

Studien zum Expressionismus in der bildenden Kunst – mit Vergleichen zur Literatur

Saskia Ishikawa-Franke

Auf dem Gebiet der bildenden Kunst hat es im weiteren Sinn des Wortes schon seit Jahrhunderten eine spezifisch deutsche, sehr expressive Kunst gegeben, d. h. die deutsche Kunst hob sich gegenüber ihren südlichen und westlichen Nachbarn durch eine Art Intensität des Ausdrucks ab. Vergleicht man z. B. den Bamberger Reiter mit den Reimser Königsstatuen oder die deutsche Gotik oder den deutschen Barock mit der Gotik Frankreichs oder dem Barock Italiens, so fällt der latent vorhandene deutsche Expressionismus auf.¹⁾

Im engeren und heute gebräuchlichen Wortsinn bezeichnet man mit Expressionismus eine Stilrichtung in der bildenden Kunst, die mit den "Fauves" und vor allem mit der "Brücke" 1905 anfängt.

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts finden wir in der Kunst ein erstmals auftretendes Phänomen vor: Der Drang der Künstler nach malerischen Instinkthandlungen. Malen ist nicht primär ein Formvollzug, sondern soll die Empfindungen veranschaulichen. Die Künstler drückten ihre Angst und Hoffnung aus mit Mitteln, die ihre Zeitgenossen schockten und den Rahmen alles bisher Dagewesenen sprengten. Psychisches und Unsinnliches wird jetzt dargestellt, da man die schon von Leonardo entdeckte und von ihm und anderen, wie Grünewald und Greco, angewandte Theorie, daß Linien und Farben ganz bestimmte, vom Betrachter nachvollziehbare Ausdrucksgehalte besitzen, wiedergefunden hatte. Als Träger der Empfindungsgehalte kommt nun belebte wie auch unbelebte Materie in Frage, wie schon bei den Vorläufern des Expressionismus, van Gogh und Munch, zu sehen ist.

So verschieden sich der Expressionismus auch im einzelnen ausnimmt, gemeinsam ist ihm – und vielen heutigen modernen Kunst – und Literaturströmungen – daß es nicht mehr um die Reproduzierung der äußeren Welt geht, sondern um die Darstellung einer authentischeren und tieferen Wirklichkeit. Das trifft für die Kubisten, Futuristen und Konstruktivisten ebenso zu wie für die Vertreter der neuen Sachlichkeit.

Zur Darstellung einer authentischeren und tieferen Wirklichkeit gehörte sicher ein neues Erleben und eine neue Einstellung zum Menschen. Man fand diese in der Literatur vor allem bei Zola und Hauptmann, in der Kunst bei Rouault, Daumier und Toulouse-Lautrec. Heckel, ein Mitglied der "Brücke",

der Künstlervereinigung in Dresden, 1905 gegründet, die zusammen mit den "Fauves" in Paris, ebenfalls 1905 entstanden, als die Wiege des Expressionismus gilt, erkennt "eine Verwandtschaft zu Munch im Erleben und in der Einstellung zum Menschen."²⁾ Auch van Gogh, der mit seinen mystischen Vorstellungen Bilder schuf, in denen er die Menschen so zeigte, als wäre der Maler selbst einer dieser, fühlend und denkend wie sie, und der auch aller unbelebten Materie intensiven Gefühlsausdruck verlieh, war von großem Einfluß auf die Expressionisten.

So werden ehemals pittoreske Motive, wie Tänzerinnen, Clowns, Bettler und Bauern, verwandelt in menschliche Wesen; ihre traurige Existenz wird gezeigt, die Maler und Betrachter zum Mitleiden bewegten. Zumindest vom Willen her ging es vielen Künstlern darum, die Welt zu verändern, aber ihr Einfluß blieb doch hauptsächlich auf die Kunst und die Literatur beschränkt.³⁾

