeit, da die kaiserliche Zensurbehörde jede zu realistische Darstellung von Nacktheit verfolgt, wagt es der österreichische Künstler Egon Schiele, Akte von obszöner Deutlichkeit zu malen – und wird zu einem der wichtigsten Protagonisten des Expressionismus

VON NICOLAUS FEST

### KÖRPER IM NICHTS

Mit einer Mischung aus Neugier und kühler Distanz malt der 20-jährige Schiele 1910 sein nacktes Modell in schamloser Offenheit – und zeigt die Frau zugleich bis auf eine knochige Hand ohne Extremitäten: vielleicht, um ihre sexuelle Kraft zu betonen

**E**ine junge Frau, auf dem Rücken liegend, nackt. Die leicht gespreizten Beine sind angeschnitten, die Arme wie mutwillig abgehakt. Nur die übergroße, seltsam klauenhafte linke Hand ist sichtbar, oberhalb des pfirsichförmigen Bauchs, den die Liegende – samt ihrer Scham – dem Betrachter entgegenreckt. Kühl taxiert sie ihn mit halbgeschlossenen Augen, ohne jede Neugier, ohne Verlegenheit. Wenn Nacktheit Intimität suggeriert, korrigiert ihr Blick diesen Irrtum: Ihre Hingabe weiß nichts von Liebe. Diese Leiblichkeit ist kein Mysterium, keine Frage von Zuneigung oder tiefen Gefühlen. Sie ist lediglich eine Tatsache des Diesseits, ein Faktum wie Sexualität, Triebhaftigkeit, Libido.

Und doch erscheint die Nackte, die Egon Schiele 1910 zeichnet, als Heilige, als Madonna ganz eigener Art. Wie ein Strahlenkranz leuchten die roten, ungebändigten Haare, noch verstärkt durch die weiße Aura, die Kopf und Körper umgibt. „Auch das erotische Kunstwerk hat Heiligkeit“, notiert der Künstler 1911. Doch im Grunde ist ihm jeder Körper in seiner knöchernen, haarigen Diesseitigkeit Objekt der Verehrung – ein

Symbol für Leid, Verwüstung und all die Prüfungen, die den Menschen auferlegt sind. So macht er die Hässlichkeit zum Teil seiner expressiven Kunst.

Den nackten Körper so drastisch zu zeigen, ihm fast religiös zu huldigen, das ist zu jener Zeit ein unerhörter Tabubruch. Seit mehr als 60 Jahren herrscht in Schieles Heimatstadt Wien Kaiser

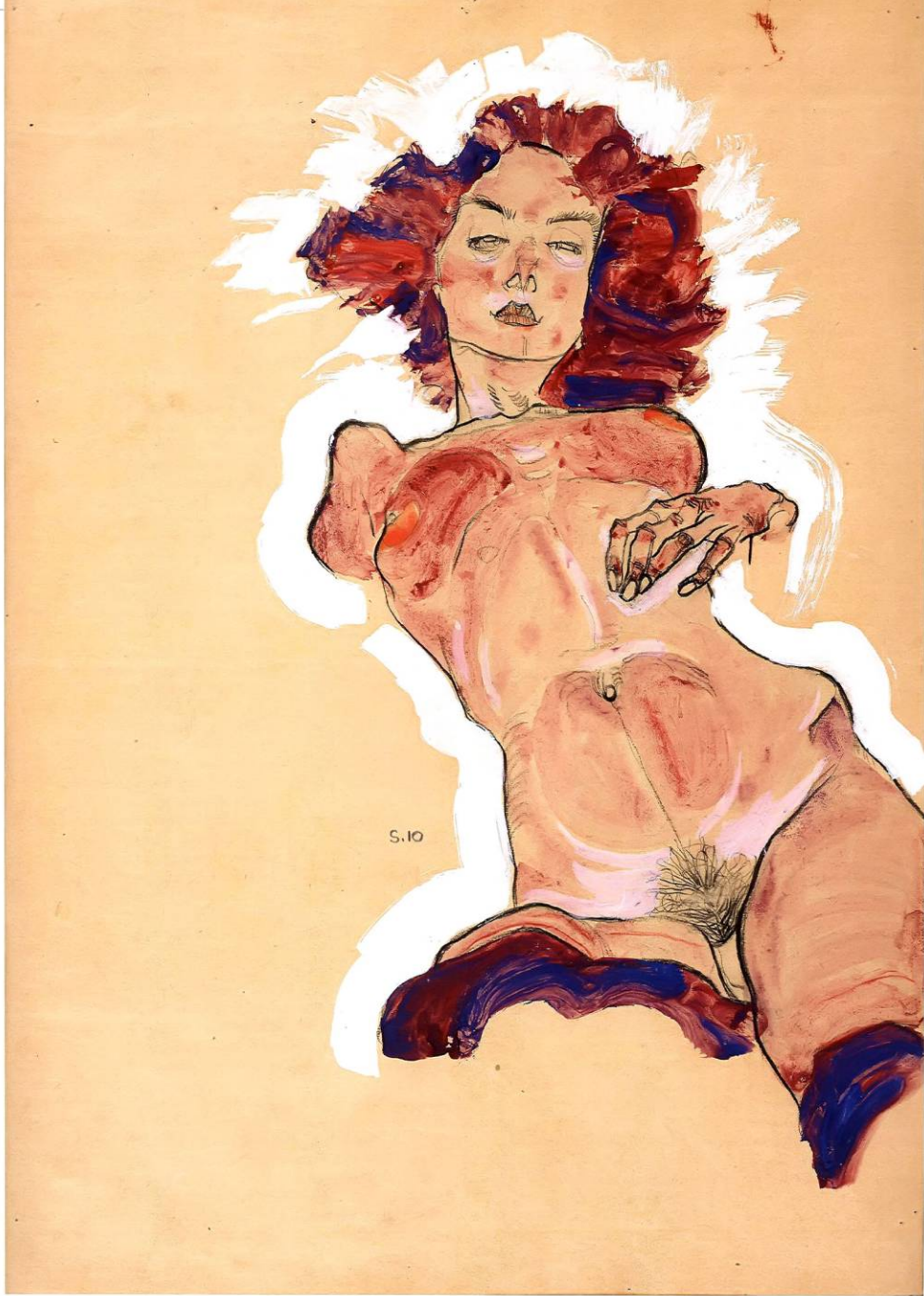
Franz Joseph, ein beliebter und geachteter Garant der Beständigkeit. Ist die Habsburger-Metropole mit ihren Kaffeehäusern auch eines der intellektuellen Zentren der Welt, mögen hier Leo Trotzki die Politik, Sigmund Freud die Sicht auf die Psyche und Arnold Schönberg die Musik revolutionieren – das offizielle, katholische Wien bleibt ein Ort reaktionären Verharrens.

Schon die Beschreibung sexueller Begehren in der Literatur führt oft auf den Index; freizügige Darstellungen können sogar strafrechtliche Folgen haben. Die kaiserliche Zensurbehörde ist keineswegs untätig. Arthur Schnitzlers Bühnenstück „Reigen“ wird 1900 verboten, die Oper „Salome“ von Richard Strauss darf in Wien „aus religiösen und sittlichen Gründen“ mehrere Jahre lang nicht aufgeführt werden. Allein der Umstand, dass die amerikanische Tänzerin Isadora

### EGON SCHIELE

Als Genie, dessen Schöpfungen ewig gelten werden, versteht sich der 1890 geborene Künstler







Duncan barfuß und ohne Korsett auftritt, sorgt für einen Skandal, und sogar Goethe gilt manchem Prediger als sittlich verderbt.

Wenn etablierte Künstler der Donaumonarchie Nacktheit in ihren Werken zeigen, dann meist nur allegorisch, etwa als Sinnbild für Fruchtbarkeit, Unschuld, Sünde. Diese Bilder mögen zuweilen erotisch sein – drastisch körperlich-sexuell wie bei Schiele sind sie nie. Geht es darum (und auch solch einen Markt gibt es), so läuft der Handel unter der Hand, werden die Darstellungen von den Künstlern nur als private Spielerei oder Einnahmequelle betrachtet, nicht als ernst zu nehmende Kunstform.

Schiele jedoch sieht den nackten Menschen als ein eigenständiges, vollwertiges Thema. Und er zeichnet nicht nur weibliche Akte, sondern ebenso immer wieder den eigenen unverhüllten Körper. Auch das ist in dieser Radikalität völlig neu.

**ALS DIE ROTHAAARIGE MADONNA** entsteht, ist Schiele gerade 20 Jahre alt. Eher ein großer Junge als ein Mann, fast hager, mit dunklen Augen und störrisch-mähigem schwarzem Haar. Meist still und ernst wirkt er, doch geht es um Kunst und seine Arbeit, ist der junge Herr hellwach, fokussiert, von geradezu messianischem Selbstverständnis. Er ist das Genie, dessen Schöpfungen unvergänglich sind.

Diesem Anspruch entspricht sein Talent. Denn als Künstler ist Schiele zu dieser Zeit bereits vollendet. Ein paar tastende, postimpressionistische Versuche im Alter von 16, 17, die seine phänomenalen Fähigkeiten schon erkennen lassen; dann wenige Bilder im flächig-ornamentalen Jugendstil, in Verehrung seines späteren Förderers Gustav Klimt. Und ab 1909, ohne Anlass oder Zweifel, die eigenständige Linie, die alle künftigen Arbeiten definiert. Es ist, neben der Kühnheit und Qualität seines Werkes, diese rätselhafte Sicherheit, die Schieles Genie ausmacht.

Denn so unerklärlich wie seine Vollendung ist auch seine Begabung. Geboren wird er am 12. Juni 1890 in Tulln, rund 30 Kilometer vor Wien, als Sohn eines Stationsvorstehers. Es ist eine kleinbürgerliche Familie ohne tieferen Sinn für Musik, Literatur oder Kunst. Man arbeitet und ist sparsam. Zwei Schwestern prägen seine Kindheit und Jugend, die eine vier Jahre älter, die andere ebenso viele Jahre jünger. Egon zeichnet schon als Kind: Landschaften, Bäume – und Züge. In der Dienstwohnung seines Vaters im Bahnhof Tulln skizziert er bereits als Zehnjähriger Lokomotiven, Kohlendampfer und Personenwagen mit technischer Präzision.

Doch seine schulischen Leistungen sind schlecht, eine Klasse muss er wiederholen. 1906 verlässt er vorzeitig die Schule und bewirbt sich an der Wiener Kunstakademie. Auf Anhieb besteht er, gerade 16 Jahre alt, die Aufnahmeprüfung. „Egon glänzend durch“, telegraphiert der Onkel. Was folgt, sind drei Jahre technische Ausbildung: Anatomie, Farben- und Stilllehre, Komposition, Gewandstudien, Perspektive. 1909 verlässt er die Akademie.

Künstlerisch aber bleibt kaum etwas aus dieser Zeit. Wie unberührt vom offiziell gelehrten Stil scheint Schiele von nun an zu

arbeiten. Es ist, als verneine er, ohne jeden Zwischenschritt, alle hergebrachten ästhetischen Normen, alle anerkannten Sujets. Herrscher- oder Historienbilder, Tierstudien oder mythologische Themen: Nichts davon malt der junge Mann.

Vielmehr kreist sein Schaffen um wenige Motive – Landschaften, Städte, Porträts, daneben Sinnbilder von Leben und Tod, meist düster und zerrissen.

Doch vor allem zeichnet er Akte. Wie besessen und mit sicherem Strich, ohne Radiergummi oder Korrekturen, widmet er sich diesem Genre – und revolutioniert es. Statt der klassischen Zentralperspektive wählt Schiele fast immer die Aufsicht, stellt sich auf Stühle, klettert auf Leitern, um seine Modelle von oben zu zeichnen.

Auf auch den rothaarigen Akt blickt der Beobachter hinab. Und wie anderswo verweigert Schiele hier jeden Hinweis auf die Umgebung: Kein Bett stützt die Liegende, keine Tür, kein Mobiliar gibt Anhaltspunkte auf die Lage im Raum.

Schwebt die junge Frau oder liegt sie? Es ist ein Körper im Nichts, eine Konzentration auf die bloße Leiblichkeit. Wie um den Blickwinkel nochmals zu verräteln, dreht Schiele viele seiner Werke vor der Signierung um 90 Grad. Nicht auf die Richtigkeit von Perspektive oder anatomischer Haltung soll es ankommen, sondern allein auf die Wirkung des Bildes.

Kaum eine Zeichnung, kaum ein Aquarell zeigt die gesamte Person. Fast immer – auch das ein radikaler Bruch mit dem Gewohnten – werden Beine, Arme oder Teile des Kopfes von den Rändern des Zeichenblatts beschnitten. Das gibt den Arbeiten die Anmutung des Flüchtigen, Ausschnitthaften, steigert den Eindruck des schnellen Blickes. Der Oberschenkel der rothaarigen Nackten etwa endet hart am rechten Bildrand, als würde die Frau nur zum Teil erfasst werden vom Gesichtsfeld des Betrachters.

Nicht selten wirken Schieles Modelle wie amputiert. Er verzichtet häufig darauf, Arme oder Beine ganz zu malen, zeigt nur bestimmte Körperteile, erhöht so den Eindruck des Unfertigen, konzentriert den Blick auf den Torso. Statt sich in realistischen Details zu verlieren, geht es ihm allein um die Kraft seiner inneren Vision.

Auch die Farbe dient nur diesem Zweck. Nie koloriert der Künstler die Blätter im Beisein seiner Modelle, immer erst im Nachhinein. Nicht Wirklichkeitsnähe sollen Gelb, Grün oder Rot vermitteln, sondern durch Abweichung dramatisieren. Er wisse, schreibt Schiele 1913, „dass man mit Farben Qualitäten schaffen kann“ – dass also Farbe selbst bekannte Objekte völlig neu wirken lässt, ihnen neue Bedeutung gibt. Und er stellt fest: „Das Abzeichnen nach der Natur ist für mich bedeutungslos, weil ich bessere Bilder nach der Erinnerung male, als Vision von der Landschaft.“

Damit ist das Programm Schieles, dessen Arbeiten zu den grundlegenden Werken des Expressionismus zählen werden, im Kern umrissen. Nicht um die Erfassung der äußeren Wirklichkeit geht es ihm, nicht um malerische Fragen wie Licht oder Raum, nicht um die ästhetische Realitätsveredelung des Jugendstils. Sein Werk ist



#### OHNE GESICHT

Schiele beschränkt sich in seinen Werken auf das für ihn Wesentliche: Bei diesem Aquarell von 1913 (»Stehende Frau in Rot«) lässt er den Kopf weg – eigentlich das entscheidende Merkmal der Persönlichkeit eines Menschen

das der inneren Vision, und diese Vision sieht den Menschen vor allem als Schmerzenskreatur.

„Körper von Empfindungsmenschen“ will er zeigen – aber im Grunde nur die eigenen Empfindungen, projiziert auf die Leiber der Dargestellten. Oder auf Landschaften, Sonnenblumen, Stadtansichten. Alles wird bei Schiele zum inneren Selbstporträt.

So ist auch die rothaarige Frau von 1910 nur Statistin in seinem seelischen Spiegelkabinett, keine reale Darstellung einer Proletarin aus den eigenen Arbeitervierteln. Was der Betrachter sieht, ist eine leibliche Puppe, eine Marionette wie jene javanischen Schattenfiguren, mit denen Schiele auch als erwachsener Mann stundenlang spielt. Mit ihren eckigen Bewegungen erfüllen sie genau die Vorstellungen einer zerhackten, gebrochenen Körperlichkeit, denen viele Expressionisten huldigen.

Etwa um jene Zeit entdecken die ersten Sammler den außergewöhnlichen Künstler. Fortan hat er verlässliche Förderer. Zwar ist Geld beständig ein Thema, und häufig müssen Freunde aushelfen. Aber das liegt vor allem an Schiele selbst, der deutlich mehr ausgibt, als er verdient.

So kann er sich als Modelle neben seiner Geliebten oft nur die Lumpen-Kinder von der Straße leisten, die froh sind, für ein paar Stunden ein Dach über dem Kopf zu haben; oder er bittet seine Schwester Gertie. Dass die ihm freizügig Modell steht, ist angesichts der herrschenden Pruderie erstaunlich; die unverstellt sexuellen, zum Teil gynäkologischen Posen bieten ihm andere Modelle für Geld. „Es macht kein Vergnügen, er sieht immer nur das Eine“, klagt eines der Mädchen.

Aber was wie erotomane Fixierung wirkt, ist – neben aller triebhaften Neugier – vor allem Schieles Interesse an Ausdruck, an radikal neuen Blickwinkeln und den formalen Möglichkeiten der Zeichnung. Nicht um den Kitzel des Verbote geht es ihm, um die Schlüpfrigkeit des Unanständigen, sondern um expressive Wucht – und kaum etwas hat damals eine solche Wucht wie der menschliche Körper, schutelos und nackt und deformiert. Ihn will Schiele zeigen, ein kühler Pathologe des Fleisches, ein Voyeur ohne Lust.

**DENNOCH WIRD IHM** dieses Interesse fast zum Verhängnis. Im ländlichen Neubergbach, wo Schiele bereits mit der unehelichen Beziehung zu seinem Modell Wally Aufsehen erregt hat, kommt es 1912 zu einem Vorfall, dessen Umstände nicht vollständig geklärt werden. Vermutlich war es so: Die Tochter eines pensionierten Offiziers mag eines Tages nach einem Besuch im Atelier nicht mehr nach Hause, und als der überraschte Schiele sich daraufhin mit ihr auf den Weg zur Großmutter nach Wien macht, erstattet der Vater Anzeige wegen Entführung und Schändung.

Drei Wochen sitzt Schiele in Untersuchungshaft, dann wird er von beiden Vorwürfen freigesprochen. Aber weil Polizeibeamte bei der Durchsichtung seines Ateliers Aktzeichnungen gefunden haben, wird er wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses zu weiteren drei Tagen Haft verurteilt – und eine der Zeichnungen bei der Urteils-

verkündung verbrannt. Die Affäre erschüttert Schiele. „Ich bin noch ganz zerrüttet“, schreibt er einem Freund, und „ich bin elend, innerlich so elend“. Er fühlt sich unverstanden und notiert noch im Gefängnis: „Den Künstler hemmen ist ein Verbrechen.“

**ABER WIE IMMER** scheint er rasch zu verdrängen, zumindest in seinen Werken findet sich kein Nachhall der Haft. Die meisten seiner Förderer bleiben ihm erhalten, neue treten hinzu, und so handeln seine Briefe schon bald von den üblichen Dingen: Ausstellungen, Atelierfragen, von neuen Werken und Bitten um Geld.

Im Mai 1915, neun Monate nach Beginn des Ersten Weltkriegs, erhält er den Einberufungsbefehl. Kurz darauf heiratet er – nach einer fast schon schabigen Trennung von seiner langjährigen Freundin Wally – die bürgerliche Edith, die ihn hingebungsvoll umsorgt. Nur wenige Tage später wird Schiele eingezogen – und bald zur Büroarbeit eingeteilt.

Drei Jahre absolviert er seinen Militärdienst vor allem in Wien und Umgebung. Auch hier hat er Glück: Die Vorgesetzten lassen ihm einmal, vermutlich von Förderern Schieles über dessen Begabung informiert, ein Behelfsatelier einrichten.

Und während Hunderttausende auf den Schlachtfeldern sterben, geht Schiele weiter seinen Weg: „ein ewiges Kind“, wie er sich selbst sieht, voller Pläne und – entgegen seinen oft düsteren Bildern – immer unbeschwert und gleichsam weit entfernt von Krieg und all den Veränderungen um ihn herum.

Die modernen technischen Errungenschaften wie Telefon, Zeppelin oder Auto finden keinen Eingang in seine Bilder, und auch die großen sozialen und politischen Fragen bleiben ausgeblendet. Nur sein Werk interessiert ihn, und in diesem Werk sind ihm allein seine Visionen wichtig, nicht Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft.

Diese Visionen allerdings geraten nach 1915 weicher, seltener die extremen Posen und Perspektiven. Die ausgemergelten Körper, die betont harten Linien werden weniger, die Leiber voller. Die Gesichter seiner Modelle sind stärker ausgearbeitet, wie auch die der russischen Kriegsgefangenen, die Schiele zeichnet.

Bereits vor dem Krieg hat er sich einige Monate an Radierungen versucht, dann aber nach ein paar Grafiken das Werkzeug verschenkt. Doch selbst diese wenigen Proben werden zum Kernbestand expressionistischer Grafik zählen. Ebenso leichtin spielt er mit den Mitteln der Fotografie, schafft mit Selbstporträts bleibende Werke.

Das Ende kommt plötzlich. Im Herbst 1918 erkrankt seine Frau an der Spanischen Grippe. Sie stirbt – im sechsten Monat schwanger – am 28. Oktober. Drei Tage später erliegt Schiele der gleichen Krankheit. Mit 28 Jahren, nur wenige Monate nach einer Ausstellung, die seinen Durchbruch zum anerkannt führenden Künstler Österreichs markiert, endet sein Leben.

