



Winckelmann Akademie
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für
Kunstgeschichte München***

Textbeitrag Nr. 38, Juni 2021

www.winckelmann-akademie.de

Malerei des deutschen Expressionismus aus der Sammlung der Münchner Pinakothek der Moderne

Prof. Dr. Steffen Krämer

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Als „konzentrierter zusammengefaßter Ausdruck eines Lebensgefühls“ beschrieb der Theater- und Kunstkritiker Paul Fechter 1914 den Expressionismus.¹ Zwei Jahre später charakterisierte der Literatur- und Kunstkritiker Hermann Bahr die Expressionisten mit folgenden Worten: „sie vergewaltigen die Wirklichkeit, sie vergewaltigen den Augenschein, sie vergewaltigen die Sinneswelt.“² Und noch 1925 skizzierte der Kunstkritiker Franz Roh ein Schema des Expressionismus, in dem er dessen Merkmale mit einzelnen Attributen prägnant umschrieb: „Objekt unterdrückend, rhythmisierend, erregend, ausschweifend, dynamisch, laut, summarisch, vordergründig.“³

Diese historischen Zitate dokumentieren die erstaunlich intensive, mitunter auch negative Wirkung, die der deutsche Expressionismus auf die Zeitgenossen ausübte. Kaum eine andere Strömung der Malerei im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts hat sich derart nachhaltig in das öffentliche Bewusstsein eingeprägt wie der Expressionismus. Dabei kann von einer einheitlichen Stil Tendenz kaum die Rede sein, viel zu unterschiedlich sind die künstlerischen Ansätze, die von den einzelnen Vertretern jeweils verfolgt wurden. Zudem veränderten sich im Verlauf der knapp zwanzig Jahre andauernden Entwicklung die Inhalte der expressionistischen Malerei, da sie von den rapiden Umwälzungen der Zeitgeschichte stets beeinflusst war. Am Beginn steht die Künstlergruppe *Die Brücke*, die von den vier Architekturstudenten Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl am 7. Juni 1905 in Dresden gegründet wurde. In den folgenden Jahren traten der Gruppe noch Max Pechstein, Otto Mueller und für knapp zwei Jahre auch Emil Nolde bei. 1912 erschien ein Jahrbuch mit dem Titel *Der blaue Reiter*, das von den in München ansässigen Malern Franz Marc und Wassily Kandinsky herausgegeben wurde.⁴ Darin enthalten waren auch Texte und Bilder anderer expressionistischer

¹ Paul Fechter: *Der Expressionismus*, München 1920, S. 21 (Erstausgabe München 1914).

² Hermann Bahr: *Expressionismus*, München 1919, S. 50 (Erstausgabe München 1916).

³ Franz Roh: *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig 1925, S. 119.

⁴ Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuausgabe* von Klaus Lankheit, München 1979 (Erstausgabe München 1912)

Maler und Malerinnen, wie etwa August Macke oder Gabriele Münter. Sowohl die Dresdner Künstlervereinigung als auch der Münchner Almanach des Blauen Reiters gelten als die wichtigsten historischen Komponenten in der Malerei des deutschen Expressionismus.

Ein radikaler Einschnitt bedeutete der Erste Weltkrieg, an dem ein Großteil der expressionistischen Maler teilnahm. Berühmte Vertreter, wie Franz Marc oder August Macke, fielen, während andere durch ihre Kriegserlebnisse traumatisiert wurden. Unmittelbare Reaktionen auf diese schrecklichen Erfahrungen waren neue Ausdrucksmittel und Bildinhalte im Expressionismus der Nachkriegszeit, dessen Zentrum nun die Hauptstadt Berlin wurde. Nur mehr wenige Jahre sollte die Kunstrichtung noch fortbestehen, bis sie dann ab etwa 1923 von der Malerei der Neuen Sachlichkeit stufenweise abgelöst wurde. Diese künstlerische Wende fand zu dem Zeitpunkt statt, als sich die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse in der Weimarer Republik stabilisierten.