Schlechthin kann nun jeder Gegenstand zum Bildthema erhoben werden, auch der unscheinbarste. Im Expressionismus sind meist zwei Tendenzen gleichzeitig vorhanden: Es geht um die Verdeutlichung des Gegenständlichen und um das Sichtbarmachen der Empfindungen des Künstlers. In einer etwas späteren Phase des Expressionismus, die durch Kandinsky, Klee und Marc vor allem vertreten wird, konzentriert sich die Aussage nur noch auf die Gefühle des Künstlers, auf das innere Erleben. Die Künstler bedienen sich der unsinnlichen, mystischen Chiffre. Gerade die zuletzt genannten Maler fühlen eine innere Notwendigkeit, z. B. ihre Empfindungen auszudrücken, die Harmonie der Dinge oder den unendlichen Symbolzusammenhang der Wahrnehmungswelt zu veranschaulichen.

Es ist nun, nachdem einmal die Zielsetzungen klar geworden sind, nur zu verständlich, daß die Maler ganz verschiedene Wege zur Realisierung einschlugen. Von nun an werden keine von außen vorgegebenen Realitäten oder Regeln anerkannt. "Regeln existieren nicht außerhalb des Einzelnen," behauptete schon Matisse, einer der wichtigsten Vorläufer des Expressionismus in Bezug auf die Verwendung reiner Farben und Flächen. Und umgekehrt meint Macke: "Was wir sind, unser 'Ich', das müssen wir aus uns immer neu machen, jeden Moment." Das "Ich" der Expressionisten findet und erkennt sich also erst im Werk. Morgner, der zugleich Dichter und Maler war, wollte nicht Frauen malen, sondern "die elektrische Inspiration, die vom Weiblichen ausgeht." Nolde, ebenfalls ein Dichter-Maler, fordert, daß der Beschauer nicht nur den Trieb in seinen Schöpfungen erahne, sondern im Rausche mitspringe. Wie weit Nolde schon um 1910 ging, berichtet George Grosz in seinen Lebenserinnerungen: "Nolde malte nicht mehr mit Pinseln. Er sagte später, er habe, wenn ihn die Inspiration packte, die Pinsel weggeworfen, seine alten Mallappen in die Farbe getaucht und in seligem Rausch auf der Leinwand herumgewischt. Seine Bilder waren denn auch, von der hohen Warte technischer Tradition gesehen, formlos und primitiv; das Handwerk war vernachlässigt, innerer Ausdruck war alles, und das Ganze lief,

wenn man an Rembrandt oder Raffael dachte, auf eine bunte, brutale Schmiererei hinaus..."⁴⁾ Nolde hat damit schon jenen Punkt erreicht, der nach dem zweiten Weltkrieg im "action painting" wiederzufinden ist, und seine Forderung, daß der Beschauer "im Rausche mitspringe" erfüllt sich, freilich variiert, in den vielen später stattgefundenen Kunsthappenings, wo es keine Betrachter mehr gibt, sondern alle Akteure werden, die mit den Künstlern zusammen Kunst produzieren.

Weit gemäßigter als Nolde ist Kirchner, der 1913 in der "Brücke-Chronik" schreibt: "Mit dem Glauben an eine Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt." Marc schreibt im Bewußtsein des gemeinsamen Aufbruchs und Vollbringens, daß sie durch ihre Arbeit "Symbole schaffen würden, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehörten."

Geben nun alle expressionistischen Künstler dem "Machen", dem ursprünglichen Impuls des künstlerischen Handelns, den Vorzug gegenüber dem "Nachmachen", so trifft das für Kandinsky am meisten zu, der 1910 sein erstes abstraktes Bild, ein Aquarell, schuf. In diesem lockeren, abstrakten Gekritzeln, ab und zu durch Farbflecken belebt, gibt es nichts eindeutig konkret Ablesbares.⁵⁾ Das Bild enthält keinerlei Sachinformation, dafür Multivalenz. Gegen irgendeine Festlegung des Inhalts seiner Bilder wehrt sich der Künstler: "Ich will keine Musik malen. Ich will keine Seelenzustände malen." Für Kandinsky ist der Klang der abstrakten Farben und Formen genug, um als bildnerisches Äquivalent den inneren Klang auszudrücken. "Der undefinierbare und doch bestimmte Seelenvorgang (Vibration) ist das Ziel der einzelnen Kunstmittel", sagt Kandinsky 1912.