„Der Krieg ist aus – und ich muss gehen“, sollen seine letzten Worte gewesen sein. □



## NACKT UND UNGESCHÖNT

Der Maler macht die Hässlichkeit, wie viele Expressionisten, zum Thema seiner Kunst – auch in der Darstellung des eigenen Körpers (»Selbstbildnis«, 1910)





Nicht die sichtbaren »Erscheinungsfarben« will Franz Marc zeigen, sondern die von ihm als wahr empfundenen »Wesensfarben«. Und so malt er 1912 »Die Hirten« grünlich oder grau – und das Pferd blau



# Der Weg in die Abstraktion

Die Maler Franz Marc und Wassily

Kandinsky suchen nach einer Kunst, die nicht mehr auf der Reproduktion der Wirklichkeit beruht, sondern Bilder schafft, die nach eigenen Gesetzen komponiert werden und eine innere Harmonie aufweisen. 1911 gründen sie in München den «Blauen Reiter» – das zweite bedeutende Zentrum expressionistischer Kunst neben der «Brücke»

VON MATHIAS MESENHÖLLER



1912 erscheint der Almanach »Der Blaue Reiter« (hier das von Wassily Kandinsky gestaltete Titelblatt): eine Bild- und Essay-sammlung über die Kunst der Moderne sowie vergangener Zeiten



# K

ahle, zerfetzte Bäume, verwüstete Parkwege, eine zerschossene Ruine: Schloss Gussainville, rund 20 Kilometer östlich von Verdun – nahe der deutsch-französischen Front. In einem noch regenfesten Zimmer hat sich der kaiserliche Artillerieleutnant Franz Marc aus einem umgedrehten Kaninchenstall und Heu ein Bett gebaut. Es ist der 4. März 1916, ein sonniger Frühlingstag.

Wie meist, wenn er freie Zeit hat, schreibt Marc seiner Frau Maria. Bittet sie, sich keine Sorgen zu machen; er fühle sich gut, gebe auf sich acht.

Längst jedoch ist aus den Briefen die Hochstimmung des ersten Kriegsjahres geschwunden. Sein Glaube an eine ideelle Läuterung des dumpfen, materialistischen Europas, an einen blutigen „Durchgang zur Zeit des Geistes“, wie er dem Malerfreund Wassily Kandinsky 1914 geschrieben hat. Denn die Kämpfe haben ihm jede Hoffnung geraubt, dass „bei dieser ganzen Schießerei“ etwas „Erhebliches und Erhebendes herauskommt“.

Und doch erkennt Marc für sich selbst: „Der Krieg hat alles so klar gemacht.“ Er ist unabhängiger geworden. Kompromissloser in seinem Anspruch an Reinheit und Wahrheit der Kunst. Noch kompromissloser. Denn ein Gefälligkeitskünstler war Franz Marc nie. Der Maler roter Rehe, blauer Pferde, gelber Kühe: Was hat die Presse sich nicht erregt, als er und Kandinsky den Almanach „Der Blaue Reiter“ herausbrachten. Über die zwei Ausstellungen unter dem gleichen Titel. Was haben sie sie verachtet dafür. Angefeindet. Für verrückt erklärt.

Und doch erkennt Marc für sich selbst: „Der Krieg hat alles so klar gemacht.“ Er ist unabhängiger geworden. Kompromissloser in seinem Anspruch an Reinheit und Wahrheit der Kunst. Noch kompromissloser. Denn ein Gefälligkeitskünstler war Franz Marc nie. Der Maler roter Rehe, blauer Pferde, gelber Kühe: Was hat die Presse sich nicht erregt, als er und Kandinsky den Almanach „Der Blaue Reiter“ herausbrachten. Über die zwei Ausstellungen unter dem gleichen Titel. Was haben sie sie verachtet dafür. Angefeindet. Für verrückt erklärt.

Und doch erkennt Marc für sich selbst: „Der Krieg hat alles so klar gemacht.“ Er ist unabhängiger geworden. Kompromissloser in seinem Anspruch an Reinheit und Wahrheit der Kunst. Noch kompromissloser. Denn ein Gefälligkeitskünstler war Franz Marc nie. Der Maler roter Rehe, blauer Pferde, gelber Kühe: Was hat die Presse sich nicht erregt, als er und Kandinsky den Almanach „Der Blaue Reiter“ herausbrachten. Über die zwei Ausstellungen unter dem gleichen Titel. Was haben sie sie verachtet dafür. Angefeindet. Für verrückt erklärt.

Und? Inzwischen ist die neue Kunst anerkannt, seine Bilder verkaufen sich. Vermutlich weiß Marc, dass er für eine Liste von 30 Künstlern im Gespräch ist, die ihrer Bedeutung wegen von der Front abgezogen werden sollen.

36 Jahre ist er alt. Seit 19 Kriegsmonaten hat er inzwischen nicht mehr gemalt. Nein, das stimmt nicht: Ein Skizzenbuch hat er gefüllt, mit tastenden Studien für künftige Bilder. Hat darin abstrakte und gegenständliche Kunst kompliziert verwoben und in manchen Zeichnungen – auf ganz neue Weise – vollkommen gegenstandslose Kompositionen geschaffen.

Deshalb will er den Krieg unbedingt überleben, wie er an seine Mutter schreibt: „Weil ich ein halbfertiges Werk liegen habe, das fertig zu führen mein ganzes Sinnen ist.“

Kurz vor vier Uhr nachmittags bricht er an diesem 4. März 1916 gemeinsam mit seinem Stallknecht zu einem Erkundungsritt auf. Es geht auf einen Wald zu. Die Farbe seines hochbeinigen Pferdes, der Bäume, auf die er zutrabt, die Formen: Im Kopf mag er Skizzen fantasieren. Am Waldrand sitzt er ab, um die Karte zu studieren.

Vielleicht hat die französische Artillerie den Offizier ausgemacht, vielleicht schießt sie einfach Störfeuer. Vielleicht hört Marc etwas, ferne Abschnüsse, ein sirrendes Pfeifen – dann schlägt die Granate ein.



Splitter dringen in seine Schläfe. Er stirbt in den Armen seines Begleiters.

Franz Marcs Werk bleibt unvollendet. Und zählt doch zu den bedeutendsten, bis heute populären Schöpfungen des Expressionismus. Und zu den eigenständigsten.

DABEI HAT ER erst spät seinen Weg gefunden, im Alter von etwa 30 Jahren, nach langem, quälendem Tasten. Dann ist die Kunst regelrecht aus ihm herausgebrochen. Davor

war Zaudern, waren zähe Sinnsuche, ein grüblerisches spirituelles Sehnen.

Als Jugendlicher ist der 1880 in München geborene Marc – ein empfindsamer Junge, der viel liest – vor allem vom Konfirmandenunterricht beeindruckt. Und vielleicht mehr noch von der Persönlichkeit des Pfarrers: Franz schließt sich eng an den jungen Geistlichen an, hat Teil an den Gesprächen der Erwachsenen über Religion und Philosophie, aber auch über Kunst, Literatur, die Soziale Frage. Und bald fasst er den Vorsatz, selbst Theologie zu studieren.

Noch vor dem Abitur aber kommen ihm Zweifel. Das dogmatische Lehrgebäude der Kirche stößt ihn zunehmend ab. Also doch lieber alte Sprachen studieren, um Lehrer zu werden, möglicherweise Professor?

Oder vielleicht Künstler – wie der Vater, der Maler war, ehe er erkrankte? Es ist ein Beruf, der nach Schaffen, Selbstverwirklichung und Individualismus klingt: nach jenen Werten, die Marc bei Friedrich Nietzsche, dem Philosophen der Jugend jener Zeit, gefunden und verinnerlicht hat.

Kurz vor Ende seines Militärdienstes fällt 1900 die Entscheidung, für die Kunst.

Die Mutter ist enttäuscht, hatte ihn als Pfarrer gesehen. Auch der Vater zögert. Er



zweifelt am Talent seines Sohnes. Dessen Jugendzeichnungen sind zwar ganz hübsch, mehr aber auch nicht. Trotzdem akzeptieren die Eltern Marcs Wunsch. Er schreibt sich an der Hochschule ein.

Die Königliche Akademie der Bildenden Künste München residiert in einem monumentalen Prachtbau nahe dem Siegestor.

Eine Anstalt von internationalem Renommee, wenn auch ein wenig bieder, konservativ, streng. Zu Beginn müssen die Studenten scheinbar endlos antike Gipsbüsten kopieren, anatomische Studien zeichnen. Genauigkeit geht über alles.

Franz Marc lernt das Handwerk, fertigt recht gelungene Landschaften, Porträts der Eltern. Einer seiner Kommilitonen, Sohn wohlhabender Eltern, lädt ihn auf eine Fahrt nach Paris ein; mehrere Monate reisen die beiden Männer im Jahr 1903 durch Frankreich.

Marc sieht die Bilder der Impressionisten mit ihren flirrenden Eindrücken von der Welt, ist beeindruckt von der Antikensammlung des Louvre, fasziniert von japanischen Holzschnitten, die er an den Ständen der Straßenbuchhändler erwirbt. Stärker allerdings beschäftigen ihn in seinen Briefen die Cafés, die Mädchen, das Essen: Hummersuppe,



**FRANZ MARC**

Durch größtmögliche Reduktion will der Münchner Maler zum »absoluten Wesen« der Natur vordringen

und arbeiten in dem Stadtteil. Ein paar Häuser weiter wohnt Franziska Gräfin zu Reventlow, Schriftstellerin, Aktmodell und Femme fatale der Boheme, mit zwei Liebhabern und einem Sohn. Literaten, ewige Studenten, Redakteure des satirischen Wochenblatts „Simplicissimus“ hocken im „Odeon“ oder „Café Stefanie“ (Volksmund: „Café Größenwahn“) und philosophieren über Kunst, Zukunft, Sexualität.

Dazwischen Franz Marc. Ein mittlerweile leicht dandyhafter Bohemien, melancholisch und doch einnehmend, ja charismatisch.

Er beginnt eine Affäre mit der neun Jahre älteren Anette Simon, einer zierlichen, hübschen Frau, die selber malt. Ihr Mann, Universitätsprofessor für Indologie, toleriert die Liaison.

Marc produziert außer Illustrationen und einigen Zeichnungen wenig in dieser Zeit. Als habe ihn das, was er in Frankreich gesehen hat, gelähmt. Anfang 1905 schreibt ihm der Vater zum Geburtstag:

„tungslosigkeit. Oft ist er schwermütig, apathisch, unzufrieden. Was er hervorbringt, gefällt ihm nicht. Es erscheint ihm oberflächlich, stimmunglos. Ihn treibt die Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit, nach einer tieferen Spiritualität.“

Neue Impulse findet er bei seinem Freund Jean-Bloé Niestlé: „Ein ganz welt-scheuer, blutjunger Tierzeichner von einer so genialen Melancholie, dass es einen krank macht“, notiert Marc. Bald ziehen die beiden gemeinsam durch die Natur, Tiere zu beobachten.

Aber was aus diesen Beobachtungen machen? Marc weiß es nicht. Er beherrscht die Anatomie der Tiere, doch zugleich will er mit den Geschöpfen empfinden. Zwei Wahrheiten. Wie soll man sie malen?

**ORIENTIERUNGSLOSIGKEIT**, das Stochern nach festem Grund kennzeichnen nicht nur Marc: Sie prägen die Epoche. Technischer Fortschritt und ökonomischer Aufschwung haben sie in rasende Unruhe versetzt. Eisenbahnen, mächtige Industrieviertel, Konsumkultur verwandeln Land, Städte und Gesellschaft.

Die alten moralischen Autoritäten, Staat und Kirche, regieren noch – doch an jeder



Zwischen 1909 und 1913 – zwischen den »Rehen in der Dämmerung« (1. v. l.) und dem »Reh im Blumengarten« (4. v. l.) – ändert sich Marcs Malstil stark: Obwohl er immer wieder das gleiche Motiv abbildet, werden die Farben nach und nach weniger naturalistisch, die Tiere entfernen sich langsam von ihrer äußeren Form und nähern sich der Abstraktion

Austern, geräucherte Zunge. Als er heimkehrt, kann er den enttäuschten Eltern nur ein paar Tusche- und Ölskizzen vorweisen.

Und an die Akademie kehrt Marc nicht zurück, sondern mietet im Münchner Künstlerviertel Schwabing ein Atelier, um die Eindrücke auf eigene Faust zu verarbeiten. Gut 1000 Maler und Bildhauer leben

„Also 25 Jahre! So weit hättest du es wenigstens geschafft.“

Ende des Jahres beenden Marc und Anette Simon ihre Affäre, doch eine sporadisch erotische Freundschaft bleibt. Marc wirbt um die Akademie-Lehrerin Marie Schnür, beginnt eine Beziehung mit deren Schülerin Maria Franck, manövriert sich in ein kompliziertes Mehrfachverhältnis – doch offenbar weniger aus Lebenslust als aus Entscheidungsschwäche und Rich-

Ecke scheint ein Prophet zu stehen, der eine neue Heilslehre feilbietet: Klassenkampf und Revolution, Anthroposophie, Psychoanalyse, Spiritismus.

Die Wissenschaften dienen vor allem praktischen Zwecken – und erschüttern doch Weltbilder: Röntgenstrahlen durchleuchten feste Körper; die Entdeckung der





»Die gelbe Kuh« von 1911 zeigt Marcs nun charakteristischen Malstil, in dem er den Farben Bedeutungen zuweist. Leuchtendes Gelb etwa steht für das Heiter-Weibliche



Radioaktivität belegt, dass selbst Atome, die Grundbausteine der Materie, instabil sind.

„Alles wurde unsicher, wackelig und weich. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen und unsichtbar geworden wäre“. So erinnert sich ein anderer Münchner Maler, der aus Russland stammende Wassily Kandinsky. Fieberhaft suchen Künstler und Intellektuelle nach anderen Lebensformen, Gesellschaftsmodellen, Ausdrucksweisen.

Selbst Marcs Privatleben scheint dieser Unübersichtlichkeit zu gehorchen. Im März 1907 heiratet er Marie Schnür: eine Zweck-ehe, damit sie ihren mit einem anderen Mann gezeugten Sohn zu sich nehmen darf. Marc bittet Maria Franck um Verständnis – während Anette Simon weiterhin für seine Atelierrmiete aufkommt, bei seinen Eltern ein- und ausgeht. Noch am Abend der Hochzeit flieht der zwischen diesen drei Frauen stehende Künstler nach Paris.

Wie schon zuvor beglückt ihn die Metropole. Er besucht Ausstellungen mit Gemälden Vincent van Goghs und Paul Gauguins, steht begeistert vor den Werken. Keine realistische Abmalerei der Natur mehr: Sagenhaft frei in den Farben und der Perspektive sind diese Bilder – wild, ungebärdig. Wahr.

Es ist eine erste Befreiung, ein erster Schritt der künstlerischen Selbstfindung. Über ein „Triumphgefühl“ schreibt er Maria Franck – und dass doch etwas in ihm stecke, „das alle nicht haben“.

Nach seiner Rückkehr ist er seinem zukünftigen Stil auf der Spur. „In mir lebt jetzt eine Stimme, die mir immerwährend sagt: zurück zur Natur, zum Allereinfachsten.“

Im Sommer des darauffolgenden Jahres quartiert Marc sich mit Maria in Oberbayern ein und beginnt, mit großformatigen Tiergruppen zu experimentieren.

Tagelang steht er mit seiner Staffelei am Rand einer Koppel, im Baumschatten. Von dort aus mischt er sich unter die Pferde, geht ihnen nach, beobachtet, „lernt“ sie „auswendig“, wie er es nennt, und kehrt dann heim, um weiterzumalen.

Doch arbeitet er anders als die klassischen Maler: Immer weniger interessiert ihn die äußere Erscheinung des einzelnen Geschöpfes; es geht ihm um das Typische der Gattung. Und um das Wesen der Kreatur. Wie lässt es sich erfüllen, wie erscheint

»Die Vögel« sind nur noch schemenhaft zu erkennen – Marc macht sie 1914 zum Teil einer zersplitterten Formenwelt

Kubistisch inspiriert malt Marc 1912 den »Tiger«: So erscheint die Raubkatze mit ihren kantigen Umrissen wie aus Stein gemeißelt

dem Tier selbst seine Welt? Und vor allem: Wie lässt sich beides auf der Leinwand wiedergeben? Noch wirken Marcs Gemälde konventionell: recht genau im Detail, wirklichkeitstreu in den Farben. Doch er kommt seiner Kunst-Wahrheit näher.

WÄHREND MARC SICH künstlerisch vorantastet, trifft er auch privat eine Entscheidung. Er lässt sich von Marie Schnür scheiden, um Maria Franck heiraten zu können.

Maria ist die weniger Attraktive. Schwer, flächiges Gesicht. Aber die bessere Gesprächspartnerin der beiden Frauen – Geliebte und Gefährtin. Auch mag ihn die Hartnäckigkeit beeindrucken, mit der sie ihm anhängt, bis zur Selbstverleugnung.

Es ist, als wende sich Marc nun ab vom sinnlichen Experimentieren, hin zum Innerlichen, um sich endlich auf seine Kunst konzentrieren zu können.

Aber Marie Schnür will von einer bloß formalen Ehe nichts mehr wissen und bezichtigt Marc des Ehebruchs. Da das Gesetz einem geschiedenen Mann verbietet, die vormalige Geliebte zu heiraten, ist eine Hochzeit vorerst unmöglich.

Auch finanziell steht es nicht gut. Ein wenig Geld kommt von seiner Mutter. Franz versucht mit Antiquitäten zu handeln, gibt anatomische Zeichenkurse, für die er mühsam Studenten findet. Außer Maria nimmt ihn so recht niemand ernst.

Bis es im Januar 1910 an der Tür seines Ateliers klopft. Drei junge, elegant gekleidete Herren stehen vor ihm: Helmuth und August Macke, malende Cousins aus dem Rheinland, sowie Bernhard Koehler, kunstinteressierter Industriellensohn aus Berlin. Bei einem Galeristen haben sie Grafiken Marcs gesehen, sind neugierig geworden.

Der 23-jährige August Macke und der knapp sieben Jahre ältere Marc sind sofort voneinander fasziniert: Beide bewundern die junge französische Kunst, beide sind Idealisten und suchen mit großem Ernst eine neue, wahrhaftigere Malerei. Doch während Marc grübelnd einen bedächtigen Schritt nach dem anderen tut, malt der weltläufigere Macke unbekümmert los, können ihm seine Bilder gar nicht hell und farbig genug sein.

Im Februar besuchen die beiden eine Münchner Ausstellung der französischen



Mit Bildern wie den »Kämpfenden Formen« vollzieht Marc 1914, kurz bevor er sich zum Kriegsdienst meldet, den Schritt zur gegenstandslosen Malerei







»Der blaue Reiter«, 1903: Kandinskys Gemälde zeigt seine Begeisterung für dieses Motiv, die auch zum Namen des Almanachs führt

„Fauves“, der „Wilden“: bunte, naturferne Farben, radikal vereinfachte Formen.

Auch diesmal sind es andere Künstler, die Marc den Weg weisen. Und in Macke hat er jetzt einen Freund, mit dem er sich austauschen kann, der ihn ermutigt.

Bald schon überredet Bernhard Koehler seinen Vater – der moderne Kunst sammelt und bereits Macke fördert –, nach München zu reisen. Koehler senior kauft Marc einige Bilder ab, sagt ihm dann sogar ein Stipendium von 200 Mark monatlich zu: das Ge-

halt eines mittleren Beamten. Im Gegenzug soll Marc frei von allen Rücksichten auf den Kunstmarkt malen. Und Koehler den ersten Zugriff auf seine Produktion überlassen. Marc akzeptiert.

Im April 1910 ziehen sich Franz und Maria ins oberbayerische Sindelsdorf zurück, eine Stunde Fußmarsch von der nächstgelegenen Bahnstation entfernt. Die Miete ist günstig, die Wohnung verfügt über einen zugigen Speicher, der zum Atelier taugt. Und es gibt Kühe und Pferde auf den Weiden, Wild in den Wäldern. Außerdem hält Marc sich ein zahnlos Reh.

Längst sind Tiere für ihn mehr als nur interessantes Sujet: Sie sind nun zentrale Gestalten seiner Weltsicht. Für ihn verkörpern sie jene ursprüngliche Reinheit und Wahrheit, die er im Zusammenleben der Menschen vermisst. Die Tiere stehen für eine harmonische Einbettung in die Schöpfung, und damit für eine unverdorrene kosmische Ordnung an sich.

Er wolle in seinen Werken, so Marc, „den organischen Rhythmus aller Dinge“ wiedergeben, „ein pantheistisches Sichhineinfühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur“ erreichen. „Ich sehe kein glücklicheres Mittel zur „Animalisierung“



WASSILY KANDINSKY

Eines der ersten  
abstrakten Bilder  
überhaupt stammt aus  
der Hand des russi-  
schen Mitgründers des  
Blauen Reiters

der Kunst als das Tierbild“, schreibt er in einem Brief.

„Animalisierung“: Der humanistisch gebildete Marc dürfte bei diesem Programmwort nicht nur das Wilde der Fauves im Sinn haben, sondern zugleich auch das lateinische *anima* für „Lebenshauch“, „Seele“.

Denn es geht um eine Belebung der Kunst, die Marc in großen Teilen leer und tot erscheint: geistlos, armselig wie die Kultur des Kaiserreichs insgesamt.