Die Künstlervereinigung *Die Brücke*

Nach Gründung der Gruppe 1905 in Dresden verfasste Ernst Ludwig Kirchner ein Jahr später das künstlerische Programm der Brücke, das lediglich aus zwei Leitsätzen besteht: „Mit dem Glauben an 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 draengt.“⁵ Wenig konkret erscheint zunächst der Inhalt dieses Programms, und doch offenbart es entscheidende Kerngedanken der ersten expressionistischen Künstlergruppe. Man forderte vor allem eine gemeinsame Geisteshaltung, die sich einerseits von den Traditionen befreien wollte und andererseits nach wesentlichen und damit ursprünglichen Mitteln des künstlerischen Ausdrucks suchte. Ob es sich um die Pinselführung, die Farbgebung, die Kompositionsweise oder um die Bildthemen handelte; alles sollte in der Malerei der Brücke grundlegend erneuert werden. Kirchners *Spielende nackte Menschen* von 1910 (Abb. 1), Heckels *Mädchen am Strand* von 1914 (Abb. 2) und Muellers *Zwei Mädchen im Grünen* von 1920-25

⁵ Ernst Ludwig Kirchner: Programm der Künstlergruppe Brücke, 1906, abgedruckt in: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 1: 1895-1941, Ostfildern-Ruit 1998, S. 91.

(Abb. 3) verdeutlichen dieses Streben nach einem radikalen künstlerischen Aufbruch. Thema der drei Bilder ist die Einheit von Mensch und Natur.



Abb. 1 Ernst Ludwig Kirchner
Spielende nackte Menschen

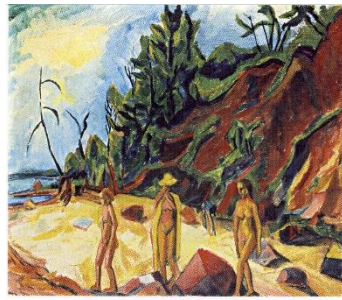


Abb. 2 Erich Heckel, Mädchen
am Strand



Abb. 3 Otto Mueller, Zwei Mädchen
im Grünen

Nackte Figuren befinden sich in einer größtenteils unberührten Landschaft und werden mit ihren Konturen in das Geflecht der Bäume, Sträucher und Felsen harmonisch eingebunden, gleichsam eingewoben. Sowohl die pastose Malweise mit breitem und schnell aufgetragenem Pinselstrich als auch die flüchtige, beinahe grobschlächtig anmutende Ausarbeitung verbinden alle Gegenstände zu einer in ihrer Bildstruktur nur wenig differenzierten Gesamtkomposition. Unterschiede zeigen sich vor allem in der Farbgebung: Bevorzugte Kirchner leuchtende Buntfarben aus Grün, Blau und Rot, so sind es bei Heckel eher tonige Werte aus Braun, Grün und Beige, während Mueller gedämpfte Farben verwendete, die von starken, silbergrauen Konturlinien eingerahmt werden. Hauptmerkmal der Figurenfindung ist demgegenüber der Verzicht auf jegliche Individualität. In keinem Bild zeigt sich eine klar erkennbare Physiognomie oder der besondere Charakter einer Figur. Erst in der vollständigen Auflösung der Persönlichkeit kann sich der Mensch mit der Natur harmonisch vereinen. Lediglich in Heckels Bild (Abb. 2) kündigt sich durch die weibliche Mittelfigur mit ihrem Bademantel und Sonnenhut die städtische Lebensweise eines Sommerurlaubs an. Auch andere Landschaftsbilder der Brücke-Maler, wie Pechsteins *Vor dem Gewitter* von 1910 (Abb. 4) oder Schmidt-Rottluffs *Kähne am Strand* von 1913 (Abb. 5) zeigen diese unverfälschte Malweise mit tief empfundener Ursprünglichkeit im Ausdruck des Dargestellten.



Abb. 4 Max Pechstein
Vor dem Gewitter

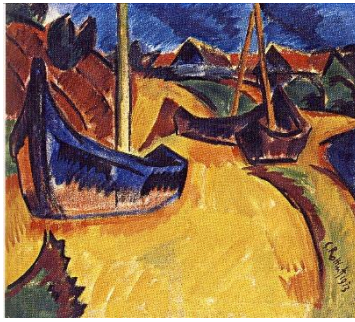


Abb. 5 Karl Schmidt-Rottluff
Kähne am Strand

Ein weiteres von den Brücke-Malern bevorzugtes Bildsujet ist die illustre Scheinwelt von Varieté und Zirkus. In Kirchners *Cirkus* von 1913 (Abb. 6) und in Heckels *Varieté* von 1919 (Abb. 7) bestimmen die verschiedenen Akteure das Bildgeschehen. Ist es im Zirkusbild die kraftvoll bewegte Gruppe von Pferd und Reiterin beim Dressurakt, dem die beiden Clownfiguren applaudierend zuschauen, so wird das Varietébild von den zu Masken erstarrten Gesichtern der verschiedenen Schauspieler beherrscht. In beiden Gemälden wirkt der Bildraum in seiner Perspektive merkwürdig verzerrt, was den Bühnencharakter dieser Aufführungen nochmals betont.