In seiner Schrift: "Über das Geistige in der Kunst", 1912 erschienen, faßt Kandinsky seine Ideen zusammen und tritt für eine Durchgeistigung des Lebens ein. In ähnlicher Richtung geht Marc, der das Sichtbare auflöst, um die zugrundeliegende mystisch-innerliche Konstruktion zu erfüllen.⁶⁾

Es kann im Rahmen dieser Arbeit nicht auf die vielen geistigen und künstlerischen Vorfahren der expressionistischen Maler eingegangen werden, wichtig sind u. a. Greco, Grünewald, Gauguin, van Gogh, Rousseau, Munch und Matisse. An dieser Stelle muß auch der sehr bedeutende, noch viel zu wenig beachtete Hans von Marées genannt werden, der aus der Vielfalt des gegebenen Naturvorbildes ein System von Senkrechten und Waagrechten herausarbeitet. Seine strenge, konstruktive Gesinnung gibt allen Gemälden etwas Architektonisches, gegliedert durch Maß, Zahl und Proportion. Marées Kunst wirkt später vor allem auf Oskar Schlemmer weiter, in dessen Gemälden sich geometrisierte Menschen-Figuren

in gewisser Regularität überschneiden und so zur Bildkonstruktion beitragen.

Nietzsche als Wegbereiter für Kunst, Literatur und Musik des Expressionismus soll nur kurz erwähnt werden, ebenso wie die literarischen Einflüsse durch u. a. Villon, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Verhaeren, Maeterlinck und Whitman.

Wie alle neuen Kunstströmungen fand auch der Expressionismus zunächst starke Ablehnung.⁷⁾ Von immer stärkerer Nivellierung sprach man, und Berliner Politiker im Reichstag äußerten, die Kunst des Expressionismus sei eine "Bedrohung der deutschen Jugend", eine "Klekserei von Irrsinnigen", ja, man redete schon von "Entartung".⁸⁾

Trotz all dieser Schwierigkeiten und des bald ausbrechenden Krieges blühte diese Stilrichtung, vielleicht nicht zuletzt auch deshalb, weil die Künstler aller Gattungen, Malerei, Literatur und Musik, um nur die wichtigsten zu nennen, so engen Kontakt hatten; sie waren getragen von einem gemeinsamen Lebensgefühl. "Dichter und Maler können getrost zusammenarbeiten. Da gibts keine Feindschaft noch Neid. Da gibt es nur helle Bereicherung und Leben in geistiger Fülle," sagt Ludwig Meidner in "Erinnerungen an Dresden".⁹⁾ Meidner war selbst Dichter und Maler, ebenso wie Barlach, Kubin, Kokoschka, Klee, Nolde, Schwitters und andere.

Auch in den damals gegründeten Zeitschriften, wie "Der Sturm" (1910), "Die Aktion" (1911) und "Die weissen Blätter" (1913), um nur einige zu nennen, waren bildende Kunst und Dichtung eng miteinander verflochten.¹⁰⁾ "Der Sturm" trug hauptsächlich zur Verbreitung expressionistischer Ideen bei und unter dem Einfluß von Kandinskys, Klees und Delaunays Ideen wurde die formale, ästhetische Seite des Kunstwerks, sei es ein literarisches Werk oder eines der bildenden Kunst, betont. Dieser theoretisch formulierte Konstruktivismus zeigte sich bei den schon genannten Malern, auch bei Marc und Leger, in der Lautdichtung und im Theater Schreyers. Die "Sturm-Galerie", 1912 gegründet, stellte manchmal Gemälde der "Brücke"-Maler aus und der vom "Sturm"-Herausgeber Herwarth Walden arrangierte "Erste deutsche Herbstsalon", 1913, hat zusammen mit der Kölner "Ausstellung des Sonderbundes", 1912, entscheidend zur Propagierung expressionistischer Kunst beigetragen.