IM SEPTEMBER 1910 reist Franz Marc nach München, um in einer Galerie die Zweite Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ zu sehen. Bereits die erste Schau der Gruppe,

zu der die in München lebenden Russen Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin zählen, hat im Vorjahr einen Skandal ausgelöst. Und auch jetzt verstören intensive, flächig aufgetragene Farben das Publikum, scheinbar naive, verfremdete Landschaften, unnatürlich wirkende Porträts, Bilder mit kaum erkennbarem Gegenstand.

Und wie schon 1909 werden die Bilder bespuckt. Kritiker nennen sie „absurd“, „unheilbar irrsinnig“, gemalten „Stuss“, „konzentrierten Unsinn“, die Künstler „schamlose Bluffer“ und „Fieberkranke“.

Bereits beim Besuch der ersten Schau hatte Franz Marc ein verwandtes Bestreben in den Werken gespürt. Und war damals doch zu scheu, seiner Kunst vielleicht zu ungewiss gewesen, den Kontakt zu suchen. Diesmal schreibt er eine positive Rezension und lässt sie der NKVM zukommen mit dem Hinweis, man könne sie beliebig verwenden. In dem Text bescheinigt er den Malern – die, wie sie erklären, keine detailreiche Wiedergabe der Natur anstreben und vom inneren Erleben des Künstlers ausgehen – eine ganz neue „Innerlichkeit der Empfindung“ und lobt das „kühne Unterfangen, die „Materie“, an der sich der Impressionismus festgebissen hat, zu vergeistigen“.



Kandinskys »Improvisation 20a« (1911) soll das unmittelbare Erleben des Künstlers auf die Leinwand bringen

Der Text wird dem Katalog der Ausstellung beigelegt, und bald sitzt Marc zum ersten Mal in dem eleganten Salon von Werekín und Jawlensky in Schwabing. Er trifft die anderen Mitglieder der Vereinigung, bekommt weitere Bilder gezeigt, lernt von ihnen.

Einer indes ist nicht dabei: Während Marc sich den Freunden nähert, verbringt Wassily Kandinsky, der intellektuelle Kopf der Gruppe, mehrere Wochen in Russland.

Zurück auf seinem Speicher im winterlichen Sindelsdorf, schlägt Marc sich in einen alten Mantel, wärmt die Füße in Strohshuhen und verarbeitet, was er gesehen und gehört hat. Zwischen den schmalen Lippen eine Zigarette, übersetzt er Skizzen und Studien in Gemälde, beschäftigt sich mit Farben, Bildaufteilungen. Abends sitzt er

im Wohnzimmer, spintisiert, zeichnet, entwirft. Immer stärker entfernt er sich dabei von der sichtbaren Natur, von einer realistischen Darstellung der Fauna und Flora. Er arbeitet fast nur noch im Atelier. Zwar begibt er sich noch in die Wälder und auf Wiesen – doch mehr zu Studienzwecken, um eine Art Quintessenz aufzusaugen, das Wesen der Dinge zu erfassen.

Um genau dieses Wesen künstlerisch darzustellen, vereinfacht er noch stärker als zuvor seine Formen. Und nun verändert er auch die Farben. Nicht mehr den natürlichen Ton des Dargestellten sollen sie haben – sondern unabhängig sein, von der Realität losgelöst.

Farben, die jene Wesenhaftigkeit ausdrücken, die Marc in der Welt, hinter den Dingen, zu erkennen glaubt.

So entwirft er Pferdeleiber in Rot, liest theoretische Abhandlungen, grübelt. Und erkennt ein weiteres Problem: Wenn er jede Anlehnung an die Naturtöne zurücklassen will – wie kann er dann eine völlige Beliebigkeit in der Farbgebung vermeiden?

Mitte Dezember schreibt er seine Grundgedanken nieder. Ausgangspunkt ist der »Komplementärkontrast«, den schon eine Generation zuvor Vincent van Gogh furios



GABRIELE MÜNTER

Ihre Kunst entwickel-  
sich, so die Lebens-  
gefährtin Kandinskys,  
vom »Naturabmalen«  
zum »Fühlen des  
Inhalts«

eingesetzt hat: Es gibt drei Primärfarben, Blau, Rot und Gelb; zwei davon vermischt, ergeben die Komplementärfarbe der jeweils dritten und lassen beide besonders intensiv wirken, also Orange (= Gelb + Rot) und Blau, Grün (= Blau + Gelb) und Rot, Violett (= Blau + Rot) und Gelb.

Doch anders als van Gogh und die Fauves bleibt Marc nicht bei der optischen Wirkung stehen, sondern weist den Primärfarben symbolische Bedeutung zu: »Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig. Gelb das weibliche Prinzip, sanft, heiter und sinnlich. Rot die Materie, brutal und schwer und stets die Farbe, die von den anderen beiden bekämpft und überwunden werden muss.«

Die zentrale Herausforderung, die über die innere Harmonie, Gehalt und Aussage eines Bildes entscheide, bestehe für den Künstler darin, so Marc, reine Farben und Mischöne in deren Wechselwirkungen aufeinander abzustimmen und ihre Flächen gegeneinander auszubalancieren.

Gelingende außerdem ein Sicheinfühlen in die Natur, ließen sich deren tiefste Wahrheiten erkennen und die unsichtbaren Kräfte



»Bildnis Marianne von Werekín«: Münter porträtiert die Kollegin 1909 in breiten Pinselstrichen, mit stark vereinfachten Konturen



Die »Landschaft mit weißer Mauer« formt Münter 1910 aus kompakten Farbflächen und konzentriert sich auf das Wesentliche



und Ströme ausdrücken, die sie durchherrschen.

DAMIT HAT MARC um den Jahreswechsel 1910/11 endlich das Programm gefunden, nach dem er in den kommenden Jahren malen wird.

Nach zehn Jahren des Suchens hat er eine mystisch-ästhetische Ordnung entwickelt, die helfen soll, die Unordnung und Banalität der materiellen Welt künstlerisch zu überwinden. Im Mittelpunkt steht das Tier, das er – vereinfacht und in von der Wirklichkeit befreiten Farben – zum Bildthema machen will, um seine Vision natürlicher, allumfassender Harmonie zu zeugen.

Schon bald darauf malt Franz Marc „Die gelbe Kuh“.



ALEXEJ VON  
JAWLENSKY

Der Russe vermittelt  
die Farbenlehre der  
»Fauves« an die Kolle-  
gen – und regt sie an,  
sich vom Naturvorbild  
zu entfernen

Ins Zentrum des Bildes, inmitten einer stilisierten Hügellandschaft, stellt er ein Rind. Doch steht es nicht einfach da, sondern macht einen gewaltigen Luftsprung, den Körper dynamisch gespannt, den Kopf fast schwebend in die Höhe gereckt.

Die Kuh ist gelb: in Marcs Schema sanft, heiter und sinnlich gefärbt, weiblich. Sie vermittelt einen vitalen, seltsam menschlich-vergnügten, entrückten Eindruck. Obwohl sich die Vorderbeine schwer in den Boden stemmen, wirkt das Tier – durch die Spannung des Körpers, die Dynamik der Bewegung –, als sei es seiner massigen Körperlichkeit entledigt.

Unmittelbar oberhalb der Kuh lässt Marc dunkle, vereinfachte Baumstämme sich

diagonal nach rechts und links aus dem Bild spreizen. Damit öffnet er den Raum nach oben, hin zum Höheren, Transzendentalen. Das Rot der unteren Bildhälfte, Sinnbild für die schwere Materie, wird so gleichsam emporgelieft, vergeistigt.

Entsprechend gibt Marc den Bergen am oberen Bildrand jenen blauen Ton, der in seinem Schema neben dem Männlichen vor allem das Geistige symbolisiert.

Im Fell der Kuh greift er das Blau wieder auf, zeichnet es ihr, einem Wappen gleich, ein: Geistig-sinnlich, männlich-weiblich versöhnt, der Materie entstrebend, ist das Tier ungebrochen eins mit sich selbst. Instinktfroh eingebettet in die Ordnung der Welt – und ihr zugleich entbunden.

Es ist ein leuchtendes, strahlendes Bild. Doch anders als in der hergebrachten Malerei erreicht Marc dieses Leuchten nicht durch starke, die Natur imitierende Lichteffekte: Es kommt aus den Farben selbst.

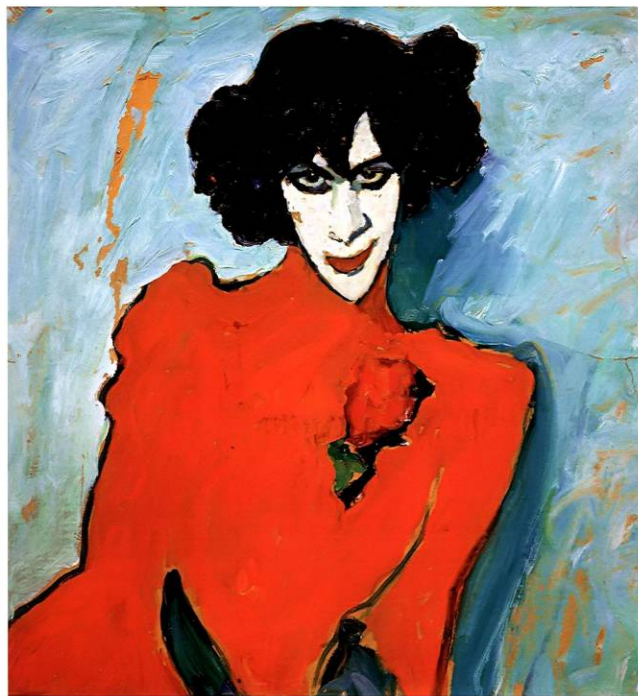
Marc geht es in diesem Gemälde nicht darum, wie der Mensch die Kuh sehen mag. Sondern darum, sie im übertragenen Sinne zum Reden zu bringen. Ihr die Heilsbotschaft vom verlorenen und doch wiedergewinnbaren Paradies zu entlocken.

AM NEUJAHRSTAG 1911 ist Marc im Salon von Jawlensky und Werefkin erstmals Wassily Kandinsky begegnet. Der Russe, gut 13 Jahre älter, Kind einer Moskauer Großbürgerfamilie, hat Jura und Wirtschaftswissenschaften studiert, sich dann doch fürs Malen entschieden und ist 1896 zur Ausbildung nach München gekommen.

Kandinsky ist ein vorwärtsdrängender Intellektueller, den Neuerungen in der Musik oder im Theater ebenso interessieren wie in der bildenden Kunst.

Eine Erbschaft erlaubt ihm ausgedehnte Reisen, auf denen ihn bald seine ehemalige Schülerin und Lebensgefährtin Gabriele Münter begleitet. 1908 kommt das Paar ins oberbayrische Murnau, für einige Zeit folgen die Münchner Malerfreunde Werefkin und Jawlensky. Im Jahr darauf gründen die vier gemeinsam mit mehreren überwiegend deutschen Kollegen die NKVM.

In Murnau verliert Kandinsky das Interesse am konkreten Gegenstand. Bald dienen die einzelnen Objekte in seinen Bildern – Wolken, ein Turm, eine Figur, Berge – vor



Flächiger Bildaufbau und ungestüme  
Farbgebung: Jawlenskys »Bildnis des Tänzers  
Alexander Sacharoff« von 1909

alles als Träger expressiver Farben. Um deren Verhältnis zueinander geht es ihm nun – bis sich immer größere Flächen seiner Gemälde wie von selbst in bunte Formen auflösen, die keinen Bezug mehr zu einem realen Vorbild haben.

Dabei geht Kandinsky überaus systematisch vor, legt sich über jeden Schritt Rechenschaft ab, als traue er dem Grund nicht, auf den er sich nun begibt. Denn auch er sieht, ähnlich wie bald darauf Marc, dass mit der Entfernung vom Naturvorbild die Gefahr wächst, im beliebigen Ornament zu enden.

Doch angesichts der Erschütterungen der modernen Welt – durch wissenschaftliche Einsichten, soziale Verwerfungen und spirituelle Leere – scheint ihm das ästhetische Wagnis ein Gebot der intellektuellen Redlichkeit. Also setzt er die Relativierung der Materie durch Röntgenstrahlen und Atomphysik in Beziehung zu esoterischen Lehren von „seelischen Vibrationen“ und geistigen Strömen. Und versucht, diese Kräfte einer immateriellen Welt sichtbar zu machen.

Es ist ein Schritt den in dieser Zeit viele wagen: Auch in Russland, Frankreich und andernorts experimentieren Maler mit einer „abstrakten“ Kunst. Wer aber diesen Begriff prägt, und wer in diesen Jahren das erste wirklich ungegenständliche Bild malt, das lässt sich später nicht mehr klären.

Marc und Kandinsky verstehen sich sofort: der gleiche künstlerische Ernst, die gleiche Sehnsucht nach dem Absoluten. Der Jüngere wird in die NKVM aufgenommen. Nach quälenden Jahren des einsamen Suchens und Schwankens hat er nun nicht nur eine künstlerische Mission – sondern zahlreiche Freunde, die sie teilen.

Im Spätsommer 1911 stellen Marc und Kandinsky einen Almanach zusammen, ein Jahrbuch, das die wahre Kunst zeigen soll, so wie die beiden sie verstehen. Doch unter welchem Signum? Schnell sind sie sich einig: „Der Blaue Reiter“. Marc hat ein



MARIANNE  
VON WEREFKIN

In München führt die

Baronin, selbst eine

bedeutende Expressio-

nistin, einen Salon, in

dem sich die Künstler-

szene trifft

Faible für Pferde, Kandinsky für Reiter (er hat zudem ein Bild gleichen Titels gemalt), beide schätzen Blau als die Symbolfarbe des Geistes und der Zukunft.

Der Name für das neue Projekt ist gefunden.

Im alten, der NKVM, häufen sich dagegen die Reihen zwischen Kandinsky und den anderen Mitgliedern. Die Mehrheit will die nächste Ausstellung lokal beschränken – der Russe drängt auf Internationalität. Und als eine gemeinsame Ausstellung in Weimar „verständliche“ Kunst zeigen soll, ist Kandinsky empört.

Anfang Dezember stellt er der Vereinigung seine abstrakte „Komposition V“ vor, die er in der nächsten Ausstellung zeigen will. Sie wird abgelehnt. Daraufhin erklärt Marc seinen Austritt, da er eine solche „Majorität

für nicht kompetent“ hält. Im Laufe der Diskussion kommt es fast zu einem Handgemenge: Kandinsky, der ebenfalls austritt, droht mit Ohrfeigen, Marc streift sich schon die Ärmel hoch.

Die Emotionen sind echt, der Eklat jedoch war abgekartet. Längst bereiten Marc und Kandinsky eine eigene Schau vor, die parallel zur dritten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung stattfinden soll, in der



»Selbstbildnis«: Mit unnatürlichen Farben und extremen Kontrasten porträtiert sich Marianne von Werefkin um 1908

»Sturmwinde«: Werefkin verwendet hier um 1916 die Komplementäröne Blau und Orange, was beide Farben besonders leuchten lässt







Klee verwandelt seine Wahrnehmung vom »Föhn im Marc'schen Garten« (1915) in abstrakte Formen; die Natureindrücke sind aber noch zu erahnen

gleichen Galerie, nur eine Etage höher. Die beiden Freunde wollen den Bruch – und den Neuanfang mit dem „Blauen Reiter“.

In ihrem Kampf für eine neue Kunst legen sie ebenso viel Machtbewusstsein wie Selbstgewissheit an den Tag. Marc erklärt: „Wir werden suchen, das Zentrum der modernen Bewegung zu werden.“ Und dazu wollen sie frei schalten können, „diktatorisch“, wie Kandinsky es nennt.

**SCHON BALD WIRD** der so energisch und ambitioniert geführte Blaue Reiter zum zweiten großen Kraftzentrum des Expressionismus.

Denn auch wenn die beiden Macher einem weiten Spektrum neuartiger Kunst ein Forum bieten wollen, auch wenn sie alles fördern möchten, was die „bisherigen Grenzen des künstlerischen Ausdrucksvermögens“ erweitert, so ist der Kern ihres Selbstverständnisses doch ein genuin expressionistischer: Kunst soll nicht bei den Erscheinungen der äußeren Welt verharren, sondern zu einer inneren, vom Künstler erspürten Wahrheit vordringen, dieser einen Ausdruck geben, eine Expression.

Darüber hinaus entwickelt sich das Projekt von Marc und Kandinsky – um die sich schnell eine Anzahl Freunde und Gleichge-

sinnter schart, darunter Werefin, Jawlensky, Macke, bald auch der Rheinländer Heinrich Campendonk und der in Bern aufgewachsene Paul Klee – zu einem Motor der europäischen Avantgarde. Denn obwohl der Blaue Reiter nie zu einer echten Vereinigung mit klar definierten Zielen wird, weder ein ausgeprägtes Gruppenbewusstsein aufweist, noch einen einheitlichen Stil, entwickelt er als Marke und Netzwerk von Künstlern eine weit ausstrahlende Kraft.

Diesen Einfluss verdankt der Blaue Reiter vor allem seinen beiden untrübigen und charismatischen Gründern, die den Almanach herausgeben und zudem Schauen organisieren.

Und die Auswahl, die Marc und Kandinsky treffen, ist bewusst vielfältig: Im Dezember 1911 etwa zeigen sie in München Marcs „Gelbe Kuh“ sowie „Die großen blauen Pferde“ neben bunt verschachtelten Paris-Ansichten des Franzosen Robert Delaunay, Kandinskys abstrakter „Komposition V“ und Henri Rousseaus magisch-realistischem „Hühnerhof“.

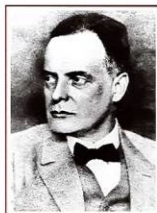
Kein Stil, keine einheitliche Technik verbindet die 14 vorgestellten Künstler. Sondern allein, dass Marc und Kandinsky in ihren Arbeiten das „Reinkünstlerische“ erblicken.

Ihr Maßstab ist die „innere Notwendigkeit“ eines Kunstwerks: Es muss den „inneren Wunsch“ des Künstlers zeigen und mit seinem geistigen Inhalt die Seele des Betrachters berühren. Nichts Eitles oder Dekoratives, Nachgeffühtes hat Platz in dieser Kunst. Dann aber ist sie absolut frei in der Wahl ihrer Formen, Techniken und Sujets.

Der erste Almanach vom Mai 1912 soll diesen Anspruch veranschaulichen: Neben zahlreichen Arbeiten von Künstlern aus dem Umfeld der Redaktion sind – als Zeugnisse einer zeitlosen Innerlichkeit – Werke bayrischer Volkskunst zu sehen, mittelalterliche Holzschnitte, Plastiken aus Afrika, Mexiko und von der Osterinsel, japanische Tuschezeichnungen und chinesische Malerei, ein antikes Relief, selbst Kinderzeichnungen. Eben alles, was Kandinsky und Marc authentisch erscheint, wahrhaftig.

Auch die Arbeiten einer Künstlervereinigung aus Dresden (die inzwischen nach Berlin übergesiedelt ist) werden im Almanach präsentiert: der „Brücke“. Sie ist das andere Epizentrum des Expressionismus.

Die Brücke-Maler teilen mit den Münchnern den revolutionären Elan gegen die



PAUL KLEE

»Ich und die  
Farbe sind eins«,  
notiert der studierte  
Grafiker 1914 in  
seinem Tagebuch:  
»Ich bin Maler«

offizielle Kunst und gesellschaftliche Normen des Kaiserreichs, die Sehnsucht nach Veränderung, den Sinn für naturferne Farben. Auch die Quellen, aus denen sie ihre Inspiration beziehen, sind ähnlich: japanische Holzschnitte, die französischen Postimpressionisten, Plastiken afrikanischer und ozeanischer Völker. Und: Beide Kreise streben danach, mit ihrer Kunst etwas Innerliches auszudrücken.

Dennoch sind die Unterschiede groß: Während der Blaue Reiter als lockeres Netz die vielfältigsten Stile vereint, haben die Brücke-Künstler lange recht einheitlich gearbeitet, sind in der Wahl der Motive gegenständlicher, weniger esoterisch.

Vor allem aber unterscheiden sich die Gruppen in ihrer Schaffensphilosophie: Während die Berliner den intuitiven, spontanen Schöpfungsakt anstreben, den unmittelbaren Gefühlsausdruck feiern, zielen die Münchner auf eine höhere geistige Anschauung, die es auszudrücken gelte.

Und während Marc und Kandinsky theoretische Abhandlungen zur Kunst verfassen, verzichten die Brücke-Leute bewusst auf solche Reflexionen. So steht die Brücke für einen körperlich-instinktiven Expressionismus, der Blaue Reiter für einen mystisch-spirituellen.

Kandinsky lehnt es anfangs sogar ab, die Werke der Berliner im Almanach vorzustellen, weil ihm bei ihnen die Vergeistigung fehle. Doch Marc setzt sich durch. Er findet die Brücke-Bilder zwar auf den ersten Blick „hässlich“ – aber dennoch „voll tiefem Sinn“.

Und über die Künstlerkollegen sagt er: „Es sind schon Kerle, wenn wir auch ihren Geruch nicht lieben sollten.“

**INZWISCHEN REIST** die erste Ausstellung des Blauen Reiters durch Galerien und Museen in Köln, Berlin, Bremen, Frankfurt, am Ende durch mehr als ein Dutzend Städte im Reich und dem europäischen Ausland – und stößt auf viel Hohn und Ablehnung.