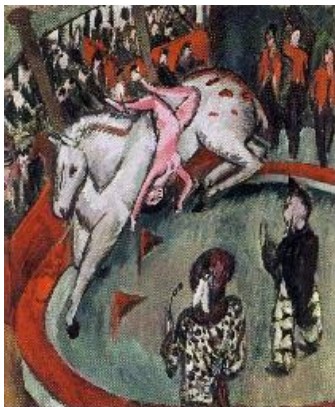


Abb. 6 Ernst Ludwig Kirchner
Cirkus

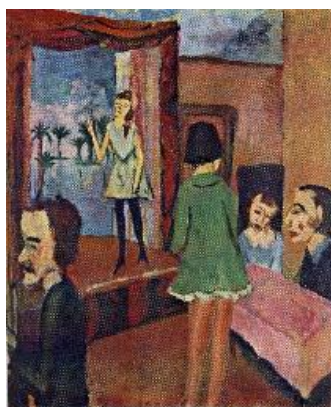


Abb. 7 Erich Heckel, Varieté

Ursache für die Faszination an diesen Bildthemen war die Freude am tragischen Schauspiel und inszenierten Erlebnis, folglich die Möglichkeit, sich vom Alltäglichen zu lösen und in eine Gegenwelt voller Dramatik, Sehnsucht und Abenteuer einzutauchen.

Die Suche nach dem eigenen Ich in seinem nicht selten gespaltenen Verhältnis zur Außenwelt ist ein Hauptthema der expressionistischen Malerei und beschäftigte nicht nur die Brücke-Maler. Der damals in Berlin tätige Künstler Ludwig Meidner schuf 1912 ein Selbstbildnis mit dem Titel *Der Selbstmörder* (Abb. 8).



Abb. 8 Ludwig Meidner
Der Selbstmörder

In einem geschlossenen Innenraum voller dunkler Atmosphäre blickt der Maler misstrauisch und distanziert auf den Betrachter. Seine rechte Hand umfasst die linke Brust, um das seelische Leiden zum Ausdruck zu bringen. Eine weiße Linie hinter dem Maler deutet das Seil an, mit dem er sich erhängen will. Harte Farbkontraste durch schnell aufgetragene Pinselstriche und unvermittelte Gegensätze im Hell-Dunkel betonen nochmals die innere Unruhe. In diesem Selbstbildnis dokumentiert Meidner die elementare Bedrohung seiner gesamten psychischen Existenz, und sein Blick richtet sich fast vorwurfsvoll aus dem Bild, so als ob er den Betrachter zu einer Reaktion geradezu herausfordern wolle.

Ebenso eindringlich schilderten sich auch die Brücke-Maler in ihren Selbstporträts. Kirchners *Selbstbildnis als Kranker* von 1918 (Abb. 9) und *Muellers Selbstbildnis* von 1919 (Abb. 10) fallen zeitlich in die Phase vor oder kurz nach dem Ende des Ersten Weltkrieges, an dem beide Maler teilgenommen hatten. Schon der Ortswechsel von Dresden nach Berlin, den die meisten Brücke-Künstler bis 1911 vollzogen hatten, bedeutete eine wichtige Zäsur in ihrem Schaffensprozess. Der Erste Weltkrieg war hingegen ein radikaler Einschnitt von einer zuvor nicht geahnten destruktiven Wirkung. Kirchners und Muellers Selbstbildnisse sind hierfür Bilddokumente mit einem erschütternden Sinngesamt.