Die "helle Bereicherung" von Dichtern und Malern, von der Meidner sprach, drückt sich auch in den vielen literarischen Cafés aus. In Berlin traf man sich im Café des Westens und im Café Größenwahn, in München im Café Stefanie und in Wien im Café Central.¹¹⁾

Bekannt sind die vielen Dichter-Maler-Freundschaften in dieser Zeit: Lotz und Meidner, Trakl und Kokoschka, Lasker-Schüler und Marc, Brecht und Neher, Konrad Weiß und Karl Kaspar. Bezeichnend sind auch die vielen bibliophilen Ausgaben.¹²⁾

Nachweislich verbrachten die Mitglieder der "Brücke" einen großen Teil

ihrer Zeit mit der Lektüre und Diskussion literarischer Werke wie von Maupassant, Ibsen, Strindberg, Wedekind, Hauptmann, Dostojewsky, Rimbaud, Verhaeren und Whitman. Selbstverständlich wurde Nietzsche am meisten diskutiert, auch bei den Mitgliedern des Blauen Reiters, die sich mit ähnlicher Literatur beschäftigten. Umgekehrt befaßten sich auch viele Dichter mit Malerei und noch 1924 schrieb Sternheim eine Kurzgeschichte über "Gauguin und van Gogh". In Briefen Benns und Heyms kommt der Name van Gogh vor und Motive von u. a. van Gogh, Kokoschka und Picasso tauchen in den Gedichten von Heym, Trakl, Stadler und Rilke auf.

Auch bei anderen Dichtern und Malern lassen sich Zusammenhänge aufweisen. Der Dichter van Oostaijen schreibt einen Gedichtzyklus "Sienjaal", der an Meidners apokalyptische Stadtlandschaften erinnert. Natürlich bevorzugten solche Themen die Expressionisten, d. h. ein Teil von ihnen. Trakl, Heym, Kokoschka, Nolde und Kubin zeigen in ihren Werken negative Empfindungen, Angst, Furcht und Qual.

An den Doppelbegabungen von Barlach und Kokoschka läßt sich etwas von der ähnlichen Entwicklung in der Kunst und der Literatur zeigen.¹⁴⁾ Auffallend bei Barlach ist die Rückführung der Figur auf den Ur-Block, die Gestalten sind in schwere Falten eingeschlossen, ähnlich wie seine Menschen in den Dramen, die sich von sich selbst befreien wollen, zu Gott hin, wie "Der arme Vetter" und "Der Graf von Ratzeburg". Sind Barlachs Plastiken reduziert auf Allgemeingültiges hin, mit einem Gesichtsausdruck gegeben, der die weitausladenden Gesten betont, so entspricht das seinen Bühnenstücken, in denen alles Zufällige weggelassen ist und sich konzentriert auf die Darstellung des Menschen als Bittenden, Flehenden, Liebenden und Suchenden. Alles andere wird Barlach nur zur Folie. So wie seine Plastiken über das Reinoptische auf eine absolute Transzendenz hinweisen, tun es die Dramen. Barlach, der in "Der tote Tag" sagen läßt: Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist", macht den Impuls deutlich, der ihn vom Bildhauer zum Dramatiker werden ließ: Zeugnis abzulegen von einem höheren, göttlich begründeten Herkunftsbereich des Menschen.

Bei Kokoschka gibt es ebenfalls eine enge Verbindung seiner Malerei zu seinen Dramen. In seinen Gemälden, durch die analytische Einstellung Freuds bedingt, findet man die geschlossene Farbmasse in ein feines Nuancenspiel, in grelle Kontraste oder in eine vor Nervosität zitternde Handschrift aufgelöst. Entsprechend ist in seinen Dramen der Sprachrhythmus kurz, auch heftig, die Stücke sind malerisch angelegt, räumliche Dimensionen werden erst durch die die Szene gestaltende farbige Scheinwerferbeleuchtung, die symbolische Funktionen erfüllt, erhalten.¹⁵⁾