Doch gibt es auch Sammler, Museen und Galeristen, die begeistert sind. Und so gelingt es nach und nach, das Projekt als ein Zentrum avantgardistischer Kunst in Deutschland zu etablieren.

Franz Marc ist nun in einem Schaffensrausch. Als ahnte er, dass ihm wenig Zeit bleibt, produziert er Bild auf Bild. Und entfernt sich dabei noch weiter von der sichtbaren Realität, lässt Farbflächen zersplittern, sich ineinander verschachteln und in reine Formen auflösen.

Das Ziel, die tradierte „Weltanschauung“ durch eine „Weltdurchschauung“ abzulösen, führt ihn ähnlich wie schon Kandinsky zu einer zunehmend abstrakten Malweise. Seinem expressionistischen Anspruch folgend, das Innere auszudrücken, lässt er das Äußere, Konkrete hinter sich.

In einigen der letzten Bilder, die er vor dem Krieg malt, wendet Marc sich scheinbar ganz vom Gegenstand ab. Und doch, sieht man genauer hin, lässt sich da nicht ein Haus erkennen, der Umriss eines Elefanten? Ein Gegenstand, so Marc, „steckt immer drin, nur braucht er nicht immer äußerlich da und augenfällig zu sein“.

Anders als Kandinsky lässt er sich nie auf die reine Abstraktion ein, bei der sich der Bildsinn allein aus dem komponierten Nebeneinander von Farben, Linien und Formen ergeben soll. Marc will nicht darauf verzichten Wirklichkeit darzustellen, nur ist seine Realität eben mitunter eine für das Auge unsichtbare – das Wesen, mystische

Vorgänge –, die in der Darstellung keiner abgebildeten Gegenstände mehr bedarf.

Auch stilistisch folgt Marcs Hinwendung zur Abstraktion nicht einfach Kandinsky; mindestens ebenso stark ist sie von Delaunay und dessen prismatischen Lichtdarstellungen sowie von der Dynamik und Formaufspaltung bei den italienischen Futuristen beeinflusst.

Vor allem aber ist sie Folge des eigenen Nachdenkens und Ausprobierens. Bei seinem inzwischen ganz und gar eigenen Stil profitiert er zudem von der Experimentierfreude, der Offenheit und Vielfalt der durch den Blauen Reiter verbundenen Avantgarde-Künstler.

Allmählich tritt bei Marc der Gedanke einer ursprünglichen, kosmischen Harmonie zurück; in den Vordergrund rückt nun der ewige Kampf zwischen Geist und Materie, des Erhabenen mit dem Niedrigen.

Es ist ein mythischer Kampf – den Marc aber auch ganz real versteht, als Prozess einer kommenden spirituellen Reinigung; sei es in der Form einer Revolution oder eines großen Krieges, wie ihn inzwischen viele Zeitgenossen prophezeien.

Und wie auch Marc ihn begrüßen wird.



#### AUGUST MACKE

Im Gegensatz  
zu vielen anderen  
Expressionisten will der  
Unternehmersohn  
Schönheit und Harmonie  
nie der Welt feiern

1914 erscheint die zweite Auflage des ersten Almanachs. In ihren Vorworten zeigen Kandinsky und Marc sich von dessen bisheriger Wirkung auf die Gegenwartskunst enttäuscht; mit dem längst überfälligen zweiten Jahrbuch wollen sie denn auch noch warten.

Doch zu diesem kommt es nicht mehr. Im August bricht der erwartete Krieg aus. Marc meldet sich freiwillig zu seiner alten Einheit. Das reinigende Gewitter ist da: Er will es nicht versäumen, auch wenn es seinen Schaffenslauf jäh unterbricht.

Anfang 1916 erreicht Marc an der Front ein Brief von Maria, die er drei Jahre zuvor endlich heiraten durfte. Sie klagt über ihren bevorstehenden 40. Geburtstag. Seine Antwort: „Also über das Altern machst Du Dir Gedanken? Ich wahrhaftig nicht. Ich war nie frühreif und bin sicher, mit 40 und 50 Jahren Lebendigeres zu leisten als mit 20 und 30.“

Zwei Monate später fällt er in der Nähe von Verdun. Das Werk bleibt unvollendet.

Wie dieses Œuvre in Vollendung aus gesehen hätte, ist nicht zu sagen. Marc war zwar auf dem Weg in die Abstraktion, doch in seinem Skizzenbuch aus dem Krieg finden sich Hinweise, dass er auch in umgekehrter Richtung dachte – also wie sich aus abstrakten Formen wieder ein Gegenstand entwickeln ließe.

Andererseits: Der Krieg, der sein Leben beendete, war wohl zu verheerend, als dass der esoterische Expressionist Marc an sein früheres Denken und Malen hätte anknüpfen können. Der Weltenbrand beendete die Reinigungsutopien einer ganzen Generation. Ob ein zweiter, gehäuteter Marc danach tatsächlich noch „Lebendigeres“ zu schaffen vermocht hätte als das explosive Werk seiner wenigen Jahre, steht dahin.

Was bleibt, ist eine traurige Ironie: dass gerade der von Marc beschworene gewaltvolle „Durchgang zur Zeit des Geistes“ – der Kampf, durch den jenes Paradies entstehen sollte, das er in so vielen Bildern aufleuchten lässt – seinen Propheten hinweggefegt hat. □

Dr. Matthias Mesenhöller, 42, ist Historiker und Journalist in Berlin. Der zugleich stille und expressive, hedonistische und asketische, mal zaudernde, dann wieder robust machtbewusste Franz Marc hat ihn fasziniert – und mehr als einmal rasiert gelassen.

»Eselreiter«: In zahlreichen Aquarellen hält Macke die Intensität des Lichts fest, das er 1914 auf einer Tunesienreise erlebt





Im August 1914 scheint für viele unter den jungen Rebellen des Expressionismus ein Traum wahr zu werden: Das Deutsche Reich erklärt Russland den Krieg. Wie Millionen andere Soldaten ziehen die Künstler begeistert in den Kampf. Denn für sie verspricht der Konflikt die Zerstörung der verhassten alten Ordnung, den lange ersehnten Aufbruch in eine neue Gesellschaft. Doch im Grauen der Schlachten verblassen ihre kühnen Ideale

TEXTE: BERTRAM WEISS



# IM BANN DES TODES





#### »DER KRIEG«, 1932

Kaum ein Maler befasst sich so intensiv mit dem Weltenbrand wie Otto Dix. Ab 1915 kämpft er an vorderster Front, wirft in expressionistischer Manier wilde Farbfetzen aufs Papier, um seine Gefühle zu illustrieren. Später, weit nach Ende des Krieges, vollendet er dieses Triptychon, in dem er den Weg der Soldaten in den Kampf, die endzeitlichen Gräuel auf den Schlachtfeldern und sich selbst als Retter eines verwundeten Kameraden zeigt – über drei Soldaten, die wie tot unter der Erde liegen. Den Expressionismus hat Dix da bereits hinter sich gelassen; er will nun mit einer überrealistischen Darstellung Abscheu vor der Katastrophe wecken





»Ich bin halb wahn-  
sinnig geworden«,  
schreibt Ernst Ludwig  
Kirchner nach seinem  
Militärdienst in einer  
Kaserne. Selbst das  
gemeinsame »SOLDA-  
TENBAD« (1915) ver-  
wandelt sich auf seiner  
Leinwand in eine be-  
klemmende Szenerie,  
in der jede Indivi-  
dualität ausgelöscht  
zu sein scheint



## Die große Ernüchterung

Enthusiastisch begrüßen viele Künstler den Krieg,  
weil sie glauben, der Konflikt werde endlich die erstarr-  
ten Konventionen des Kaiserreichs brechen – und die  
edelsten Tugenden des Menschen wecken: etwa Beschei-  
denheit, Tapferkeit, Ehrfurcht. Freiwilling melden sie  
sich deshalb zum Kampf. Aber schon der militärische  
Drill in der Ausbildung lässt manche zweifeln

»SELBSTBILDNIS  
ALS SOLDAT«, 1915  
Die Augen gleichen  
Höhlen, das Gesicht ist  
starr wie eine Maske,  
und aus dem rechten Uni-  
formärmel ragt nur  
noch ein blutiger Stumpf.  
Ernst Ludwig Kirchner  
erhofft sich vom Krieg  
anfangs eine befreiende  
Erfahrung. Doch bereits  
1915 stellt er sich als  
gefühlseeren Soldaten  
dar, der nie wieder  
einen Pinsel zur Hand  
nehmen wird



Wie glühende Lava  
ergießen sich Feuer-  
ströme vom Himmel  
und verwandeln die  
nächtliche Stadt in eine  
»APOKALYPTISCHE  
LANDSCHAFT« (1912).  
Mehr als ein Dutzend  
solcher Szenarien  
des Grauens malt Lud-  
wig Meidner bereits  
vor dem Krieg – und  
wird so zum Vision-  
när der nahenden  
Katastrophe

## Vor den Toren der Hölle

Aufrüstung, politische Provo-  
kationen und nationalistische Hetze  
lassen schon lange vor 1914 einen  
großen Krieg der europäischen Mächte  
immer wahrscheinlicher werden.  
Einige Künstler erspüren früh das  
kommende Unheil und zeigen es in  
dramatischen, apokalyptischen  
Werken. Als die Kämpfe tatsächlich  
beginnen, übertrifft deren Grausam-  
keit trotzdem die Vorstellungen  
fast aller Zeitgenossen









Stehend spähen  
die Augen unter der  
Pickelhaube hervor.  
Nur mühsam scheint  
Otto Dix auf dem  
»SELBSTBILDNIS MIT  
ARTILLERIEHELM«  
(1914) die innere Glut  
bändigen zu können,  
die ihn beim Aus-  
bruch des Krieges  
erfasst hat



Wendet man das  
Blatt, so bricht her-  
vor, was die Uniform  
eben noch zurück-  
hielt: Auf der Rück-  
seite seines Porträts  
mit Artilleriehelm  
(links) malt Dix in  
flamgendem Rot ein  
wild anmutendes  
»SELBSTBILDNIS  
ALS SOLDAT«



Umstürzende  
Häuser und  
wankende Kirchtürme, Bäume,  
Pferde, Sterne,  
Totenschädel:  
Das Porträt des  
Kriegers scheint  
zu zersplintern.  
Und doch: Das  
von Otto Dix  
1915 gemalte  
»SELBSTBILDNIS  
ALS MARS«, als  
antiker Kriegsgott,  
strahlt Entschlossenheit  
aus. Denn wahrhaft  
Neues, so glaubt der Künstler  
mit dem Philosophen  
Friedrich Nietzsche,  
wird aus dem Chaos  
geboren



## Das Delirium des Krieges

Was für die Expressionisten zählt, ist der Ausdruck extremer Gefühle wie Mut und Angst, Schrecken und Schmerz. Genau deshalb werfen sich viele von ihnen begeistert in die Schlacht – hinein in Erfahrungen, die die Seele erschüttern sollen. Doch manchmal, so zeigt sich, sind die neuen Eindrücke selbst für die Kunstrebellen zu gewaltig







Kaum jemand stellt das Sterben an der Front so grausam dar wie Gert Wollheim (1894 bis 1974), der selbst im Krieg verletzt wird. Dunkelrot quillt das Blut des »VERWUNDETEN« (1919) aus der klaffenden Wunde. Eben noch trugen ihn die Beine. Doch nun versagen sie ihm den Dienst

## Im Schlachthaus der Menschen

Während des Ersten Weltkriegs eröffnet sich eine neue Dimension des Tötens: der technisierte Kampf mit Panzerwagen und Maschinengewehren, Trommelfeuer und Giftgas. Und die Maler versuchen nun, das Grauen in Bilder zu fassen, zeigen blutende Wunden, verstümmelte Gliedmaßen, zerschmettete Leiber



# Anklage für die Ewigkeit

Auch Bildhauer halten die überwältigenden Eindrücke des Krieges in expressionistischer Ästhetik fest: Sie formen stumme Gestalten aus Holz, Stein oder Bronze, die etwa mit gewaltigen Gesten in den Raum greifen – und häufig anrührender wirken als die Skulpturen vergangener Epochen. So verwandeln die Künstler ihre Werke in erschütternde Mahnmale für das Leid jener Jahre





Während viele Bürger mitten im Krieg patriotische Kunst mit heroischen Posen erwarten, gießt der Bildhauer Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) ein nacktes Opfer in Bronze. Als er den »GESTÜRZTEN« 1916 in Berlin erstmals ausstellt, hebt er ihn nicht auf einen Sockel – sondern lässt ihn zu Füßen des Publikums kriechen: ein Skandal, der bei einem Kritiker »geradezu körperlichen Ekel« weckt



»LEUCHTKUGEL«,  
1917. Wie funkelnde  
Sterne zerplatzen die  
Geschosse am Him-  
mel. Gerade so, als  
wäre die Schlacht auf  
dem Feld ein betören-  
des Vergnügen – so  
schön wie ein bunt  
sprühendes Feuerwerk.  
Doch Otto Dix lässt  
den Betrachter seines  
Bildes erkennen: Zer-  
fetzte Leiber gefallener  
Soldaten hängen im  
Stacheldraht

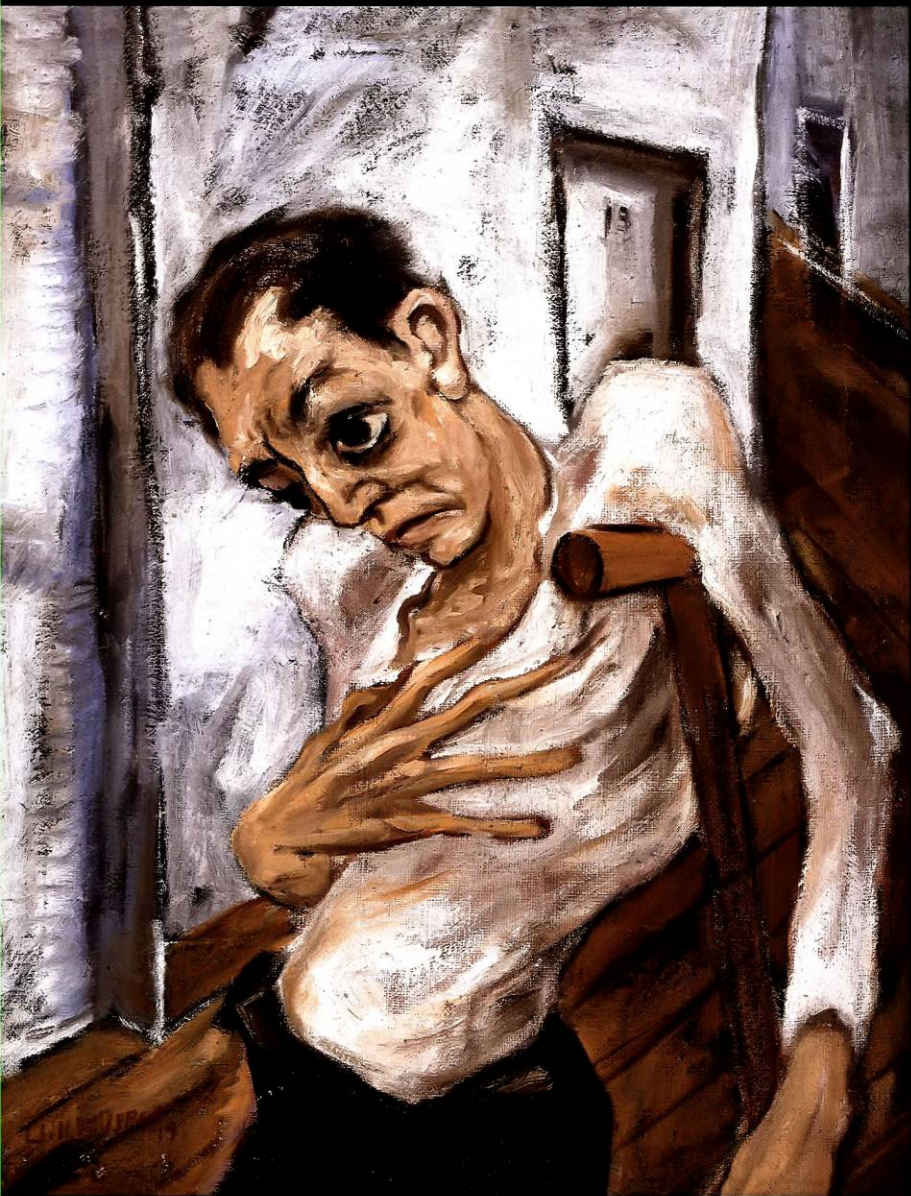
## Die Farben der Nacht

Auf den Schlachtfeldern erleben die  
Maler nicht nur grauenvolle Schmerzen,  
sondern erfahren auch gänzlich neue  
Sinneseindrücke: den Druck von Explosionen,  
ohrenbetäubende Detonationen, gleißende  
Helligkeit in der Nacht. Die Darstellung  
der widernatürlichen Kräfte wird für sie zur  
künstlerischen Herausforderung. Denn  
wie sollen sie abbilden, was der Mensch  
kaum zu begreifen vermag?

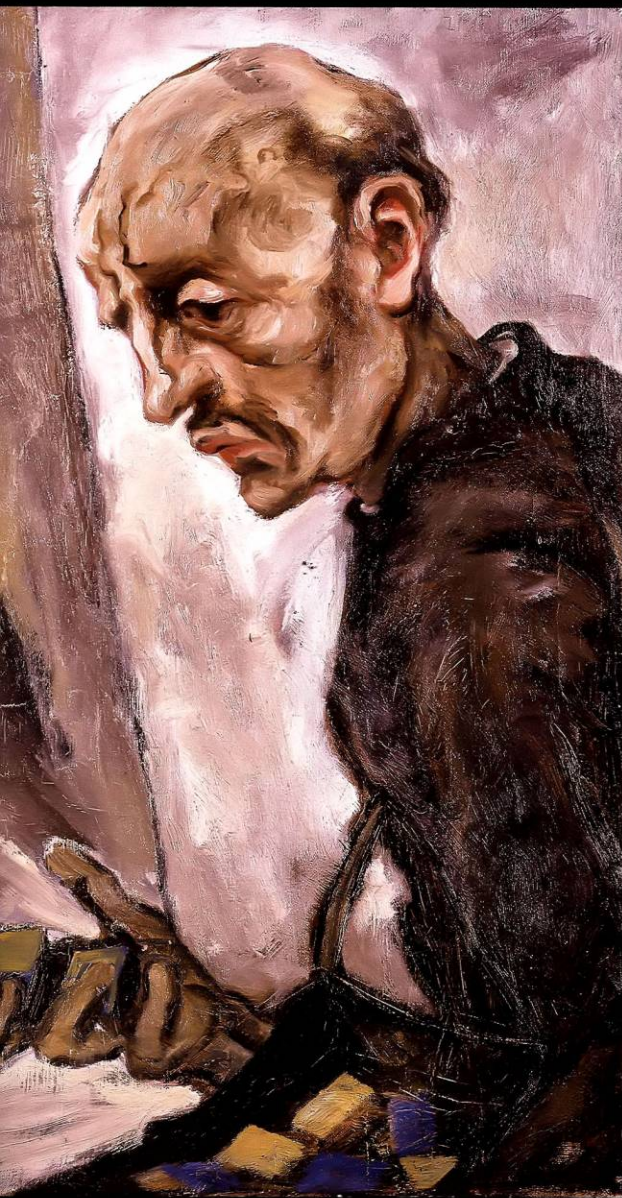








»MANN AUF KRÜCKE«, 1919. Allein die Gehhilfe scheint den Veteranen zu tragen. Doch mehr verrät Will Küpper (1893–1972) nicht: Er lässt den Betrachter nur erahnen, wie stark Leib und Seele versehrt sind – und macht das Leid damit umso beunruhigender



»STREICHHÖLZER!  
STREICHHÖLZER!«,  
1919. Nur wenige  
Schachteln Zündwaren  
kann die ausgezehnte  
Gestalt feilbieten,  
um ihren Lebensunter-  
halt zu verdienen. So  
wird Küppers Bildnis  
eines Straßenverkäufers  
zur Metapher für Leid  
und existenziellen  
Mangel in der Nach-  
kriegszeit

## Das quälende Erbe

Am 11. November 1918  
akzeptiert das Deutsche Reich  
den Waffenstillstand. Die Schlach-  
ten des Weltkriegs hinterlassen  
Millionen gefallener Soldaten – und  
traumatisierte Menschen, die  
noch jahrelang unter Armut, Hunger  
und Einsamkeit leiden werden.  
Viele Künstler sehen es nun als  
ihre Aufgabe an, zu mahnen  
und zu verurteilen □



# Max Beckmann

## »DIE NACHT«

Mitten in den Wirren der Revolution von 1918/19 malt der Künstler Max Beckmann einen alpträumhaften Überfall auf eine Kleinfamilie – für viele ein expressionistisches Sinnbild des gewaltvollen politischen Umbruchs. Aber vielleicht ist das Werk auch ganz anders zu deuten

VON MARKUS CLAUER UND JENS-RAINER BERG

Nach Anbruch der Dunkelheit kommt das Grauen. Drei Männer sind in die enge Dachkammer eingedrungen und fallen über die Familie her, Vater, Mutter, Kind. Gerade noch war aufgetischt, mit Tafeltuch und Kerzenschein, jetzt stürzen Teller – und leiden Menschen. Einer der Gewalttäter erwürgt den Hausherrn mit einem langen Stück Stoff, ein zweiter verdreht ihm den Arm. Die Frau, gefesselt, womöglich vergewaltigt, hängt halbnackt am Fenster, ihre Beine gespreizt. Der dritte Eindringling hat das Kind wie ein Beutestück gepackt. Vom heruntergerutschten Tischtuch und einem verkrampften Bein des Vaters halb verdeckt, jault ein Hund. Ganz vorn liegt eine erloschene Kerze – in der Kunst seit Jahrhunderten ein Symbol für den Tod.