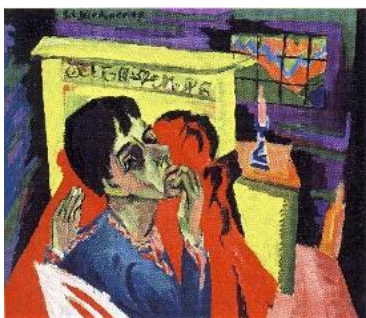


Abb. 9 Ernst Ludwig Kirchner
Selbstbildnis als Kranker



Abb. 10 Otto Mueller
Selbstbildnis

1915 war Kirchner aufgrund einer tiefen seelischen Zerrüttung aus dem Kriegsdienst entlassen worden. Wiederholt musste er Sanatorien in der Schweiz aufsuchen, wo er im Herbst 1918 in der Nähe von Davos ein Haus bezog, dessen Wohnstube im Gemälde abgebildet ist. Mit einer plötzlichen Rückbewegung wendet sich der Maler aus dem Bild dem Betrachter zu, während seine rechte Hand zum Mund geführt ist, um seinem inneren Schrecken Ausdruck zu verleihen. Die Physiognomie ist maskenartig verzerrt und erhält durch die feine Schraffur der schnellen Pinselstriche einen nervösen, aufgewühlten Ausdruck. Die grellen Buntfarben vorwiegend aus Grün und Gelb im Gesicht reflektieren die krankhaften Seelenzustände und werden im gesamten Rauminterieur noch durch weitere Signalfarben, wie Rot oder Lila, ergänzt. Durch die Vielzahl der schrägen Linien ist der dargestellte Innenraum in seiner Perspektive völlig aus dem Gleichgewicht geraten. Alles in diesem Bild symbolisiert die Verzweiflung des psychischen Zusammenbruchs.

Weniger expressiv stellt sich dagegen Mueller in seinem Selbstbildnis dar, das kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs entstanden sein dürfte. Bekleidet mit einem schweren Mantel zeigt er sich im traditionellen Dreiviertelporträt, während sein hageres Gesicht mit dem verschlossenen Mund und dem zweifelnden Blick den Betrachter fixiert. Der hellrote Hintergrund wird durch breite schwarze Pinselstriche gegliedert, die in diagonaler Ausrichtung auf die Figur treffen. Unwillkürlich denkt man hierbei an Ernst Jüngers *Stahlgewitter* in den Stellungskämpfen des Ersten Weltkriegs. In schonungsloser Offenheit zeigt dieses Selbstbildnis die tiefe Skepsis eines Malers, der nur mit knapper Not dem Massensterben des Weltkriegs entgangen war.

Dass sich viele expressionistische Maler nach ihren Kriegserfahrungen christlichen Bildthemen zuwandten, ist nicht weiter erstaunlich. Schließlich konnte man diese traumatischen Erlebnisse nur schwer rational verarbeiten. In der Regel blieben diese künstlerischen Auseinandersetzungen mit religiösen Inhalten aber nur kurze Perioden im jeweiligen Schaffensprozess der Maler. Eine Ausnahme bildet Emil Nolde, der für knapp zwei Jahre der Brücke angehörte und sich seit 1909, nach der Genesung von einer schweren Krankheit, mit biblischen Themen beschäftigte. Sein *Tanz um das Goldene Kalb* von 1910 (Abb. 11) verdeutlicht dies auf exemplarische Weise.



Abb. 11 Emil Nolde
Tanz um das Goldene Kalb

Völlig losgelöst von christlich-moralischen Wertvorstellungen zeigt er den ekstatischen Tanz mehrerer nackter oder nur leicht bekleideter Frauen als expressiven Ausdruck der heidnischen Götzenverehrung. Grelle Buntfarben und eine pastose Pinselführung lösen die Einzelfigur zugunsten einer wild bewegten Gesamtdynamik auf, doch bleibt aufgrund der demonstrativen Zurschaustellung weiblicher Körperformen ein erotisches Moment gleichwohl bestehen. Alles in diesem Bild drückt eine übersteigerte, beinahe schon hysterische Erregtheit aus. Beeinflusst von derart expressiver Bildgestaltung zeigte sich auch der in München und Berlin tätige Künstler Lovis Corinth, als er nur drei Jahre vor seinem Tod 1922 seinen *Roten Christus* (Abb. 12) malte.