Sowohl bei Barlach als auch bei Kokoschka findet man keine individuellen

Charaktere mehr dargestellt. Die künstlerische Absicht ist, zu einer allgemeingültigen Aussage vorzudringen. Um diesem Ziel näher zu kommen, bedient man sich im Expressionismus des Weglassens, der Konzentration auf das Wesentliche. Man stützte sich dabei auf Nietzsche, der in seiner "Götzendämmerung" schrieb: "Mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder andere in einem Buche sagt – was jeder andere in einem Buche nicht sagt".¹⁶⁾ Auf alles Unwesentliche, auf alle Details verzichtete man, wie es auch schon van Gogh und Munch getan hatten. In der berühmten Formulierung Kandinskys: "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar", oder in seiner Behauptung, daß er die "absolute Malerei erzwingen werde", oder in seinem Bemühen, das Ausdrucksvolle durch Ausdruckslosigkeit abzukürzen, mag deutlich werden, wohin der Weg der Expressionisten führt. In der Malerei vertreten diese Richtung vor allem die Mitglieder des Blauen Reiters, Kandinsky, Marc, Macke und Klee, aber auch Kirchner und Delaunay, die sich am weitesten von der Wirklichkeit entfernen, um eine höhere Realität zu schaffen. Hierher gehören Kandinskys Kompositionen und Impressionen ab 1913, Marcs späte Tierbilder, Mackes und Klees Aquarelle, die auf der Tunisreise 1914 entstanden sind, und Delaunays Fensterbilder von 1913.

Im Zusammenhang mit dem Weglassen steht der stakkatoartige Rhythmus in Kunst und Literatur, der in beiden Gattungen bis zur Karikatur führen kann.¹⁸⁾ Dieser stakkatoartige Stil kommt nicht nur durch freie Assoziationen zustande, sondern auch durch die Ausschaltung der Zeit, des Milieus, der Atmosphäre, der Nebenhandlungen – kurz, all dessen, was vorher für die Abbildung der Wirklichkeit wichtig gewesen war. Durch Verzicht auf die äußere Wirklichkeit konnte dafür das Drama der menschlichen Existenz z. B. veranschaulicht werden. Die negative Skala reicht vom Schrei¹⁹⁾ und apokalyptischen Visionen²⁰⁾ zu Häßlichem und Abstoßendem.²¹⁾

Um die Aussage noch allgemeingültiger werden zu lassen, verwendet man nun oft das Mittel der Maske, in der Literatur bei Sternheim²²⁾ z. B., in der Malerei bei Ensor, Weisgerber und Hofer. Hugo Ball formuliert das sehr treffend: "Was an den Masken uns allesamt fasziniert, ist, daß sie nicht menschliche, sondern überlebensgroße Charaktere und Leidenschaften verkörpern. Das Grauen dieser Zeit, der paralyisierende Hintergrund der Dinge ist sichtbar gemacht."²³⁾

Auch die Farbe gewinnt nun eine neue Dimension. Schon Gauguin und die Fauves²⁴⁾ hielten sich nicht mehr an die Wirklichkeit, sondern malten rote Stämme und grüne Gesichter. Noch weiter ging van Gogh. "Ich versuchte mit dem Rot und dem Grün die schreckliche Leidenschaft der Menschen auszudrücken. – Es ist eine Farbe, nicht wörtlich wahr vom Standpunkt des Realismus..., aber eine uggestsive Farbe, welche eine Bewegung des glühenden Gefühls ausdrückt."²⁵⁾ Bei Marc wird die Farbe zum Gleichnis seiner religiös-pantheistischen Empfindung.

Das Blau im "Turm der blauen Pferde" hat spirituellen Charakter, es bindet die Zeichen der Pferde ein in den großen Kreis des Kreatürlichen.