Max Beckmanns Gemälde „Die Nacht“ überwältigt den Betrachter auf den ersten Blick. Durch die Gewalttätigkeit der alpträumhaften Szenerie, aber auch durch die explosive Wucht ihrer Darstellung: die verdrehten Perspektiven und Gestalten, die fahlen Farben, die klaustrophobisch verdichtete Komposition.

Doch so drastisch und unverhohlen es ist – vieles an dem Bild bleibt bis heute rätselhaft, verschlüsselt. Wer sind die Männer, die die Familie drangsaliieren? Was treibt sie zu ihrem teuflischen Werk? Welche Bedeutung hat die Frau mit den roten Haaren im Hintergrund? Unterschiedlichste, zum Teil widersprüchliche Anspielungen und Symbole durchziehen das eng gefüllte Tableau.

Selbst was zunächst klar erscheint, kann sich als komplex erweisen: Der Eindringling am rechten Bildrand etwa entspricht mit Bart, großem Kinn und proletarischen Schirmmütze den Bildern des russischen Revolutionsführers Lenin.

Dabei zitiert Beckmann hier auch das ferne Mittelalter: Er hat den Kopf des Mannes dem eines Bettlers auf einem Fresko nachempfunden, das um 1355 an die Wand einer Kirche in Pisa gemalt wurde und als großes Foto im Atelier des Künstlers hängt.

Und noch etwas stiftet Verwirrung: „Die Nacht“ gilt vielen als ein Hauptwerk des Expressionismus, obwohl der Maler sich dieser Bewegung nie zugehörig fühlt, sie für ihre „falsche und sentimentale Geschwulstmystik“ sogar verachtet.

Sicher ist indes eines: Das Gemälde, das einen barbarischen, aus den Fugen geratenen Moment zeigt, entsteht in einer Zeit, die genau das ist – aus den Fugen geraten, chaotisch, brutal. Halblinks am unteren Bildrand hat Beckmann den schicksalhaften Entstehungszeitraum notiert: „August 18–März 19“.

Es sind jene Monate, in denen das deutsche Kaiserreich den Ersten Weltkrieg verliert und die Monarchie in einem gewaltvollen Taumel zerbricht. Von Kiel aus, wo Matrosen Kameraden befreien, die gegen einen selbstmörderischen letzten Kampfbefehl gemeutert hatten, verbreitet sich Anfang November 1918 der Ruf zur Revolution gegen die alte Ordnung im ganzen Land. Binnen weniger Tage erreichen die Unruhen auch die Hauptstadt Berlin. Der Kaiser muss abdanken, Revolutionäre rufen die Republik aus.

Doch von Beginn an ringen die Aufständischen auch untereinander um die Macht. Während die provisorische, von der SPD geleitete Regierung ein parlamentarisches System errichten will, fordern

die radikalen Linken einen sozialistischen Staat. Im Januar 1919 führen die Kommunisten Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht eine Revolte gegen die gemäßigten Kräfte – und werden nach erbitterten Straßenkämpfen von eilends gebildeten Freiwilligenverbänden ehemaliger Frontsoldaten ermordet.

Bald darauf weitet sich ein Streik zu einem kommunistischen Aufstand aus. Wieder schlägt die Regierung mithilfe der Freikorps Soldaten die Unruhen nieder. In den Straßen Berlins verschanzen sich Kämpfer hinter Barrikaden, Maschinengewehre donnern, Leichen liegen auf dem Pflaster. 1200 Aufständische sterben bei den Märzkämpfen.

Unterdessen kollabiert die Wirtschaft. Das Essen wird rationiert. Hunger, Elend und politische Kämpfe zermürben das Land und seine Kapitale.

### MAX BECKMANN

Der 1884 geborene Maler ist kein Kunstbrebell. Zu sehr achtet er die Tradition







Als der Erste Weltkrieg beginnt, ist Beckmann weniger enthusiastisch als viele seiner Künstlerkollegen. Dennoch meldet er sich freiwillig als Sanitätshelfer. Und gerät bald in eine Art makabren Rausch. Immer wieder nähert er sich, in Flandern eingesetzt, der Front, fühlt sich angezogen von Explosionen, von Blut, Leid und Tod. Stets auf der Suche nach extremer Inspiration. „Meine Kunst kriegt hier zu fressen“, schreibt Beckmann am 18. April 1915 an seine Frau.

Vier Monate später bricht er physisch und psychisch zusammen. Er leidet unter Verfolgungswahn.

Was genau mit ihm im Krieg geschieht, ist im Detail nicht bekannt. Kein Brief, kein Dokument gibt wirklich Aufschluss über seinen Zusammenbruch. Er selbst behauptet später, der Weltbrand habe an seiner Idee über das Leben nichts verändert. Doch seine Kunst zeigt etwas anderes. Sie verändert sich. Wird strenger, konzentrierter, symbolreich. Und: expressionistisch.

Wo sich zuvor athletische Körper auf den Leinwänden spannten, prangen nun Menschen mit verrenkten Gliedmaßen; wo realistische Perspektiven vorherrschten, sind die Räume nun verzerrt. Kräftige Farbakzente durchleuchten die neuen Werke, die sich, weniger ausladend, auf das Leid Einzelner konzentrieren, nicht mehr auf den Existenzkampf innerhalb großer Massen.

Als er 1915 vom Militärdienst beurlaubt wird, geht Beckmann zu Freunden nach Frankfurt am Main und richtet sich dort ein Atelier ein. Er malt einige Bilder mit religiösen Themen, etwa eine „Kreuzabnahme“, und fertigt ein paar Stiche an, die seinen stilistischen Wandel bereits erkennen lassen. Im Spätsommer 1918 dann setzt er die ersten Pinselstriche an „Die Nacht“.

Beckmann arbeitet häufig ohne Vorstudien. Er beginnt mit einer Skizze, die er direkt mit Kohle oder Bleistift auf die Leinwand wirft. Dann malt er, wie bei einem Mosaik, Abschnitt für Abschnitt in Öl. Und immer wieder korrigiert er sein Werk, übermalt Verworfenes, pointiert das Vorhandene.

Diesmal jedoch wächst die Idee zu dem Bild über einen langen Zeitraum. Schon vor dem Krieg hat er mehrfach die Druckplatte zu einer Radierung überarbeitet, auf der ein Opfer in einer Kammer von mehreren Personen umringt ist – darunter ein Mann mit Schirmmütze. Schon dieses Werk trägt den Titel „Die Nacht“. Und seit 1917 skizziert Beckmann mit Bleistift oder Tusche viele Entwürfe zu dem Gemälde, an dem er schließlich acht Monate lang arbeiten wird, in einem langen Ringen um die endgültige Form.

Andere Künstler kämpfen in dieser Zeit nicht an der Staffelei: Viele Expressionisten engagieren sich nach den traumatischen Erfahrungen des Krieges politisch, gründen sozialistische Künstler-

gruppen nach dem Vorbild der Arbeiter- und Soldatenräte. So veröffentlicht der „Arbeitsrat für Kunst“ in Berlin, dem Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel, aber auch Architekten, Kunsthistoriker und Verleger angehören, eine Proklamation zur Kunst- und Stadtplanungspolitik: Die Akademien sollen aufgelöst werden, Künstler und nicht private Bauherren Stadtgestaltung und Wohnungsbau bestimmen.

Die „Novembergruppe“ um die Maler Max Pechstein und George Grosz erklärt, Künstler wollten nun die Menschen für eine bessere Gesellschaft erziehen: „Kunst ist keine Spielerei, sondern Pflicht dem Volke gegenüber. Sie ist eine öffentliche Angelegenheit.“

Auch Max Beckmann ist im November 1918 in der Hauptstadt und besucht Versammlungen des kommunistischen „Spartakusbundes“. Doch er engagiert sich in keiner Organisation.

Und so wird „Die Nacht“, die er im Frühjahr 1919 in Frankfurt vollendet, auch kein agitatorisches Bild. Sondern ein pessimistisches, in dem sich Politisches, Privates und Philosophisches vermischen.

Der Sinn des Gemäldes erscheint vielen der ersten Betrachter im Jahr 1919 klar und unmissverständlich: Sie sehen in ihm einen Spiegel ihrer Gegenwart.

„Alle Schrecken des menschenmordenden Krieges sind gleichsam zu einer Essenz zusammengebraut, und in diesem Überfall zuckt wetterleuchtend Gewalt, Rohheit und Verbrechen nach, die apokalyptisch den Spuren dieser Blutjahre folgen“, befindet ein Kritiker, und die „Frankfurter Zeitung“ schreibt vom „Symbol des Entsetzens unserer Zeit“.

Die Gewalt dringt ein in das Heim einer friedlichen Familie. Der Mann rechts ist als Proletarier erkennbar: den Schurken in der Mitte hat Beckmann als Bürgerlichen mit Krawatte und Weste dargestellt. Alle Seiten, alle Lager, so scheint der Künstler zu zeigen, sind beteiligt am heillosen Gewaltexzess des revolutionären Umbruchs in Deutschland.

Die genaue Angabe der Entstehungsperiode auf dem Werk liegt nahe, dass Beckmann hier bewusst, wie ein kritischer Chronist, die Zeitgeschichte dokumentiert. Für diese Interpretation spricht auch, dass der Künstler etwas später unter dem Titel „Die Hölle“ eine Mappe mit elf Grafiken veröffentlicht, die Gewalt und Elend der Großstadt zeigen, auch die blutigen Kämpfe in den Straßen Berlins und die Ermordung Rosa Luxemburgs. Als Blatt Nummer sechs der Reihe fügt Beckmann eine Schwarz-Weiß-Version der „Nacht“ ein. Sie wird so Teil einer verstörenden Chronik der Gegenwart.

ABER ES IST AUCH eine ganz andere Deutung des Bildes möglich. Denn der strangulierte Hausherr ähnelt, wie Kunsthistoriker festgestellt haben, dem Künstler selbst und das Kind dessen Sohn.



### SCHRÄGE IDYLLE

Trotz ebenfalls verzerrter Perspektiven wirkt das im selben Jahr wie »Die Nacht« vollendete Gemälde mit der Frankfurter »Synagoge« vollkommen friedlich: Nach einer Faschingsnacht wanken drei Personen nach Hause

Experten haben zudem andere Werke von Beckmann zum Vergleich herangezogen, auf denen der Maler seine Frau Minna Tube porträtiert hat – und vermuten, dass es sich bei der gefesselten Frau um eine Darstellung der Künstlergattin handelt.

Beckmann hat sie während seines Studiums an der Kunstschule in Weimar kennengelernt und ihr später viele seiner Werke gewidmet. „HBSL“ – „Herr Beckmann seiner Liebschen“.

Doch das Verhältnis des Malers zu seiner selbstbewussten Frau, einer Opernsängerin, ist zwiespältig. Nach seinem Zusammenbruch während des Krieges ist er nicht mehr zu ihr und dem gemeinsamen Sohn in Hermsdorf bei Berlin zurückgekehrt, außer für gelegentliche Besuche. Dass die Trennung endgültig ist, wird deutlich, als sie 1918 ein Engagement an der Oper in Graz annimmt, weit weg von ihm.

Zu diesem Zeitpunkt beginnt Beckmann mit der Arbeit an seinem verstörenden Gemälde, in dem eine heile häusliche Welt zugrunde geht. Das Ende des privaten Glücks erscheint hier nicht als Schuld der Partner, sondern wird von außen verursacht: Die Männer auf dem Bild wären demnach Verkörperungen schicksalhafter Mächte, denen die Familie hilflos ausgeliefert ist.

Noch weitere private Verweise finden sich in der „Nacht“. Die geheimnisvolle Frau mit den roten Haaren im Hintergrund gleicht jener Freundin aus Frankfurt, bei der Beckmann nach seinen traumatischen Kriegserlebnissen Unterschlupf gefunden hat. Welche Rolle spielt sie im Bild? Ist sie eine bloße Beobachterin oder, im Gegenteil, sogar die Anstifterin der frevelhaften Tat? Manche Kunsthistoriker sehen in ihr eine allen weltlichen Geschehnissen enthobene Mystikerin, andere die Personifikation einer höheren Macht, auf die der Mensch kein Vertrauen setzen darf. Ohne einzugreifen, ignoriert sie die Gräueltaten.

„Auch bei meiner ‚Nacht‘ soll man über dem Gegenständlichen das Metaphysische nicht vergessen“, sagt Beckmann 1919 zu einem Freund. Tatsächlich deutet vieles darauf hin, dass dem Künstler mit diesem Werk auch eine zeitlose, viel grundsätzlichere Symbolik verschwimmt.

Denn die Figuren wirken – trotz aller Ähnlichkeiten zu realen Personen – eher wie Typen, nicht wie lebendige Menschen. Der Raum, bis ins letzte Detail verdichtet und expressionistisch verzerrt, erscheint unwirklich; die Perspektiven sind ins Unwahrscheinliche verschoben: Die geschändete Frau im Vordergrund etwa ist mit ihren Händen an das Fenster im Bildhintergrund gefesselt. So wirkt die Szene nicht wie eine authentische Situation, sondern eher wie ein großes Sinnbild.

Beckmann will, so schreibt er, „den Menschen ein Bild ihres Schicksals geben“, ihrer modernen Existenz schlechthin. Und dieses Schicksal bedeutet für ihn – zumal nach dem Grauen des großen Krieges – Ohnmacht und Hilflosigkeit im Chaos der Welt.

Einer Welt im Übrigen, in der Gottes Wort keine Orientierung bereithält. Das Grammophon scheint dies zu symbolisieren. Ein gängiger Slogan für solche Geräte ist damals „His Master's Voice“ – deutsch „Die Stimme seines Herrn“; das Warenzeichen zeigt einen Grammophontrichter, dem brav ein Hündchen lauscht. In der „Nacht“ aber ist die Stimme des Herrn verstummt. Stattdessen jault der Hund. „Mit der Demut vor Gott ist es vorbei“, erklärt Beckmann

einem Freund: „Meine Religion ist Hochmut vor Gott, Trotz gegen Gott. Ich werfe in meinen Bildern Gott alles vor, was er falsch gemacht hat.“

Mit einem fahlen, unnatürlichen Licht leuchtet der Künstler die gesamte Szenerie aus. Nicht zufällig erinnert das Zimmer an eine Bühne. Beckmann inszeniert hier das im Mittelalter beliebte Genre des Welttheaters neu, welches das große Drama des Daseins auf kleinsten Raum konzentriert.

Es zeigt ein Stück, in dem sich der Künstler womöglich sogar selbst als Christus darstellt: Den an Beckmann erinnernden Hausherrn stellt er ähnlich verrenkt wie Jesus auf einer zeitgleichen Radierung. Soll dies des Künstlers persönliche Erlösung versinnbildlichen, ein Zeichen sein für einen Neuanfang – in einem neuen malerischen Stil? Derart vieldeutig vermischen sich hier philosophische und religiöse Themen mit politischer Kritik, private Anspielungen mit kunsthistorischer Tradition, dass „Die Nacht“ bis heute nicht gänzlich entschlüsselt ist.



### NACH DEM ZUSAMMENBRUCH

Der Schock des Krieges macht Beckmanns Stil expressionistischer. In der »Kreuzabnahme« von 1917 erscheint Christus hässlich und verrenkt, die Szene ohne religiöse Überhöhung. Er habe die Demut vor Gott abgelegt, erklärt der Maler

**BECKMANN SELBST** hat lange auf dieses Bild hingearbeitet – und ahnt sofort nach dessen Vollendung, dass ihm etwas Besonderes gelungen ist. Er nennt es sein wichtigstes und will es nicht verkaufen: „Ich brauche diesen Fetisch zu meiner Arbeit.“

Und so gilt „Die Nacht“ nicht nur als ein Hauptwerk der deutschen Malerei zwischen den Weltkriegen, sondern auch als Wendepunkt in Beckmanns Œuvre. Es enthält wichtige Elemente, die sein weiteres Schaffen bestimmen werden: die starken, ganz eigenen und eigenartigen Symbole wie etwa das Grammophon; altmeisterlich gründliche Kompositionen; seltsam fahle, dennoch eindringliche Farben; Menschen und Gegenstände, oft verkürzt und verzerrt, immer aber klar zu erkennen; keine Alltagsszenen, sondern inszenierte Anordnungen wie auf einer Bühne.

In einen der gängigen Stile lassen sich seine Bilder längst nicht mehr einordnen. Kunsthistoriker werden seine Art zu malen später „expressiven“ oder „visionären Realismus“ nennen.

In den 1920er Jahren gehört Max Beckmann zu den anerkannten Künstlern in Deutschland, erhält Aufträge und Auszeichnungen und wird 1928 mit einer großen Retrospektive in Mannheim geehrt.

Doch 14 Jahre nach der Vollendung der „Nacht“, gleich nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Januar 1933, entzieht ihm die Frankfurter Städelschule sein Lehramt. Das neue Regime diffamiert seine Kunst als „kulturbolschewistisch“, „zersetzend“ und „entartet“ und lässt insgesamt 590 seiner Bilder aus deutschen Museen entfernen.

1937 emigriert Beckmann, lebt während des Krieges in Amsterdam und kehrt auch danach nicht wieder in die Heimat zurück. Ab 1947 lehrt er in den USA. Am 27. Dezember 1950 stirbt Max Beckmann in New York an einem Herzinfarkt, längst hochverehrt als Großmeister der Kunst im 20. Jahrhundert.

„Die Nacht“ wird sein am häufigsten abgebildetes, am meisten besprochenes Bild. Und für viele zu einem zentralen Werk des Expressionismus.

Gemalt von einem Mann, der nie Expressionist sein wollte. □



# EINE Welt AUS DEN FUGEN

In der jungen, von Chaos, Gewalt und  
Inflation erschütterten Weimarer Republik erobern  
die Ideen der Expressionisten andere Kunstformen.  
Ihr Gestus und ihre Ästhetik prägen nun auch Theater,  
Tanz, Architektur. Nirgendwo sind die Werke der einstigen  
Avantgarde so populär wie in der Millionenmetropole  
Berlin, wo 1920 der erste expressionistische Film ins Kino  
kommt: »Das Cabinet des Dr. Caligari«, ein bizarres  
Schauderepos über einen verrückten Wissenschaftler,  
das die Kinokunst revolutioniert

VON JOHANNES STREMPER



Mit dem rätselhaften Aufruf  
»Du musst Caligari werden« werben  
die Produzenten für ihren Film





Das Drehbuch zu »Caligari« ist spannend, aber konventionell: Der Schlafwandler Cesare – hypnotisiert von dem Wissenschaftler Dr. Caligari – ermordet nachts Bewohner der fiktiven Kleinstadt Holstenwall. Erst die Kulisse aus grotesk verformten Häusern sowie das hochexpressive Spiel der Hauptdarsteller machen den Film zur Sensation





Um ihr Spiel dem grotesken Dekor anzupassen, legen Werner Krauß als Caligari (o. l.) und Conrad Veidt als Cesare ihre Figuren höchst artifizuell an: Wie im expressionistischen Theater üblich, arbeiten die Schauspieler mit Überzeichnung, Tempovariation und extremer Körperspannung. »Alles Wirkliche ist aus dieser Figur herausgepumpt«, schreibt ein Kritiker über das Spiel von Krauß. In dieser Szene taxieren beide ein künftiges Opfer

n Zeiten der Unordnung werden die Stimmen schriller. Aus allen Ecken und Winkeln, von allen Plakatwänden und Litfaßsäulen schreit es die Berliner unaufhörlich an: Tu Deine Pflicht! Arbeiter, helft mit! Wählt Kommunisten! Frauen, wählt sozialdemokratisch! Peitscht die Müßiggänger! Erwürgt nicht die junge Freiheit! Vereinigt Euch! Streikt! Steht auf! Kämpft!

Und zwischen den zahllosen Parolen, Appellen, Bekanntgaben und Proklamationen ein dunkler Befehl: „Du musst Caligari werden.“

Vor ein paar Wochen ist das rätselhafte Motiv zum ersten Mal aufgetaucht, als Zeichnung auf den Seiten einer Illustrierten. Zwei klauenartige Hände sind da abgebildet, die nach verzerrten, tanzenden Buchstaben greifen, aus denen sich dieser eine Satz formt: Du musst Caligari werden. Auf der nächsten Seite folgt ein zweiter, nicht weniger seltsamer Schriftzug mit den Worten: „Die große Überraschung“.

Inzwischen kann sich keiner in Berlin dem Slogan mehr entziehen. Tag um Tag Anzeigen in den großen Zeitungen, Aushänge an den Kiosken, Plakate in den U-Bahnhöfen. Du musst Caligari werden.