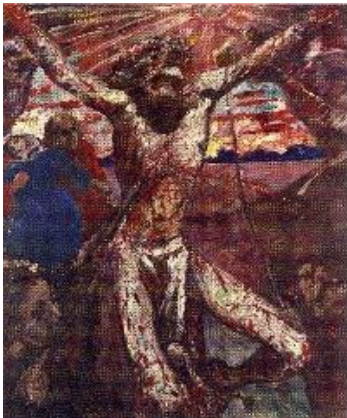


Abb. 12 Lovis Corinth
Roter Christus

Der Blaue Reiter

Völlig andere künstlerische Wege betraten hingegen die Münchner Maler im Umkreis des Blauen Reiters. Genau genommen handelt es sich hierbei um keine Künstlergruppe, sondern lediglich um ein Jahrbuch, das von Franz Marc und Wassily Kandinsky 1912 herausgegeben wurde. Dennoch werden auch andere Maler und

Malerinnen, wie etwa Alexej von Jawlensky, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin, zu diesem Umkreis gezählt. Ihre lockere Zugehörigkeit ergab sich aus mehr oder weniger engen persönlichen Kontakten, aus der Teilnahme an gemeinsamen Ausstellungen oder aus der Beteiligung an der Veröffentlichung des Jahrbuches in Form von Text- oder Bildbeiträgen. Jener starke Gemeinschaftswille, den die Brücke-Maler zumindest während ihrer Anfangszeit in Dresden noch vertreten hatten, konnte sich daraus allerdings nicht entwickeln. Zudem beendete der Kriegsausbruch abrupt die gemeinsame Zeit. Aufgrund seiner russischen Herkunft musste Kandinsky 1914 Deutschland verlassen und kehrte erst 1921 wieder zurück, um ein Jahr später eine Lehrtätigkeit am Bauhaus in Dessau zu übernehmen. Franz Marc dagegen meldete sich im August 1914 als Kriegsfreiwilliger und fiel in der Nähe von Verdun im März 1916. Folglich war der Blaue Reiter nur eine kurze Episode in der Geschichte der expressionistischen Malerei. Dennoch übte er eine nachhaltige Wirkung aus und beeinflusste in hohem Maße die Entwicklung der modernen Kunst. Was Kandinskys künstlerisches Schaffen vor allem auszeichnet, ist die Verbindung von Bildpraxis und Kunsttheorie. 1912 und damit im selben Jahr, als der Blaue Reiter erschien, veröffentlichte der Maler seine Schrift *Über das Geistige in der Kunst*.⁶ In enger Anlehnung an die Musik mit ihren freien Akkorden und harmonischen Tonfolgen entwickelte Kandinsky die Idee einer neuen Bildkunst, die sich von jeglicher Form der Gegenständlichkeit lösen sollte. Das in seiner Schrift konstatierte „heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion“ lässt sich in seinen berühmten, seit 1909 entstandenen *Improvisationen* nachweisen, deren besondere Bezeichnung wiederum auf die vom Künstler intendierte Analogie von Kunstwerk und Musikstück verweist.⁷ Vergleicht man Kandinskys *Reiter*, auch betitelt als *Improvisation 12*, von 1910 (Abb. 13) mit der drei Jahre später entstandenen *Träumerischen Improvisation* (Abb. 14), dann zeigt sich die stufenweise Auflösung der Bildgegenstände in abstrakte Formen.

⁶ Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952 (Erstausgabe München 1912)

⁷ Zum Zitat siehe Kandinsky (wie Anm. 6), S. 55.



Abb. 13 Wassily Kandinsky
Reiter (Improvisation 12)