In der Richtung der Verselbständigung der Farbe geht der späte Macke, der 1914 schreibt: "Wenn Du nun etwas Räumliches malst, so ist der farbige Klang, der flimmert, räumliche Farbwirkung, und wenn Du eine Landschaft malst und das grüne Laub flimmert ein wenig mit dem durchscheinenden blauen Himmel, so kommt das daher, weil das Grün auch in der Natur auf einer anderen Ebene liegt als der Himmel. Diese raumbildenden Energien der Farbe zu finden, statt sich mit einem toten Helldunkel zufrieden zu geben, das ist unser schönstes Ziel."²⁶⁾ Noch weiter verfolgt Delaunay diesen Weg, der nicht das Licht und seine Wirkungen geben wollte, sondern das Seherlebnis selbst, die Reizwirkung des Lichtes auf die Netzhaut, d. h. ein dynamisches Erlebnis. "Sehen ist Bewegung", sagt Delaunay und malt, ebenso wie seine Frau, Sonja Terk-Delaunay, rotierende Kreisformen in prismatischer Farbgebung. Den Abschluß und Höhepunkt dieser Entwicklung findet man bei Kandinsky und bei van Ostaïjen, die die totale Autonomie der Farbe in Kunst und Dichtung erklärt haben.

Alle Stilmittel, einschließlich das der Farbe, werden nun dazu benutzt, Schock-Effekte, große Kontraste und Harmonie zu erzeugen: "Kampf der Töne, das verlorene Gleichgewicht, fallende 'Prinzipien', unerwartete Trommelschläge, große Fragen, scheinbar zerrissener Drang und Sehnsucht, zerschlagene Ketten und Bänder, die mehrere zu einem machen, Gegensätze und Widersprüche, das ist unsere Harmonie,"²⁷⁾ behauptet Kandinsky.

Bei all dem Gesagten muß daran erinnert werden, daß es gerade Kandinsky war, der zwischen der realistischen Abbildung der Welt, der großen Realistik, dem Streben, aus dem Bild das äußerliche Künstlerische zu vertreiben und den Inhalt des Werkes durch einfache, unkünstlerische Wiedergabe des einfachen harten Gegenstandes zu verkörpern, und ihrem Gegensatz, der großen Abstraktion, dem Bestreben, das Reale ganz auszuschalten und den Inhalt des Werkes in "unmateriellen" Formen darzustellen, keinerlei Widerspruch fand, ja sogar die Gleich-Gültigkeit der beiden Pole behauptete. Er wollte dem Maler grundsätzlich die Möglichkeit lassen, den Realitätsgrad frei zu wählen.

Wie sehr sich die große Abstraktion der großen Realistik näherte, zeigt auch ein Urteil Stadlers über Benns "Morgue"-Zyklus: "Gefühl ist hier ganz Gegenstand geworden, Realität, Tatsachenwucht."²⁸⁾

Nicht nur die große Realistik und die große Abstraktion werden im Expressionismus zur Deckung gebracht, auch die künstlerischen Ausdrucksmittel werden es in gewisser Weise. Malerei und Literatur sind für Kandinsky nur verschiedene "Instrumente",²⁹⁾ denn die Kraft, die ihn zu seinem Werk treibt, ist die "innere Notwendigkeit". Dieses Bekenntnis Kandinskys läßt sich sicher auch auf andere Künstler anwenden. Von hier aus und von anderen schon zitierten Beispielen ergab

sich die Notwendigkeit, den Expressionismus nicht nur isoliert in der Malerei zu behandeln, sondern auch immer wieder Parallelbeispiele der Literatur heranzuziehen.

Anmerkungen

1) Für die Literatur, zumindest für den "Sturm und Drang" und für die Romantik gilt Ähnliches.

2) Lothar G. Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing, 1956, S. 67.

3) In seinem Buch "Wir und der Expressionismus", Akademie-Verlag, Berlin, 1973, S. 150, untersucht Reinhard Weisbach den ideologisch-politischen Charakter der expressionistischen Programmatik. Dort wird festgestellt, daß die meisten der heute in Kunst und Literatur anerkannten Vertreter des Expressionismus keinerlei Wirklichkeitsveränderung herbeigeführt haben. Bemerkenswert und sicher vom nichtmarxistischen Standpunkt aus anfechtbar ist, daß den Malern Kandinsky, Marc, Klee, Picasso, Nolde und Purrmann ein humanistisches Element in ihrer Kunst abgesprochen wird, weil es in ihren Gemälden entweder überhaupt keine Menschen gäbe wie bei Kandinsky (sic!) und Marc oder nur in "unrealistischer" Weise wie bei den anderen Malern.