Sonst keine Erklärungen. Kein Datum, keine Adresse. Nur am linken unteren Bildrand ist klein das Profil eines Adlers zu sehen und der Name Decla. Das Logo einer Filmgesellschaft aus Berlin-Weißensee.

Darum also geht es: um Kino. Eine so kühne und intensive Werbekampagne für einen Film hat die Stadt noch nicht erlebt. Aber was heißt das auch Film! Was die Besucher am 26. Februar 1920 bei der Premiere des „Cabinet des Dr. Caligari“ im „Marmorhaus“ – einem prächtigen, fünfgeschossigen Lichtspielhaus am Kurfürstendamm – zu sehen bekommen, ist kein gewöhnlicher Kintopp, sondern ein Blick in eine aus den Fugen geratene Welt.

Wahnsinnige und Hypnotisierte, Mörder und Getriebene irren durch eine Stadt aus deformierten Häusern mit sich ineinanderbohrenden Giebeln und schiefen Dachfirsten, spitzen Fenstern und sich krümmenden Türen.

Licht und Schatten, Nähe und Ferne, Horizont und Vertikale – nichts in dieser Welt gehorcht mehr den irdischen Naturgesetzen. Als Conrad Veidt, der einen mordenden Sonnambulen spielt, am Premierenabend zum ersten Mal auf der Leinwand erscheint, schreit eine Frau im Saal entsetzt auf. Mehrere Zuschauer werden während der Vorstellung ohnmächtig. Nach dem letzten Bild des Stummfilms ist das Pub-

likum einen Moment wie erstarrt, um dann in lauten Applaus auszubrechen.

Auch die Presse überschlägt sich. „Die Frage, ob Kunst im Film möglich ist, wurde gestern endgültig entschieden“, heißt es am nächsten Tag im „8-Uhr-Abendblatt“.

„Der erste expressionistische Film!“, jubelt der Rezensent einer Kino-Zeitschrift.

„Der modernste, aktuellste, gewagteste Film, den die Welt je gesehen hat“, meint die „Lichtbild-Bühne“. Und der Autor Kurt Tucholsky notiert: „Seit Jahren habe ich nicht so aufmerksam im Kino gesessen.“

Nur einzelne Stimmen zeigen sich weniger begeistert darüber, dass und wie der Expressionismus „nun auch auf die Leinwand gesprungen“ ist. Der Kritiker der „Neuen Schaubühne“ etwa spricht von „ahnungsloser Regie“ und „konventioneller Aktion“ und kommt zu dem Schluss: „Expressionismus, der sich selbst beim Namen nennt, hat wenig Hoffnung, es zu sein. Dieser Expressionismus riecht nach Kunstgewerbe.“

Tatsächlich: Im Berlin jener Tage scheint nichts mehr ohne das Etikett „expressionistisch“ auszukommen. Was als Bewegung einer kleinen Gruppe von Außenseitern begonnen hat, ist gesellschaftsfähig geworden. Vertreter dieses Stils erobern nun allmählich Akademien und Museen: 1919 über-

nimmt der Maler César Klein einen Lehrauftrag in Berlin, Oskar Kokoschka in Dresden und Otto Mueller in Breslau werden gar als Professoren berufen.

Die Werke der „Brücke“ werden inzwischen für das Zehnfache ihres ursprünglichen Preises gehandelt, und im August 1919 eröffnet die Berliner Nationalgalerie eine Abteilung mit der bis dahin größten Sammlung expressionistischer Kunst – davor hatte sie kein einziges Bild dieser Art in ihrem Besitz. 44 deutschsprachige Zeitschriften befassen sich nun mit dem Expressionismus, die Anthologie „Menschheitsdämmerung“ mit 278 Gedichten verkauft sich in unerwartet hohen Auflagen.

Auch jenseits von Malerei und Lyrik wuchert die Bewegung: Ob Theater, Oper, Architektur oder Tanz – keine Kunstgattung kommt mehr ohne den Gestus und die Ästhetik des Expressionismus aus.

Und das ist noch nicht alles. „Der Expressionismus ist keine Mode, er ist eine Weltanschauung“, hat Herwarth Walden, Herausgeber der vehement expressionistischen Kulturzeitschrift „Der Sturm“ einst trotzig verkündet – aber nun sieht es so aus, als sei das genaue Gegenteil eingetreten.

In Bars flammt es. In kunstgewerblichen Auslagen zuckt es. Von Ladenschilddern, aus Zeitschriften und Drucksachen wackelt es.

Fotoateliers werben mit Porträts vor expressionistischen Panoramen, der Berliner Rummelplatz Lunapark schmückt sich mit Dekorationen des Malers Max Pechstein, und die „Elegante Welt“, eine Modezeitschrift des gehobenen Bürgertums, widmet sich in gleich drei Artikeln der einst verachteten Kunstrichtung.

Mit Rebellion und subjektivem Ausdruck der Expressionisten, mit der Suche nach dem „Wesen der Dinge“ hat dies alles kaum noch etwas zu tun. Die Weltanschauung scheint Ornament geworden zu sein – ein „Tapetenstil“, wie ein Kritiker rückblickend urteilen wird. Und der Autor Kasimir Edschmid, einer der Vorkämpfer der Bewegung, schreibt: „Ich bin gegen Expressionismus, der heute Pfarrerstöchter und Fabrikantenfrauen zur Erbauung umknet.“

Mehr als Erbauung ist es aber doch: Denn das Grelle und Verzernte, die Menschenfrazen und alpträumhaften Städte der Expressionisten passen zur instabilen Weimarer Republik – und zu ihrer Hauptstadt Berlin, die in den Augen vieler mehr Energie besitzt als alle anderen Metropolen Europas. Im Oktober 1920 nimmt das Stadtgebiet nach Eingemeindung von Vororten wie Spandau und Neukölln um das Zwölffache zu, steigt die Bevölkerungszahl auf das Doppelte, 3,8 Millionen Menschen.

Deutschen in der Provinz erscheint die Metropole wie eine Kreuzung aus Chicago

und Moskau: als vereine Berlin das Schlimmste aus Bolschewismus und amerikanischem Gangstertum.

Nach dem verlorenen Weltkrieg, der Novemberrevolution und dem harten Winter 1918/19 – in dem an einem einzigen Tag 1700 Berliner an der Spanischen Grippe starben – wird die Stadt noch immer geprägt von Gewalt, politischen Morden, Streiks und Umsturzversuchen von links und rechts. Zudem ist da die sich stetig beschleunigende Inflation, die nun massiv die deutsche Währung bedroht.

„Das Schöne ist dieser Geschmack der Vergänglichkeit auf der Zunge“, sagt in jenen Tagen, so erzählt man es sich, der Regisseur Max Reinhardt: „Jedes Jahr ist das letzte Jahr.“

**GUTE ZWÖLF MONATE** vor der Premiere des „Caligari“, während auf den Straßen der Hauptstadt noch die Barrikadenkämpfe der Revolution toben, sitzen in einem Berliner Zimmer zwei junge Männer und grübeln über einem Drehbuch. Der 24-jährige Carl Mayer stammt aus Österreich und arbeitet als Dramaturg am Residenztheater; der Schriftsteller Hans Janowitz, 28 Jahre alt, kommt aus Prag und hat dort in den gleichen Zeitschriften veröffentlicht wie Max Brod und Franz Kafka.

In Paul Wegeners expressionistischem Film »Golem« (1920) erweckt ein Rabbi einen Lehmkoloss zum Leben

Nach »Caligari« dreht Regisseur Robert Wiene den Film »Genuine« über eine Femme fatale, die einem Gemälde entstieg

Die Atmosphäre von »Caligari« ist stilbildend für Horrorfilme wie F. W. Murnaus »Dracula-Adaption« »Nosferatu« von 1922



Auf der Suche nach Inspiration tauschen die beiden Kriegserinnerungen aus: Janowitz hasst, seit sein Bruder gefallen ist, das Militär und die Gehorsam fordernden Offiziere; Mayer hatte Auseinandersetzungen mit einem Armeepsychoater. Dann berichtet Janowitz von dem Mord an einem Mädchen, das er einige Jahre zuvor noch Minuten vor seinem Tod in einem Park am Hamburger Holstenwall beobachtet habe. Ein paar Tage später besuchen die beiden einen Vergnügungspark in der Kantstraße, wo ein „Maschinenmensch“ in Trance Ketten sprengt und Weissagungen murmelt.

Aus all diesen Ingredienzien brauen die zwei eine Schauergeschichte um einen ver-



Die neuen Baumeister wollen Kunst und Natur in Einklang bringen: Der »Einsteinurm« in Potsdam (1922) wirkt wie von Schöpferhand geknetet



Einem Schiffsbug gleich ragt das von Fritz Höger entworfene Chilehaus ab 1924 in eine Hamburger Kreuzung

steller in Wahrheit um den Direktor einer Irrenanstalt handelt. Beim Studium der Aufzeichnungen eines alten Mystikers namens Dr. Caligari ist der Arzt selber wahnsinnig geworden und hat dessen Identität angenommen – Du mußt Caligari werden, befiehlt ihm innere Stimmen – und die hypnotischen Experimente des Doktors fortgesetzt.

Das 1919 eröffnete Große Schauspielhaus in Berlin ist innen als urzeitliche Tropfsteinhöhle gestaltet

Am Ende kann Francis alles aufklären, der irre gewordene Arzt wird in eine Zwangsjacke gesteckt und verhaftet.

Es ist eine Geschichte ganz in der Tradition der romantischen Grusel-literatur E. T. A. Hoffmanns: mit schwärmerischen Studenten und Triebtätern, verrückten Gelehrten und dem jähem Einbruch des Schrecklichen ins bürgerliche Idyll. Expressionistisch ist daran zunächst nichts.

Auch die Sprache der Zwischentitel in dem Drehbuch, aus dem schon bald der erste expressionistische Film entstehen wird, hat so gar nichts Expressives – nichts von dem Stakatakostil, den Wortkaskaden und „O Mensch“-Ausrufen, mit denen die expressionistischen Dichter seit einiger Zeit im Theater für Aufsehen sorgen.

Die beiden jungen Männer haben ein spannendes, aber konventionelles Drehbuch geschrieben, und ihre Anweisungen für Design und Requisiten – „Aussicht auf

den herrlichen, alten, in Abendstimmung daliegenden Park“ – zeigen, dass sie auch visuell einen ganz und gar herkömmlichen Film im Sinn haben.

**DIE AUTOREN VERKAUFEN** im April 1919 ihr Skript für 4000 Mark an die junge, aufstrebende Filmfirma Decla, die allein im Jahr zuvor 33 Lichtspiele herausgebracht hat. Ihr Mitbegründer Erich Pommer – der später bei der Ufa Klassiker wie „Metropolis“ und „Der blaue Engel“ produzieren wird – ist immer auf der Suche nach Stoffen, mit denen er sich gegen die Konkurrenz aus Hollywood behaupten kann.

Das Drehbuch gibt Pommer weiter an die drei Filmarchitekten des Studios. Und vielleicht ist es ein einzelner Satz in einer Szenenbeschreibung, der die drei auf die Idee bringt, ein Experiment zu wagen. „Verbogene, schiefe Häuser“, steht da im 16. Bild des dritten Aktes über die Ansicht einer Straße.

„Die Filmbilder, abgewandt vom Realen, müßten eine fantastische, grafische Formgebung erhalten“, erinnert sich später Hermann Warm, einer der drei Ausstatter, an ihre Beratungen. „Keine realen Bauelemente durften erkennbar werden, sondern eine dem Thema angelegene skurrile Malerei sollte die Leinwand beherrschen.“

Als sie dem zuständigen Produktionsleiter erste Skizzen zeigen und auf ein expressionistisches Dekor drängen, wägt der eine Weile ab und schlägt schließlich vor, noch etwas weiter zu gehen und alles so verrückt wie möglich zu gestalten. „Der Film würde dann ein Sensationserfolg werden“, erinnert sich Warm, „ganz gleich, ob die Presse positiv oder negativ entscheide, die Kritik vernichtend oder künstlerisch zustimmend gehalten sein werde.“

Den Studiochefs gefällt vermutlich auch die Aussicht, ohne teure Bauten und Außendrehns auszukommen. Die anderen „sahen ein ‚Experiment‘ – ich sah eine verhältnismäßig billige Produktion“, so Pommer.

Was in den nächsten Wochen in den Decla-Ateliers in Weißensee geschieht, wirkt zunächst eher wie ein filmischer Rückschritt als eine Revolution: Während die benachbarten Studios – Weißensee trägt wegen seiner vielen Filmgesellschaften den Beinamen „Klein-Hollywood“ – den Marktplatz von Florenz in der Renaissance oder das antike Babylon nachbauen lassen und die Weißenseer Rennbahn gar in den Circus Maximus des alten Rom verwandeln, erinnern die Arbeiten der „Caligari“-Truppe eher an eine Theaterproduktion.

Mehr als 30 Dekorationen fertigen die Bühnenbildner an, aus Sperrholz gebaut, in Lattenrahmen fixiert, mit billigem grobtauschigem Rupfen überspannt, mit Papier be-



rückten Wissenschaftler zusammen, dessen Namen sie einem Buch mit Briefen des Schriftstellers Stendhal entleihen: Caligari.

Ihr Dr. Caligari ist ein zwielichtiger Schausteller, der auf dem Jahrmarkt der Kleinstadt Holstenwall ein somnambules Medium namens Cesare vorführt, das in Trance Fragen beantwortet. Gleichzeitig benutzt Caligari den Schlafwandler als willfähiges Instrument, um ihn des Nachts Morde begehen zu lassen.

Als ein Student tot aufgefunden wird, beschließt dessen bester Freund Francis, die Verbrechen aufzuklären. Er heftet sich an die Fersen Caligaris und findet heraus, dass es sich bei dem vermeintlichen Schau-



Die modernen Architekten sind vom Kino fasziniert, weil es Kunst unter die Massen bringt: In Berlin entstehen 1920 mehrere Lichtspielhäuser im expressionistischen Stil, viele Baukünstler arbeiten zudem für den Film. Für »Caligari« errichten Bühnenbildner mehr als 30 Kulissen aus Sperrholz, auf die sie Fenster, Türen, selbst das zur Sternform stilisierte Licht einer Laterne malen: ein Effekt, der eine klaustrophobische Anmutung bewirkt

klebt und dann bemalt. Gezackte Linien und geschwungene Ornamente zeichnen sie auf die Wände und Grundflächen, auch Fenster, Türen – selbst das Licht, das von einer Straßenlaterne ausgeht, ist nicht echt, sondern als Sternform auf den Boden gemalt. Die Schlagschatten, die die Häuser werfen, geben sie mit dunklen Rhomben wieder.

Es hat durchaus auch praktische Gründe, dass die Bühnenbildner sich um Licht und Schatten kümmern – die für die Scheinwerfer nötige Elektrizität ist in den Nachkriegsjahren rationiert, während der letzten Tage eines Monats hat das Atelier sein Strombudget meist aufgebraucht.

Gerade dieser unrealistische Effekt gibt dem Film aber auch das Klaustrophobische: den Blick in eine verschlossene Welt, in die niemals Sonnenlicht dringt.

Mitarbeiter der anderen Studios schleichen sich heimlich in das Atelier, um die grotesken Dekorationen zu bestaunen: die Panorama-Ansicht des Städtchens Holstenwall, dessen Häuser sich wie unter Schmerzen auf einem Hügel krümmen. Den Jahrmarkt, der so stilisiert ist, dass er nur aus zwei rotierenden Schirmen besteht, die Karussells darstellen sollen. Die Gefängniszelle, in der ein Verdächtiger im Zentrum sternförmiger Linien wie ein aufgespießter

Schmetterling auf dem Boden fixiert ist. Den Dachfirst, über den das Medium Cesare flieht und der als gezackter Blitz in den Himmel aufragt. Den absurd hohen Bürostuhl, von dem aus der bürokratische Stadtschreiber spinnengleich auf die Bittsteller hinabblickt.

Es fällt nicht schwer, die Einflüsse zu erkennen, die hinter diesen Bilderwelten stehen: Da ist zum einen die expressionistische Malerei und Grafik – von den Holzschnitten der Brücke bis zu den apokalyptischen Gemälden Ludwig Meidners mit ihren zusammenstürzenden Häusern und perspektivisch verzerrten Straßenlandschaften.

Vor allem aber sind die Filmarchitekten vom Theater inspiriert worden.

Denn in den Monaten unmittelbar vor der »Caligari«-Produktion ist der Expressionismus auch auf der Bühne angekommen.

**H**ölle, Weg, Erde“ oder „Die Wandlung“ heißen die Stücke, die jetzt in der Hauptstadt gespielt werden und das Publikum aus der Fassung bringen. Jede neue Inszenierung wird von den Zuschauern leidenschaftlich begleitet, kann Skandale und Proteste auslösen bis hin zu Rangeleien im Parkett.

Berlin hat sich zu einer Weltmetropole der Bühne entwickelt: Die begabtesten

Schauspieler, die bedeutendsten Regisseure, die besten Kritiker sowie ein theaterversessenes Publikum treffen in den 40 Häusern der Stadt aufeinander. Für die Saison 1919/20 stehen allein 21 Uraufführungen auf dem Programm.

Expressionistische Dramen gibt es zwar schon seit ein paar Jahren. Manche sind noch vor dem Weltkrieg entstanden, sie wurden auch gedruckt und gelesen – nur sie auf die Bühne zu bringen, das wagte niemand. Die Zensur im Kaiserreich war streng: Allein im Kriegsjahr 1916 wurden in Berlin 116 Stücke für eine öffentliche Aufführung nicht freigegeben.

Der Regisseur Max Reinhardt machte schließlich den Anfang. Im Dezember 1917 inszenierte er am Deutschen Theater das Drama „Der Bettler“: die Geschichte eines jungen Mannes, der seinen wahnsinnig gewordenen Vater auf dessen eigenen Wunsch hin tötet – und seine Mutter aus einem tragischen Versehen heraus. Allerdings wurde das Stück als geschlossene Veranstaltung am Nachmittag gegeben. Nur so ließ sich die Zensur umgehen.

Den nächsten entscheidenden Schritt machte 1919 die kleine Avantgarde-Bühne „Tribüne“ in Charlottenburg, die als „aktivistisches Theater“ ein Programm der „Ver-





Die Presse feiert »Caligari« als Beweis, dass Kino auch Kunst sein kann. Nur einige Kritiker fürchten den Ausverkauf der expressionistischen Idee, verurteilen das Werk als »Kunstgewerbe«. Doch die gebildeten Schichten, denen Lichtspiele bis dahin als eher primitives Vergnügen galten, schätzen die cineastische Revolution: Der Film, hier eine Szene mit dem Mörder Cesare, ist wochenlang ausverkauft und auch im Ausland erfolgreich

antwortlichkeit, der Ethik also, der Politik« verfolgte, wie es in einem Manifest hieß. Hier erlebte das Publikum die Uraufführung von Ernst Tollers »Die Wandlung«: die Geschichte eines heimatlosen Juden, der vom Kriegsfreiwilligen zum Pazifisten und Revolutionär wird. Das Bühnenbild bestand aus nichts weiter als Stellwänden mit grell bemalten Papptafeln, die die verschiedenen Schauplätze andeuteten.

Ein paar Tage zuvor hatten die »Tribüne«-Macher bei einem Stück gleich auf alle Dekoration verzichtet und auf einer leeren Bühne gespielt. »Niemals hat ein Reinhardt-scher Theaterwald, niemals ein Opernschloss die Aufmerksamkeit dermaßen abgelenkt wie diese herausfordernde Wand«, schrieb ein Kritiker.

Die Verknappung und Abstraktion dient auf der »Andeutungsbühne« des neuen Theaters dem gleichen Ziel wie zuvor in der expressionistischen Malerei und Lyrik: der Verdichtung des Gefühls, der Konzentration auf das Wesen der Dinge. Ein Stuhl wird an die Wand gemalt, ein Kreuz in den Kulissen bedeutet Kirche, ein Galgen Richtplatz.

Noch mehr Aufsehen als die kleine »Tribüne« erregt Leopold Jessner, der neue Intendant des Schauspielhauses am Gendarmenmarkt. Jessner gibt seinen Einstand

mit einer Inszenierung von Schillers »Wilhelm Tell«. Auch hier ist es vor allem das Bühnenbild, das die Zuschauer überrumpelt. Kein Lokalkolorit, kein Alpenpanorama, kein Schweizer Bergidyll. Stattdessen beschränkt es sich im Wesentlichen auf zwei schwarze Vorhänge und eine mächtige Freitreppe, die die ganze Bühne ausfüllt (und als »Jessner-Treppe« berühmt wird).

Früher sei die Landschaft echt gewesen, aber die Menschen unecht, schreibt der Kritiker Alfred Kerr: »Dann schon lieber so wie heute!« Die Premiere wird zu einem ungeheuren Skandal – Zwischenrufe, Radau und Hohngelächter aus dem Publikum, der »Tell«-Darsteller beschimpft die Störer von der Rampe herab als »bezahlte Lummel«, am Ende muss die Polizei einschreiten.

Während Leopold Jessner alles Ausschmückende und Zeitgebundene streicht und so eine abstrakte Idee aus den Klassikern herauschält, bestehen die zeitgenössischen expressionistischen Dramen von vornherein nur aus Ideen. Den Stücken ist gemein, dass sie statisch sind und handlungsarm, es gibt keine dialogische Konfrontation und keinen starken Gegenspieler zum Protagonisten, der meist ein Jüngling ist, ein Sohn, ein Dichter.