Abb. 14 Wassily Kandinsky
Träumerische Improvisation

Die *Improvisation 12* bleibt durch die zentrale Gruppendarstellung eines Reiters mit Pferd im Figurativen verhaftet. Doch wird die Binnenstruktur in pastos aufgetragene Farbflächen aufgelöst, so dass einzelne Bestandteile, wie der Kopf des Reiters, nur mehr schwer zu erkennen sind. Auch andere Bildelemente lassen sich noch identifizieren, wie die kleinen Figuren links neben dem Reiter. Doch zeigt sich auf der linken Bildhälfte bereits die Auflösung des Gegenständlichen in große Farbflächen, die sich als Komplementärkontrast von Blau und Rot im bogigen Schwung dynamisch entwickeln. Vorwiegend in der strahlenden Buntfarbigkeit äußert sich der Einfluss durch die bayerischen Hinterglasbilder, von deren immensen Leuchtkraft Kandinsky nachweislich beeindruckt war. Die konsequente Weiterführung zur Abstraktion zeigt sich demgegenüber in der *Träumerischen Improvisation*. Eine aus vielen Farbflächen unterschiedlicher Größe und Form zusammengesetzte Komposition ergibt eine ebenso kleinteilige wie unruhige Bildstruktur, wobei die häufigen Überschneidungen eine gewisse Raamtiefe suggerieren. Versträrkt wird dieser Eindruck noch durch die in verschiedene Valeurs aufgegliederten Grundfarben, die dadurch ein eigenes Volumen entwickeln. Die autonome Farbe ist nun der entscheidende Übermittler des abstrakten Bildinhaltes, und die besondere Art, wie sie auf den Betrachter optisch wirkt, wurde vom Maler beim Gestaltungsprozess bewusst miteinkalkuliert. „Hier kommt die psychische Kraft der Farbe zutage“, wie es Kandinsky in seiner Schrift selbst formuliert hat.⁸ Auch Franz Marcs künstlerische Intentionen führten folgerichtig zur Abstraktion, doch verlief seine Entwicklung anders als bei Kandinsky. Seit 1908 gewann die Darstellung von Tieren immer größere Bedeutung für den Maler, bis er sich zwei Jahre später fast ausschließlich diesem Bildgegenstand widmete. Die Landschaftsmotive im Bild waren für ihn nur insofern wichtig, als sie den Lebensraum

⁸ Zum Zitat siehe Kandinsky (wie Anm. 6), S. 61.

der Tiere zeigten. Für Marc verkörperte das Tier in seiner unberührten animalischen Existenz jenes ursprünglich Gute, was der Mensch seiner Ansicht nach schon längst verloren habe.⁹ Das Bild *Rote Rehe II* von 1912 (Abb.15) zeigt zwei Rehe in unterschiedlichen Bewegungsmustern vor einer weitgehend stilisierten Voralpenlandschaft. Das Lineament im Bildaufbau ist bogig geführt und ergibt durch seinen Schwung bzw. Gegenschwung eine Ondulation, in die alle Bildgegenstände eingefügt sind. Ebenso harmonisch ist auch das Kolorit, das mit seinen Farbvaleurs ein fein abgestimmtes Spiel von Licht und Schatten erzeugt.



Abb. 15 Franz Marc
Rote Rehe II

Es ist ein Bild der Ruhe und des Friedens, das der Maler entworfen hat und das jene idyllische Atmosphäre übermittelt, wenn sich Tiere in der Natur ungestört bewegen. Weitaus dynamischer und expressiver sind dagegen die Bilder *Der Mandrill* von 1913 (Abb. 16) und *Tirol* von 1914 (Abb. 17).



Abb. 16 Franz Marc
Der Mandrill



Abb. 17 Franz Marc
Tirol

In beiden Gemälden zeigt sich der Einfluss sowohl von Robert Delaunays Abstraktionsprozessen als auch von den dynamischen Formzertrümmerungen der

⁹ Siehe dazu die schon häufig zitierte Sequenz aus einem Feldbrief Marcs an seine Frau vom 12. April 1915: „[...] der Instinkt, der mich von dem Lebensgefühl für den Menschen zu dem Gefühl für das Animalische, den „reinen Tieren“ wegleitete. Der unfrome Mensch, der mich umgab, (vor allem der männliche) erregte meine wahren Gefühle nicht, während das unberührte Lebensgefühl des Tieres alles Gute in mir erklingen ließ. [...] Ich empfand schon sehr früh den Menschen als „häßlich“; das Tier schien mir schöner, reiner [...]“, abgedruckt in: Franz Marc: Briefe aus dem Feld, Berlin 1940, S. 63.

italienischen Futuristen. Figurative Elemente lassen sich nur noch schwer erkennen. Vielmehr dominieren die strahlend bunten Farben, die entweder zu spiralförmigen Kreisformen oder im diagonalen Verlauf zu kristallartigen Prismen zusammengefügt sind. Erst bei genauer Betrachtung erkennt man den Mandrill, wie er sich in der Mitte des Bildes auf einem Baumast nach vorne bewegt. Das Land Tirol wird demgegenüber als dunkle Silhouette aus Gelb- und Schwarztönen im Bildzentrum dargestellt. Nach Vollendung hat Marc das Gemälde nochmals überarbeitet und anstelle einer Sonne die stark abstrahierte Figurengruppe der Maria mit Kind auf einer Mondsichel eingefügt. Zeigt der *Mandrill* die leuchtende Farbe in ihrer ungehemmten Energie, so entwickelt sie sich in *Tirol* zu einem Kaleidoskop, dessen symbolischer Ausdruck in Verbindung mit der später eingefügten Glaubensthematik auf die durch neue Heils- und Erlösungsvorstellungen aufgewühlte Situation Europas am Vorabend des Ersten Weltkrieges verweisen soll.