4) Abgedruckt in: Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart, 1966, S. 266.

5) Schon van Gogh wollte keine Details malen, da sonst das Träumerische verloren gehe. Und auf die Frage "Was ist das, Gras oder Kohl?" antwortete er: "Das freut mich, daß ihr das nicht unterscheiden könnt..."

6) In Lukács Aufsatz: "Größe und Verfall des Expressionismus", in: Probleme des Realismus, Berlin, 1955, S. 146-183, bleiben Kandinsky und Marc, ebenso wie Klee, Kokoschka, Nolde, Grosz, Dix und Chagall unerwähnt!

7) Schon der Impressionismus hatte mit einer starken Gegenreaktion zu rechnen. Auf der ersten Ausstellung, 1872, wollten die Betrachter vor Empörung die Bilder mit Schirmen zerstören. 1892 schwörte Munchs Ausstellung in Berlin einen Skandal herauf, der Anlaß wurde, eine Reihe von Künstlervereinigungen zu bilden, die sich gegen den Akademismus und den Naturalismus wandten. 1892 wurde die Münchner Sezession, 1897 die Wiener Sezession und 1899 die Berliner Sezession gegründet.

8) Abgedruckt in: Hans Konrad Röthel, Die Brücke, in: Hans Steffen (Hrsg.), Der deutsche Expressionismus, Formen und Gestalten, 3. Aufl., Göttingen, 1970, S. 179.

9) Abgedruckt in: Neue Blätter für Literatur und Kunst, 1918/19.

10) Vgl. zur Ergänzung: Paul Raabe, Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus, 1910-24, Stuttgart, 1964, und: Paul Hadermann, Expressionist Literature and Painting, in: Ulrich Weisstein (Hrsg.), Expressionism as an International Literary Phenomenon, Paris/Budapest, 1973, S. 112ff.

11) Vgl. dazu: Paul Raabe (Hrsg.), Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, Freiburg/Olten, 1965.

12) So illustrierte z. B. E. L. Kirchner G. Heyms "Umbra vitae".

13) Z. B. behandeln Trakl und Kokoschka das Thema der "Windsbraut".

14) Ganz allgemein waren die theoretischen Schriften jener Zeit, Worringers "Abstraktion

und Einfühlung", 1908, Kandinskys "Über das Geistige in der Kunst", 1912, Apollinaires, Gleizes und Metzingers Schriften über Kubismus, die Essays von Delaunay, Marc, Klee und Kirchner, von großem Einfluß, ebenso wie Däublers Schriften über Literatur und Kunst. Diese Einflüsse sind jedoch im einzelnen nicht leicht nachzuweisen.

15) Vgl. dazu besonders das Schauspiel "Der brennende Dornbusch".

16) So schafft Schönberg "Kleine Stücke für Kammerorchester", von denen das zweite 7 Takte hat und 16 Sekunden dauert. Ebenso findet man bei Schönbergs Schüler, Anton von Webern, solche Mikroformen, z.B. das Streichquartett op. 9, und bei Alban Berg, fünf Orchesterlieder, Op.4, 1912 entstanden. In der Literatur veröffentlichte Emil Aldor 1911 eine Romanparodie in der Zeitschrift "Komet". Dieser Roman drängt sich auf eine halbe Seite zusammen, ist also in einer Minute zu lesen. Abgedruckt in: Arnold, Prosa des Expressionismus, Stuttgart, 1972, S. 19. Im Roman "Sophie" von Franz Jung, 1915 im Verlag der "Aktion" erschienen, ist die Zeit ganz ausgeschaltet, aber auch das Milieu, Nebenpersonen und Nebenhandlungen fehlen. In Heinrich Manns "Drei Minuten Roman" von 1917 gibt es ungewöhnliche Assoziationen, Verkürzungen und einen gesteigerten, stakkatoartigen Rhythmus.