Der kämpft gegen die Väter, die ihre Kinder in den Krieg geschickt haben, gegen Autoritäten, Bürgerlichkeit und Militarismus.

Mit großer Gebärde und Pathos geht es stets um nicht weniger als Erneuerung, Aufbruch und den »neuen Menschen«.

Entsprechend wird auch von den Darstellern kein realistisches Spiel erwartet oder psychologische Finesse. Der Schauspieler »sei nichts als Vertreter des Gedankens, Gefühls oder Schicksals«, fordert ein expressionistischer Dichter. Die Darsteller arbeiten mit Überzeichnung, extremen Körperspannungen und Tempovarianten.

Als der expressionistische Schauspieler schlechthin gilt Werner Krauß, dem man eine fast dämonische Verwandlungskraft bescheinigt. »Außerordentlich, wie er nicht ging, sondern flog, nicht sprach, sondern donnerte«, so der Kritiker Herbert Ihering. »Hinreißend, wie er unsichtbare Orchester dirigierte, wie er mit Ruten züchtigte, aus dem Nichts auf die Bühne schnellte.«

Im Dezember 1919 wird Werner Krauß nach Weissensee bestellt. Seit Kriegsende steht der 35-Jährige bei der Decla mit einem festen Gehalt unter Vertrag – als Darsteller auf Abruf. Manchmal muss er drehen, manchmal gibt es wochenlang nichts zu tun. Als er diesmal das Atelier betritt und die bizarren Dekorationen des

anstehenden Films zu sehen bekommt, legt er sein vorbereitetes Kostüm aus Cutaway und gestreifter Hose beiseite und lässt sich von einem Assistenten einen abgetragenen, bis zu den Füßen reichenden Havelock, einen ärmellosen Mantel, bringen sowie einen Zylinder und einen Stock aus Elfenbein. „Dazu muss man sich entsprechend anziehen“, sagt er zu einem Produktionsleiter.

Mithilfe angeklebter Bartreste auf Kinn und Oberlippe und einer tief sitzenden Brille verwandelt sich Krauß in Dr. Caligari, den irre gewordenen Irrenarzt. Auch die auf Wände und Böden gemalten geometrischen Muster des Dekors spiegelt er im Kostüm – mit schwarzen Linien auf den Handschuhen und in seinen Haarsträhnen.

Er hat erkannt, dass naturalistisches Spiel die Wirkung der Kulissen aufheben würde und legt seinen Caligari hochartificial an. „Alles Wirkliche ist aus dieser Figur herausgepumpt, zum Besten einer höheren Wirklichkeit“, schreibt ein Journalist nach der Premiere.

Krauß arbeitet vor allem mit Rhythmus und Tempo: Mal dehnt er seine Bewegungen, mal rafft er sie, mal friert er wie erstarrt ein, um dann blitzschnell aufzuspringen.

Weil man seine Füße unter dem langen Havelock kaum sehen kann, wirkt sein hastig trippelnder Gang wie von einer Mechanik angetrieben. „Niemand geht durch solche Gassen, weil es sie nicht gibt – ginge aber einer, dann könnte er nur so gehen wie dieser unheimliche Kerl“, meint Kurt Tucholsky.

Den anderen Darstellern gelingt es weniger, ihr Spiel mit dem expressionistischen Dekor in Einklang zu bringen; zu sehr verharren ihre Gesten im traditionellen Kintopp. Mit einer Ausnahme: Conrad Veidt als Schlafwandler Cesare – ein feingliedriger Schauspieler, mit einer verwirrend androgynen Ausstrahlung, den man am Theater immer nur in Nebenrollen besetzt hat.

27 lange Sekunden verharrt die Kamera in Großaufnahme auf seinem Gesicht, als er als Sonnambuler zum ersten Mal aus seinem tiefen Schlaf erwacht. Mit der Körperbeherrschung eines Artisten bewegt er Gesichtsmuskeln, Nasenflügel, Mundwinkel und hebt schließlich mit unendlicher Anstrengung die schweren Augenlider – einer der unvergesslichen Momente des Kinos.

Auch sein Gang ist nicht von dieser Welt: mal geschmeidig, mal stelzend, und wenn er „an einer Mauer entlangstreife, so war es nicht anders, als habe die Mauer ihn ausgedünstet“, erinnert sich ein Autor.

Viereinhalb Wochen dauern die Dreharbeiten. Wenig ist bekannt über den Anteil des Regisseurs Robert Wiene – eine entscheidende Wendung aber geht auf ihn zurück: Er ändert die Rahmenhandlung derart, dass am Ende des Films der Erzäh-



ler Francis, der den Direktor der Irrenanstalt entlarvt hat, sich selbst als Insasse ebendieser Anstalt erweist.

War seine Geschichte – und damit der Film – also nur die fixe Idee eines Wahnsinnigen? Oder wird Francis gegen seinen Willen von Dr. Caligari festgehalten? Leidet er unter Verfolgungswahn – oder wird er verfolgt?

Es ist gerade dieses paranoide Element, das einen Nerv trifft beim Publikum. Die Patienten der Anstalt wirkten nicht wie Verrückte, sondern wie „Wetterföhlige“, die das schwelende Unheil der Zeit erahnten, schreibt ein Journalist.

Als der Film im Februar 1920 seine Premiere feiert, erkennen die Zuschauer etwas von sich selbst in der verschachtelten Handlung und der bedrohlichen Atmosphäre wieder: ihre Traumata aus dem Krieg, ihre Depressionen angesichts der totalen Niederlage, ihre Skepsis gegenüber der jungen Demokratie, ihre Angst vor der Inflation.

DAS MARMORHAUS ist das passende Premierenkino für den Film: Die Wand- und Deckengemälde im Zuschauerraum und eine Glasdecke im Foyer hat der expressionistische Maler César Klein gestaltet, der „in tollster Künstlerlaune die gewagtesten Farbkombinationen aufeinanderprallen

Der expressionistische Tanz soll – auch durch Kostüme – Gefühlswelten spiegeln, so wie in dieser Studie der Fotografin Minya Diez-Dührkoop

Befreiung von Körper und Seele: Anita Berber und Sebastian Droste wühlen mit ihren expressiven Nackttänzen die Zuschauer auf



Wie entfesselt wirkt die Tänzerin Gret Palucca im Sprung: Klassische Ballettpositionen sind im Ausdrucks- tanz tabu



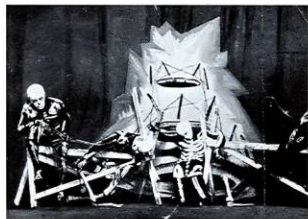
ließ“, so ein Journalist 1913 zur Einweihung des Kinos.

Im Jahr der „Caligari“-Premiere werden in Berlin noch weitere Lichtspielhäuser im expressionistischen Stil eröffnen, eines auf dem Prachtboulevard Unter den Linden, eines in Weißensee.

Die modernen Architekten sind vom Kino fasziniert. Denn der Film erreicht das Volk, ist Kunst für die Massen, so wie sie es sich ebenfalls von ihren Arbeiten wünschen. Darum – und weil sich als Kulissen Entwürfe verwirklichen lassen, für deren reale Ausführung niemals Geld vorhanden wäre – konstruieren die expressionistischen Baukünstler nicht nur Lichtspielhäuser,



Im Theater sorgen expressionistische Dramen wie Bertolt Brechts »Trommeln in der Nacht« für Aufsehen oder sogar Skandale



Aus nichts als grell bemalten Papptafeln bestehen die Kulissen für Ernst Tollers Revolutionsdrama »Die Wandlung« von 1919



Brecht will das Publikum verstören, doch seine »Dreigroschenoper«, 1928 in Berlin uraufgeführt, wird ein großer Erfolg

Wohl kein architektonisches Projekt hat die Fantasie der Bürger im vorangegangenen Jahr mehr beschäftigt, es ist der erste repräsentative Bau der jungen Weimarer Republik. Errichtet auf den Ruinen eines Zirkusgebäudes nahe der Friedrichstraße, wirkt das Haus mit den hohen, burgunderroten Mauern schon von außen wie ein fremdartiges Massiv, abweisend und anziehend zugleich.

Im Saal fühlen sich die Besucher in eine Tropfsteinhöhle versetzt – über der Panoramabühne und den 5000 Sitzplätzen wölbt sich eine mächtige Stalaktitenkuppel mit 1200 Zapfen aus Rabbitz, einem Drahtputz.

Dabei gehört Poelzig, der mit dem »Capitol« 1925 eines der letzten expressionistischen Kinogebäude in Berlin bauen wird, zu den eher konservativen unter den modernen Architekten. Von den Utopisten wie Bruno Taut unterscheidet er sich unter an-

sondern arbeiten auch als Filmarchitekten.

Hans Poelzig etwa, ein ehemaliger Dresdener Stadtbaumeister, lässt 1920 eine mittelalterliche Stadt auf einem Freigelände der Ufa in Tempelhof bauen, mit Gassen, Torbögen und Ghetto-mauern. »Der Golem – wie er in die Welt kam« heißt der expressionistische Film, der in den Dekorationen gedreht wird.

Aufsehen hat Poelzig vor allem mit dem Großen Schauspielhaus erregt, das drei Monate vor der »Caligari«-Premiere eröffnet worden ist.

derem dadurch, dass von seinen Entwürfe zahlreiche tatsächlich verwirklicht werden.

Taut nennt sich denn auch selbst einen »imaginären Architekten«. Aufträge gibt es nur wenige in den Nachkriegsjahren, konkrete Projekte werden ersetzt durch große Visionen: Expressionistische Baumeister wie er sehen sich als »Herren der Künste«, fordern den Abriss hässlicher Gebäude und die Abschaffung der Städte, träumen von gigantischen Bauten aus Glas. Taut entwirft unter anderem ein therapeutisches Kino, in dem die Besucher statt in Sitzreihen auf Tragen liegend der Vorstellung beiwohnen.

Zum wohl eindrucksvollsten Bauwerk des Expressionismus aber wird ein Observatorium: der »Einsteinurm« in Potsdam, in dessen Labor dereinst Aspekte der Relativitätstheorie experimentell bestätigt werden.

Der Architekt Erich Mendelsohn – als Student mit den Künstlern des »Blauen Reiters« bekannt – überzieht die gesamte Konstruktion mit einer Schicht aus Beton, die sich wie eine Haut um den Ziegelstein schmiegt. Mit seinen gerundeten Gebäudekanten, gekrümmten Fensterrahmen und geschwungenen Vordächern wirkt der Turm wie aus Ton geknetet.

Mendelsohn, der zu den Stararchitekten der Weimarer Republik gehört und in seinem Büro zeitweise 40 Mitarbeiter beschäftigt, wird Ende der 1920er Jahre auch ein Kino bauen, das »Universum-Theater« am Kurfürstendamm (heute die Schaubühne am Lehnhiner Platz).

Die Ära des Expressionismus ist da allerdings schon ebenso Vergangenheit wie das dunkle, albraumhafte Kino der Nachkriegsjahre. Und so imitiert das Universum-Theater keine Tropfsteinhöhle oder einen Kristallpalast, sondern ist ganz klare Linie: ein hufeisenförmiger Bau mit einem gewaltigen aus dem Dach ragenden Lüftungsschlot, im Zuschauerraum statt indirekter Beleuchtung helle, horizontale Lichtbänder.

»Wirkliches Leben ist echt, einfach und wahr, deshalb keine Pose, kein Rüchmätzchen. Im Film nicht, nicht auf der Leinwand, nicht im Bau«, fasst Mendelsohn das Konzept für sein Lichtspielhaus zusammen. Und beschreibt damit nicht weniger als das Ideal der »Neuen Sachlichkeit« – jenes Kunststils, der dem Expressionismus nachfolgt.

**D**as Cabinet des Dr. Caligari“ läuft vier Wochen lang im Marmorhaus – mit ein paar Tagen Unterbrechung wegen eines Generalstreiks – und wird nach zwei Wochen Pause erneut ins Programm genommen; das ist außergewöhnlich. »Täglich ausverkauft«, verkünden die Zeitungsinsereate.



Dr. Caligari hält sein Medium zwischen den Mordaufrägen in einer Kiste gefangen. Später kommt der Schlafwandler frei, der wahnsinnige Wissenschaftler ins Irrenhaus. Wiens Film markiert Beginn und Höhepunkt des expressionistischen Kinos: Fast alle anderen Filme ähnlicher Machart bleiben erfolglos. Doch das Spiel mit extremen Perspektiven sowie hartem Licht und Schatten wird gut 20 Jahre später der *film noir* aufnehmen

Es gehörte von Beginn an zur Strategie der Decla-Produzenten, mit der expressionistischen Stilisierung, mit dem Versprechen auf hohe Kunst das Bürgertum und die gebildeten Schichten in die Lichtspielhäuser zu locken.

Denn das Kino ist noch ein junges Medium und gilt in den Köpfen vieler als billiges Jahrmarktvergnügen des Proletariats. Um das Publikum zu vergrößern, bauen die Filmgesellschaften zum einen prächtige Kinopaläste, die es an Luxus mit jedem Theaterbau aufnehmen können. Und sie versuchen zum anderen, mit künstlerischem Anspruch neue Zuschauer anzusprechen, ohne dabei das Massenpublikum zu vergraulen.

Der Expressionismus, inzwischen ja mehr Mode als Avantgarde, erscheint da gerade als das richtige Mittel, um Aufmerksamkeit zu erregen.

Auch international wird der „Caligari“ zu einem unerwarteten Erfolg. Die Decla exportiert den Film nach Frankreich, Italien, England, Südamerika und in die USA. Im größten Kino New Yorks sind die Vorstellungen viermal am Tag ausverkauft.

Kritiker in Frankreich beginnen, vom Phänomen des *caligarisme* zu sprechen, womit sie die gesamte deutsche Filmproduktion meinen mit ihrer „Neigung für das

Finstere, Groteske, Verworrene“. In den USA werden Kritiker unter dem Schlagwort „expressionistisch“ später fälschlich alle Stummfilme der Weimarer Zeit zusammenfassen, von „Nosferatu“ bis „Metropolis“.

Tatsächlich aber ist „Caligari“ der Anfang und zugleich der Höhepunkt des expressionistischen Kinos. Nur ein halbes Dutzend weitere Lichtspiele entstehen, die konsequent expressionistische Kulissen und Darstellungen einsetzen. Keines von ihnen kann den Erfolg von Wiens Film wiederholen.

Der wahrscheinlich radikalste, „Von morgens bis mitternachts“, der noch stärker stilisierte Kulissen und Requisiten bietet als „Caligari“, dazu namenlose Charaktere, eine wirre, assoziative Handlung und Konfettischnee, findet nach abgeschlossener Produktion nicht einmal den Weg in die Kinos.

Spätere Regisseure werden weniger von den grotesken, artifiziellen Dekorationen des „Caligari“ beeinflusst als vielmehr von seiner Atmosphäre und Inszenierung, die schon bald Vorbild sind für etliche Horror- und Detektivfilme: von der Spurensuche des Studenten Francis über das allmählich sich entüllende Rätsel bis hin zu der Figur des wahnsinnigen Wissenschaftlers und des furchterregenden und zugleich tragischen Monsters Cesare.

Und die aberwitzigen Verzerrungen und Schatten, in „Caligari“ noch auf die Kulis-

sen gemalt, wird in den 1940er Jahren der *film noir* mit streng filmischen Mitteln, nämlich Kameraperspektive und Lichtsetzung, weiterentwickeln.

Der Expressionismus aber kann sich im Kino nicht durchsetzen. Im „Cabinet des Dr. Caligari“ ist das Publikum nur bereit, dessen groteske Bildsprache zu akzeptieren, weil sie mit einer spannenden Story kombiniert ist und die Sichtweise eines Wahnsinnigen schlüssig illustriert.

Einigen Kritikern jedoch ist der Film nicht expressionistisch genug. Ihnen fehlt etwas von den ursprünglichen Ideen der Bewegung – jetzt, da sie nichts Aufrührerisches mehr in sich trägt und davor steht, von einer neuen abgelöst zu werden, der Neuen Sachlichkeit. Ausdruck ist zu Dekor geworden, innere Spannung zu äußerlichkeit.

Wer einfach so krumme Wände und ver-rutschte Türen zeige, schreibt der Kritiker Ernst Angel, mache das Symptom selbstständig, dessen Erreger er niemals gekannt habe. Und dann fährt er in expressivstem Pathos fort: „Ehe es schiefe Häuser gab, war ein Sturm in der Brust, sie zu knicken.“ □

Dem Berliner Autor Johannes Strempel, 41, fiel auf, wie stark die Erinnerungen der am „Caligari“-Dreh Beteiligten voneinander abwichen – offenbar weil sie sich jeweils einen möglichst großen Teil vom Nachruhm sichern wollten.



# Das ENDE der EKSTASE

In den frühen 1920er Jahren schwindet der rebellische Drang der meisten expressionistischen Künstler. Der revolutionäre Neuanfang nach dem Krieg hat sie enttäuscht, hat nicht jene bessere, gerech





»ARBEITER  
AUF DEM HEIM-  
WEG«, 1921  
Conrad Felixmüller  
(1897–1977) gestaltet  
in zahlreichen  
Bildern die Lebens-  
welt der Arbeiter.  
Die zunehmend rea-  
listische Malerei  
des Künstlers zeigt  
die Proletarier als  
Individuen und  
erhebt sie zu Iko-  
nen ihrer Zeit



## Auf dem Weg zu einem anderen Stil

Manche Expressionisten machen nach dem Weltkrieg einen radikalen Schnitt, andere verändern ihre Malweise allmählich – wie die Mitglieder der 1919 gegründeten »Dresdner Sezession« um Conrad Felixmüller, die weiterhin Bilder in stark verfälschter Farbigkeit schaffen. Doch anders als früher beschäftigen sie sich nicht mehr vornehmlich mit eigenen Seelenzuständen, sondern richten ihren kritischen Blick auf die Gesellschaft, in der sie leben



**»DER TOD DES  
DICHTERS WALTER  
RHEIMER«**

Eine Hand an  
der Gardine, in  
der anderen die  
tödliche Spritze  
mit Morphin: 1925  
malt Felixmüller  
einen Freund, der  
kurz zuvor Suizid  
begangen hat,  
als Schwebenden  
über einer Groß-  
stadt, die zugleich  
verlockend und  
bedrohlich wirkt.  
Unnatürliche  
Farben und schie-  
fe Häuser sind  
Spuren der expres-  
sionistischen  
Vergangenheit  
des Künstlers







Selten nur malt Grosz in dieser Zeit so unpolitische Werke wie das »PORTRÄT DES SCHRIFTSTELLERS MAX HERRMANN-NEISSE« von 1925. Doch auch bei diesem Bildnis eines engen Freundes behält der Künstler seinen gnadenlosen Blick auf den Dargestellten bei

## Pathologie der Republik

In bewusst naivem Stil malt George Grosz seine sozialkritischen Satiren der Eliten der Weimarer Republik: Er karikiert ordengeschmückte Kriegshelden, an denen das Blut der Gefallenen klebt, stiernackige Kapitalisten, Rechtsradikale mit tiefen Schmissen in den Gesichtern, stumpfsinnige Spießer. Und schafft so – vermutlich ohne es zu ahnen – eine Galerie jener Typen, die schon bald dazu beitragen werden, die junge deutsche Demokratie zu zerstören

»SONNENFINSTERNIS«  
Das Zentralgestirn ist verdunkelt vom allmächtigen Dollar, kopflose Bürokraten warten auf Befehle, die ihnen Reichspräsident Hindenburg gibt – eingeflüstert von einem Kapitalisten: 1926 schafft Grosz diese absichtlich grobschlächtige Abrechnung mit dem politischen System von Weimar





»BILDNIS BERT BRECHT«, 1926. Als kühlen Kunst-Konstrukteur vor Maschinenteilen und geometrischen Formen malt Schlichter den Schriftsteller, der gerade dabei ist, eine marxistische Theorie des Theaters zu entwerfen, und der für eine nüchterne – dabei aber hochpolitische – Kunst plädiert



## Eine neue Sicht des Menschen

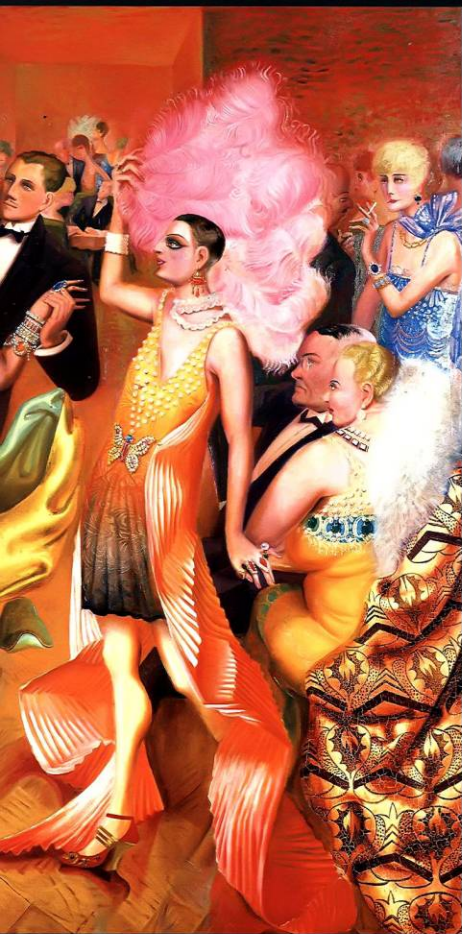
Künstler wie Rudolf Schlichter (1890–1955) setzten gegen die eruptiven Porträts der Expressionisten einen realistischen Blick auf das Individuum. Anders als etwa die »Brücke«-Maler, die selbst in Bildnissen anderer Menschen häufig die eigene Gefühlswelt spiegelten, interessiert sich Schlichter für die Persönlichkeit der von ihm Gezeigten und verleiht ihren Darstellungen psychologische Tiefe