Zwei Gegenpole im Expressionismus: August Macke und Oskar Kokoschka

Nur knapp drei Jahre liegen zwischen der Ausführung von August Mackes *Mädchen unter Bäumen* von 1914 (Abb. 18) und Oskar Kokoschkas *Die Auswanderer* von 1916/17 (Abb. 19).



Abb. 18 August Macke
Mädchen unter Bäumen



Abb. 19 Oskar Kokoschka
Die Auswanderer

Der eklatante Unterschied im Bildausdruck kann historisch zunächst mit dem unvergleichbaren Schrecken des Ersten Weltkrieges erklärt werden, in dem Macke nur wenige Wochen nach Kriegsbeginn im September 1914 fiel und aus dem Kokoschka nach Kriegsverletzung, verbunden mit einem psychischen Schock, 1916 entlassen wurde. Weit stärker allerdings dokumentieren die beiden Gemälde zwei unterschiedliche künstlerische Mentalitäten. In Mackes *Mädchen unter Bäumen* wird die heile Welt des Bürgertums dargestellt, losgelöst von den politischen oder sozialen Bedingungen. In bunter Farbenharmonie zeigt der Maler das gesellige Treiben eines

Sommertages in einer städtischen Parklandschaft. In Gruppen zusammengestellt, scheinen die weiblichen Figuren mit dem im Hell-Dunkel aufleuchtenden Blattwerk gleichsam zu verschmelzen. Aus ihren konturlosen und indifferenten Gesichtsflächen ist jeglicher Ausdruck von Individualität verschwunden. Vielmehr ging es dem Maler um die Wiedergabe einer ungetrübten und heiteren Atmosphäre, die mit der Realität des Alltags nichts gemein hat.

Kokoschkas *Auswanderer* zeigt dagegen das Gruppenbild von drei Menschen in einer düsteren Landschaft mit kahlen Bäumen und einem dunklen Himmel.

Dargestellt ist der Dichter Fritz Neuberger, flankiert von der Schauspielerin Käthe Richter und dem Maler selbst. Die Figuren sind in sich gesunken, und ihr Blick streift gedankenverloren in die Ferne. Ein Dialog scheint nicht möglich zu sein, da jeder darüber nachsinnt, wo er in seiner trostlosen Stimmung eine Zuflucht finden kann. Der expressive Pinselduktus mit kurzen, pastos aufgetragenen Bogenstrichen betont die seelische Spannung der von Angst und Isolation beherrschten Figuren.

Ein kurzes Resümee

Berücksichtigt man die verschiedenen Tendenzen in der Malerei des Expressionismus, dann zeigt sich eine ungemein facettenreiche Vielfalt von künstlerischen Vorgehensweisen, Bildinhalten und Darstellungsmustern. Man muss nur die Bilder der Brücke mit denjenigen des Blauen Reiters vergleichen. Was sie aber im Gesamten vereint, ist die in der Malerei bisher nur wenig erprobte Möglichkeit, die persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse, folglich die eigene Geisteshaltung und das Lebensgefühl im Bild zu dokumentieren. Unter diesem Aspekt betrachtet, ist es durchaus berechtigt, die expressionistische Malerei als Kunst des Ausdrucks, vor allem der geistig-seelischen Expression, zu bezeichnen.

Bildnachweis

Abb. 1 - 19 Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München, Bildarchiv

Einführende Literatur

Myers, Bernard S.: Die Malerei des Expressionismus. Eine Generation im Aufbruch, Köln 1957

Vogt, Paul (Hg.): Deutscher Expressionismus 1905 – 1920, München 1981

Elger, Dietmar: Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution, Köln 2002

Beil, Ralph und Dillmann, Claudia (Hg.): Gesamtkunstwerk Expressionismus, Ausst.
Kat., Darmstadt, Mathildenhöhe, Ostfildern 2010