17) Munch forderte, daß man nicht länger Interieurs mit lesenden Männern und strickenden Frauen malen soll, sondern die Menschen als Lebende, die atmen, fühlen und leiden, darstellen soll. Vgl. dazu Wilhelm Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, 2. Aufl., München, 1957, S. 86ff.

18) Vgl. die Bilder von Grosz und Dix, auch die von Klee mit z.B. Benns Satz: "Bartflechte kaufte Nelken, Doppelkinn zu erweichen." - Van Gogh fürchtete, daß seine Gemälde für Karikaturen gehalten würden, wegen seines kürzelhaften, rhythmisierenden und formverzerrenden Stils.

19) Von Munch sind die Schrei-Bilder weltbekannt, bei Kokoschka, Nolde, Kubin und Meidner findet man Verwandtes. Aus dem Bereich der Literatur sei hier nur Franz Jung genannt, ein immer noch viel zu wenig bekannter, aber bedeutender Expressionist, der im Nachtrag zum Roman "Opferung", 1916 in der Reihe der "Aktionsbücher" im Verlag der "Aktion" erschienen, schreibt: Da "drang ein Schrei zu ihm. Wölbte sich vor ihm, brach nieder, drang tief ein. Ein Schrei, wie von der Ewigkeit her. Ein furchtbar jäh heißer Schrei". Eine der Zeitschriften heißt "Der Schrey", herausgegeben von der Redaktion und dem Verlag "Der grüne Schrey", 1919.

20) Meidner, der 1912 und 1913 eine Serie apokalyptischer Visionen malte, die Zerstörungen und Schrecken des Krieges vorwegnehmend, gibt selbst eine literarische Charakteristik seiner Gemälde in seinem Buch "Septemberschrei": "Wie baute ich immer auf meine Felsen die Häuserruinen, klagevoll gespalten, und der Weheruf der kahlen Bäume zackte zu den krächzenden Himmeln hinauf!"

21) Vgl. u.a. Grosz, Dix, Beckmann und Benn.

22) In der Komödie "Der Snob" heißt die Hauptfigur "Maske".

23) Abgedruckt in: Pörtner, Expressionismus und Theater, in: Wolfgang Rothe (Hrsg.), Expressionismus als Literatur, Bern, 1969, S.202f.

24) "Ein schönes Blau, ein schönes Rot, ein schönes Gelb - Materie, die den sinnlichen Grund des Menschen aufwühlt - das ist der Ausgangspunkt des Fauvismus: einfach der Mut, die Reinheit der Mittel wiederzufinden", sagt Matisse. Abgedruckt in: Werner Hofmann,

Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart, 1966, S.260.

25) Kommentar van Goghs zu seinem Bild "Nachtcafé", 1888, abgedruckt in: Karl-Ludwig Schneider, Expressionismus in Dichtung und Malerei, in: Zerbrochene Formen, Wort und Bild im Expressionismus, Hamburg, 1967, S.25f. Vgl. dazu Trakl (blaue Kühle, weißer Schlaf) oder Lasker-Schüler (blaue Seele).

26) Brief von August Macke an Hans Thuar, Hilterfingen, 12. 2. 1914.

27) "Über das Geistige in der Kunst", 4. Aufl., Bern, 1952, S. 108f. Vgl. dazu auch Döblin: "Im Roman, heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben." (in: Bemerkungen zum Roman, in: Die Neue Rundschau, 1917, I, S.410) und Benns Idee von seinem "Laboratorium für Worte". Carl Einstein meint 1912 über die Novelle: "Kunst ist eine Technik, tatsächliche Bestände und Affekte zu erzeugen". Abgedruckt in: Die Aktion II, 1912, Sp. 1269.

28) Abgedruckt in: Clemens Heselhaus, Deutsche Lyrik der Moderne, S.282.

29) "Das Wort ist ein innerer Klang", schrieb Kandinsky schon 1911 in: Über das Geistige in der Kunst, 4. Aufl., Bern, 1952, S.45.