### »MARGOT«, 1924

Die selbstsichere Haltung, die modische Frisur sowie – als weiterer Ausdruck der Emanzipation – die Zigarette in der Hand zeigen eine Frau, die sich ihrer Unabhängigkeit bewusst ist. Nichts deutet darauf hin, dass sie ihren Lebensunterhalt als Prostituierte verdient. Denn es geht Schlichter vor allem um die Individualität seines Modells, nicht um ein Urteil über ihren Lebensstil









# Die Schönheit des Banalen

»Neue Sachlichkeit« (nach dem Titel einer Ausstellung von 1925) wird jener nüchterne Stil genannt, der sich gegen die Emotionalität des Expressionismus wendet. Maler wie Georg Scholz (1890–1945) machen das scheinbar Triviale des Alltags zu ihrem Thema, adeln mit ihrer Kunst häufig die Errungenschaften der Technik. Denn die Künstler, so fordert Scholz seine Kollegen auf, hätten sich den Tatsachen des modernen Lebens zu stellen

## »BAHNWÄRTER- HAUS«, 1925

Wäre da nicht der grämliche Ausdruck des Bahnbeamten, der sich müde aufstützt – die schlichte Alltagsszene, bei der es Scholz unter anderem auf die Wirkung der Farb- und Lichtkontraste ankommt, würde wie ein nächtliches Idyll nach Art der romantischen Maler anmuten









# »DER TOLLE PLATZ«, 1931

Mit diesem Gemälde verspottet Felix Nussbaum (1904–1944) die konservativen alten Herren in der Preußischen Akademie der Künste, die junge Maler wie ihn ablehnen. Auch deren Präsident, der Impressionist Max Liebermann, wird zum Opfer von Nussbaums Satire: Während er letzte Hand an ein Selbstporträt legt, verfehlt ihn der Ehrenkranz der Siegesgöttin Viktoria (rechts oben). Wie eine düstere Vorahnung der kommenden politischen Katastrophe erscheint die Parade der schwarzen Männer (hinten rechts): Vielleicht ist die Berliner Siegestsäule unter ihren Paukenschlägen zerbrochen



## Vorboten des Unheils

Obwohl viele gesellschaftskritische Maler der Neuen Sachlichkeit von Konservativen und völkischer Presse angefeindet werden, können sie ihre Werke während der Weimarer Republik weitgehend unzensuriert zeigen. Doch nach der Machteroberung der Nationalsozialisten 1933 werden diese Künstler verfemt, ins Ausland vertrieben oder – wie der Jude Felix Nussbaum – im Konzentrationslager ermordet



»OPERATION«, 1929

In einer Berliner Klinik beobachtet Schäd (1894–1982) die Entfernung eines Blinddarms. Er malt das Gesehene so wirklichkeitsnah wie möglich, wahrt dabei aber eine emotionale Distanz: »Ich war fasziniert von der mathematischen Exaktheit, mit der jede Handlung auf eine andere antwortete«



## Mit nüchternem Auge

Kühl und analytisch wollen viele Künstler nun ihre Welt darstellen, selbst wenn sie von dem Gezeigten berührt sind. Einen schneidenden Blick, so scharf, als ob er unter die Haut ginge, attestiert ein Kritiker Christian Schad, in dessen Werken das Wesen der Neuen Sachlichkeit so deutlich wird wie nirgendwo sonst: Schonungslos präzise hält der gebürtige Bayer die Realität fest – gleichgültig, ob er den eigenen Körper malt oder das blutige Innere des menschlichen Leibes □



»SELBSTBILDNIS«, 1927. Das Gemälde zeigt Schäd und eine Frau nach dem Liebesakt, wie das zerwühlte Laken andeutet. Trotz ihrer Intimität bleiben Mann und Frau voneinander isoliert: In höchster Präzision gemalt, schirmt das durchsichtige, lindgrüne Hemd den Künstler von der Außenwelt ab – wie eine zweite Haut



# Die Zeit des EXPRESSIONISMUS

VON MARIANN WEISS UND JENS-RAINER BERG

blau = Einträge zu Politik und Gesellschaft, rotbraun = Kunst und Kultur

**1888**  
15. Juni. Der Hohenzollern-Prinz Friedrich Wilhelm Viktor Albert von Preußen wird als Wilhelm II. Kaiser des Deutschen Reiches. In der nun beginnenden Phase treten die ambivalenten Charakterzüge des bereits 1871 gegründeten monarchischen deutschen Nationalstaats noch stärker hervor: Einerseits erlebt das Land ein rasantes wirtschaftliches Wachstum; technische Modernisierung und Erfolge in den Wissenschaften verändern das Leben und Denken. Doch zugleich wird das Kaiserreich dominiert von den militärisch-adeligen Eliten, ist es gekennzeichnet durch einen ausgeprägten kulturellen und politischen Konservatismus.

**1892**  
5. November. Die erste große Einzelausstellung des norwegischen Malers Edvard Munch (1863-1944) löst in Berlin einen Skandal aus. Kritiker bezeichnen die Werke als „groteske Schmierereien eines Verirrten“. Kurz darauf wird die Schau auf Betreiben literarischer, konservativer Künstler wieder geschlossen. Munch wird mit seiner eindringlichen, psychologisierenden Bildsprache, seinen ausdrucksstarken Farben und Linien neben Vincent van Gogh (1853-1890)

und Paul Gauguin (1848-1903) den größten Einfluss auf die späteren Expressionisten haben.

**1898**  
28. März. Der deutsche Reichstag billigt eine Flottenvorlage des Reichsmarineamts. Der Bau von Kriegsschiffen richtet sich gegen Großbritannien und soll von innenpolitischen Spannungen – soziale Schiefele, Erstarken der Sozialdemokraten – ablenken.

**1905**  
7. Juni. Die Architekturstudenten Erich Heckel, Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff gründen in Dresden die „Künstlervereinigung Brücke“. 1906 veröffentlichten die Brücke-Leute ihr Programm, in dem sie die Kunstwelt zu einem „unverfälschten Schaffen“ aufrufen. Sie verstehen sich als Protestbewegung gegen die erstarrten Konventionen der akademischen Kunst, aber auch der bürgerlichen Gesellschaft des Kaiserreiches insgesamt.

Nach und nach treten gleichgesinnte Künstler wie Emil Nolde, Max Pechstein und Otto Mueller der Vereinigung bei. Vor allem auf Malausflügen in die Natur entwickeln die Mitglieder eine auf Wesentliche konzentrierte, freie, oft impulsive Malerei mit kräfti-

## REVOLTE DES GEFÜHLS

Ab 1905 rebellieren junge Künstler gegen die Konventionen des Kaiserreichs und vor allem gegen die Normen herkömmlicher Kunst. In dem Bestreben, nicht mehr in erster Linie die Welt abzubilden, sondern eigene Emotionen und Vorstellungen auszudrücken, vereinfachen sie Formen, nutzen starke, naturferne Farben, verzerrten die Perspektiven. Mit ihren oft drastischen Ansichten von Nacht und Leid schockieren sie die Zeitgenossen. Ihre tiefe Hoffnung auf ein besseres Leben wird durch die Schrecken des Weltkriegs enttäuscht.

gen Farben und subjektivem Ausdruck – und begründen damit in Deutschland jenen Kunststil, der später unter dem Namen „Expressionismus“ bekannt wird.

17. Oktober. Ein französischer Kunstkritiker bezeichnet ausgestellt Werke einiger Künstler um Henri Matisse (1869-1954) und André Derain (1880-1954) als die Kunst „wilder Tiere“ (*fauves*). Die abwertende Bezeichnung wird bald zum Begriff für die ausdrucksstarke Malerei der Franzosen.

Auch der „Fauvismus“ wird mit abwertenden, leuchtenden Farbkombinationen und vereinfachten Formen vieler Künstler des deutschen Expressionismus beeinflusst.

## 1907

Pablo Picasso (1881-1973) malt das Bild „Les Femmes d'Alger“, das mit seiner fremdartig wirkenden Ästhetik die Zeitgenossen schockiert und als erstes Hauptwerk des Kubismus gilt – neben dem Expressionismus eine weitere Strömung der europäischen Avantgarde.

Viele expressionistische Künstler lassen sich von der kubistischen Methode inspirieren, natürliche Objekte auf deren geometrische Grundformen zu reduzieren. Weitere wichtige Ein

unvoreingenommenes Ausstellungsforum für ihre Kunst zu schaffen. Auch die Brücke-Künstler schließen sich zu nächst der Vereinigung an.

3. März. In Berlin gründet der Literat Herwarth Walden (1878–1941) die Wochenzeitschrift „Der Sturm“. Das Magazin wird zur Bühne der Avantgarde, vor allem des literarischen und künstlerischen Expressionismus. Im Jahr darauf eröffnet Walden eine Galerie, mit der es ihm gelingt, durch zahlreiche Ausstellungen und Veranstaltungen die deutschen expressionistischen international bekannt zu machen. 1911 entsteht in Berlin das Konkurrenzblatt „Die Aktion“, das ebenfalls expressionistische Werke präsentiert.

## 1911

Wassily Kandinsky vollendet sein erstes ungegenständliches Ölgemälde „Bild mit Kreis“ – und markiert damit den Beginn der abstrakten Kunst in Deutschland. Schon seit Längerem versucht Kandinsky sich in seiner expressiven Malerei vollständig von der Realität zu lösen.

April. Im Katalog der 22. Ausstellung der Berliner Secession wird erstmals in Deutschland bei einer größeren Kunstschau die Bezeichnung „Expressionismus“ verwendet – allerdings nur für die Werke einiger fauvistischer Künstler. Schnell jedoch entwickelt sich der Begriff in der deutschen Kunstkritik zum Schlagwort.

„Expressionismus“ beschreibt jetzt eine Malerei, die mit intensiven, oft kontrastreichen Farben, flächigen Kompositionen und der Konzentration auf Wesentliches

eine große emotionale Wirkung auf den Betrachter ausübt. Besonders der starke subjektive Ausdruck des Künstlers wird zum Charakteristikum, sodass der Begriff bald gattungübergreifend auch auf Werke des Theaters, der Musik und der Literatur angewandt wird.

1. Juli. Das deutsche Kanonenboot „Panther“ anker vor dem marokkanischen Agadir. Die bewusste Drohgebärde des Kaisers gegen die dortige Kolonialmacht Frankreich löst eine außenpolitische Krise aus. Oktober bis Dezember. Nach Max Pechstein und Otto Mueller, die bereits seit 1908 in Berlin leben, beschließen auch die übrigen Brücke-Künstler, in die Hauptstadt und Kunstmetropole umzuziehen, weil sie sich dort den Durchbruch erhoffen. Um sich eine Lebensgrundlage zu schaffen, gründet Ernst Ludwig Kirchner gemeinsam mit Max Pechstein eine Malerschule, die jedoch wegen Schülermangels schon 1912 wieder schließen muss. Der ausbleibende Erfolg macht die Brücke-Künstler zunehmend zu Einzelkämpfern. Auch im Malstil entfernen sie sich immer stärker voneinander.

Dezember. Da die Neue Künstlervereinigung München das Bild „Komposition V“ von Kandinsky für ihre nächste Ausstellung ablehnt, tritt der Russe – gemeinsam mit dem befreundeten Franz Marc (1880–1916) – aus der Gruppe aus. Beide gründen die Redaktion „Der Blaue Reiter“, um die sich bald gleichgesinnte Künstler sammeln.

Kandinsky und Marc wollen Ausstellungen organisieren und regel-

mäßig einen Almanach veröffentlichen, der mit Beiträgen unterschiedlichster Künstler einen Überblick zur aktuellen zeitgenössischen Kunst bietet. Der Band erscheint im Mai 1912 und wird später als erste Programmschrift der internationalen Moderne gewertet.

Der Blaue Reiter prägt einen spiri-

des Blauen Reiters sowie einige österreichische Expressionisten können ihre Werke zeigen: Der neue Stil ist nun offiziell anerkannter Teil der Moderne.

8. Dezember. Angesichts einer Erklärung Großbritanniens, sich für den Fall eines europäischen Konflikts hinter Frankreich zu stellen, plädieren einflussreiche

Ungarn Serbien den Krieg erklärt und Russland die Generalmobilmachung seiner Armee befohlen hat, erklärt Deutschland Russland den Krieg – und zwei Tage später auch Frankreich.

4. August. Deutsche Truppen überschreiten die belgische Grenze. Deshalb bricht Großbritannien, eine der Garantmächte der Neutralität Belgiens, die diplomatischen Beziehungen zu Deutschland ab und tritt in den Krieg ein.

Der Bildhauer Ernst Barlach (1870–1938) erschafft die Skulptur „Der Rächer“, eine aufwendliche Form reduzierte und im Ausdruck höchst dramatische Figur eines vorwärtstürmenden Schwertkämpfers, die zu den wichtigsten Plastiken des Expressionismus zählt. Barlach gibt hier der anfänglichen Kriegeuphorie Gestalt, die viele Expressionisten empfinden, weil sie den beginnenden Weltenbrand als Befreiung und Aufbruchssignal sehen.



## Fotovermerk nach Seiten

Anordnung im Layout: l = links, r = rechts, o. = oben, m. = Mitte, u. = unten  
 Titel: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Inhalt: Internationale: Detail von Seite 12

**Editorial: Der Traum der GEOPHOCHE EDITION**  
 Titel: Nationalgalerie, SMPK, Berlin/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 4: o.; Brücke Museum, Berlin/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 5: o.; Franz Max Museum, Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 6: u.; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 7: u.; Sammlung Eberth, Berlin/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 8: u.; Deutsche Kinemathek Museum für Film und Fernsehen, Berlin/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 9: u.; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 10: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 11: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 12: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 13: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 14: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 15: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 16: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 17: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 18: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 19: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 20: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 21: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 22: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 23: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 24: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 25: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 26: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 27: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 28: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 29: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 30: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 31: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 32: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 33: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 34: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 35: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 36: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 37: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 38: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 39: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 40: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 41: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 42: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 43: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 44: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 45: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 46: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 47: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 48: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 49: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 50: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 51: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 52: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 53: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 54: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 55: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 56: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 57: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 58: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 59: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 60: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 61: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 62: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 63: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 64: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 65: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 66: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 67: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011; 68: u.; Staatliche Kunsthalle Kassel/akg-images/ VG Bild-Kunst, Bonn 2011;

griff des gebauten Expressionismus. Im Gegensatz zu Mendelsohn, der bei der Arbeit an seinem Bauwerk größte architektonische Freiheit genießt, bleiben viele Entwürfe seiner expressionistischen Kollegen utopische Ideenskizzen, die niemals verwirklicht werden.

30. Juni bis 25. August. Die „Erste Internationale Dada-Messe“ in Berlin wird zur größten öffentlichen Aktion der deutschen Dadaisten. Die Künstler wollen die moralische Verkommenheit der Gesellschaft bloßstellen und das bürgerliche Publikum provozieren.

Dabei wird das regelbreitere Experiment mit Kunst und Nicht-Kunst zum Grundprinzip erhoben: Alle Mittel sind erlaubt, auch nicht-künstlerische; deshalb können nun selbst alltägliche Gegenstände zu Kunst erklärt werden.

Der Expressionismus, dem einige der Künstler vor dem Weltkrieg noch sehr nahestanden, wird aufgrund seiner als realitätsfern empfundenen Themen ebenso abgelehnt wie jede andere etablierte Kunst.

1. Oktober. Berlin vergrößert sich durch Eingemeindungen auf 3,8 Millionen Einwohner und ist nun nach New York und London die drittgrößte Metropole der Welt.

## 1922

24. Juni. Außenminister Walther Rathenau wird von ehemaligen Freikorps-Soldaten ermordet. Angehörige der reaktionären, deutschkaiserlichen Opposition setzen nun zunehmend Terror und Mord als Waffe gegen politische Gegner ein. Der Tod Rathenaus erschüttert das Vertrauen in die Stabilität

der Republik. Auch deshalb vertiert die deutsche Währung immer schneller an Wert – kostet ein Dollar Anfang Juli noch 420 Mark, liegt der Kurs Mitte Oktober bei 4430.

## 1923

11. Januar. Französische und belgische Truppen besetzen das Ruhrgebiet, da Deutschland bei den vereinbarten Kriegsschuldlieferungen nachkommt. Die Regierung ruft zum „passiven Widerstand“ auf und subventioniert ihn, indem sie die Gehälter der streikenden Beamten weiterzahlt und zudem Kredite an die Unternehmen vergibt. Dafür lässt sie die Reichsbank immer mehr Geldscheine drucken. Der Wert der Mark fällt von 49.000 Mark je Dollar Ende Januar auf 4,2 Billionen am 20. November.

## 1924

20. Dezember. Der völkische Agitator Adolf Hitler kommt in Bayern nach knapp neun Monaten frühzeitig aus der Festungshaft frei, die er nach einem Putschversuch hatte antreten müssen. Im Februar des folgenden Jahres gründet Hitler die zuvor verbotene Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei neu. Sie bleibt jedoch bis 1930 eine unbedeutende Splitterpartei.

## 1925

14. Juni. In der Mannheimer Kunsthalbe eröffnet die Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“.

Damit legt der Direktor des Museums, Gustav Friedrich Hartlaub, die Bezeichnung für einen neuen Kunststil fest, der seit einiger Zeit mit seiner betonten Gegenständlichkeit

für Irritation in der Kunstwelt sorgt. Die Vertreter dieser Richtung zeigen in ihren Werken scheinbar banale Themen des Alltags, oft mit höchster Präzision, manchmal verzerrt bis ins Karikateske.

Die Neue Sachlichkeit wird von vielen Künstlern als zeitgemäße Ablösung des inzwischen als sentimental und wirklichkeits-



Ernst Ludwig Kirchner: „Die Freunde“ (1924)

fremd verurteilten Expressionismus begreift.

14. Dezember. Die Uraufführung der Oper „Wozze



# Die Kunst des MITTELALTERS



## DEM HERRN ZUM LOBE

Um 1288 vollendet  
der italienische Maler  
Giovanni Cimabue  
dieses Kruzifix für die  
Franziskanerkirche  
Santa Croce in Florenz.  
Der Klerus zählt  
zu den wichtigsten  
Kunstpatronen  
der Epoche

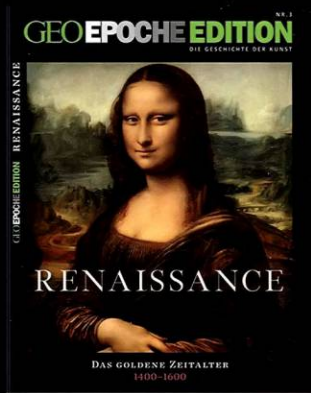
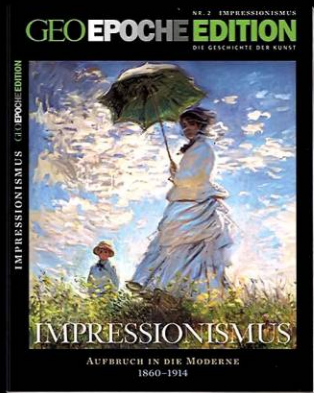
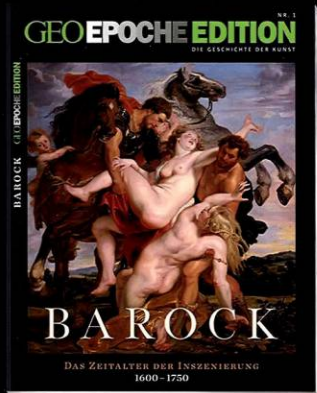
**SCHATZ AUS  
PERGAMENT**  
Liedersammlungen und andere  
Handschriften werden von Künstlern  
verschwendisch illuminiert. Selbst  
Adelige bekommen  
solche Blätter nur  
selten zu Gesicht



#### HIMMLISCHES JERUSALEM

Baumeister entwerfen Kathedralen wie die von Winchester als Abbilder des Paradieses. Immer gewagter werden ihre Konstruk





## Kunstgeschichte erleben mit GEO EPOCHÉ EDITION

**Jetzt im gut sortierten Buch- und Zeitschriftenhandel.** Falls Sie eines dieser Hefte verpasst haben, bieten sich jetzt folgende Möglichkeiten: Sie können zum Zeitschriftenhändler Ihres Vertrauens gehen und danach fragen. Sie können sich direkt an GEO wenden – Tel. 01805/861 8000\* oder Fax 01805/861 8002\*. Sie können im Internet unter [www.geoshop.de](http://www.geoshop.de) nachschauen. Oder Sie können sich auf das neue Heft freuen.