

## Gestaltungsprinzipien der »Brücke«-Maler

Lorenz Dittmann

### Die Fragestellung

Expressionistische Kunst wurde von Zeitgenossen, die für sie aufgeschlossen waren, begriffen als Kunst des »Gefühls«<sup>1)</sup>, des »Geistes«<sup>2)</sup>, der »Vorstellung«<sup>3)</sup>, der »Abstraktion«<sup>4)</sup>. Mit diesen und ähnlichen Charakteristika sollte sie verteidigt werden gegenüber zeitgenössischem Unverständnis und ihre Berechtigung gegenüber dem vorausgegangenen, meist vordergründig als »naturalistisch« begriffenen Impressionismus dargetan werden.

Die Distanz eines Dreiviertel-Jahrhunderts läßt solche Zuordnung fraglich erscheinen, wie sie auch die wütenden Angriffe, die dieser Kunst entgegenschlugen, unnachvollziehbar macht. Die breite Resonanz der großen Kirchner-Ausstellung von 1979/80, der Zuspruch bei früheren Nolde-Ausstellungen zeigen, daß Werke expressionistischer Künstler heute ohne Widerstände angenommen werden.

Kunstkritik und Kunstgeschichtswissenschaft müssen expressionistische Kunst nicht mehr rechtfertigen. Schon seit den fünfziger Jahren konnte sich so die kunsthistorische Forschung der sehr wichtigen materialorientierten Arbeit zuwenden, der Erstellung von Monographien mit Werkkatalogen<sup>5)</sup>, damit zusammenhängend der Erörterung von Datierungsfragen, vereinzelt auch schon ikonographischen Problemstellungen.

Darf aber das angemessene Verständnis der Werke selbst, in der Form, wie dies meist die genannte Forschung und die erfolgekrönten Ausstellungen tun, als offensichtlich problemlos, einfachhin vorausgesetzt werden?

Auf die Frage etwa: wie ist expressionistische Kunst möglich und was sind die Besonderheiten ihrer je individuellen Gestaltungen, wird man in der vorhandenen kunstkritischen und kunsthistorischen Literatur kaum zureichende Antworten finden. Verweise auf die Zeitsituation genügen nicht<sup>6)</sup>, so wichtig auch die Kenntnis der die Werke zu einem gewissen Maße bedingenden Umstände ist, so wenig wie eine Analyse des Begriffes »Expression«<sup>7)</sup>.

So sei an dieser Stelle mit einigen Bemerkungen versucht, Hinweise zu geben auf die Besonderheiten »expressionistischer« Gestaltung bei den Künstlern der »Brücke« auf der Grundlage der Möglichkeit expressiver Gestaltung überhaupt. Diese Möglichkeit soll dabei in einigen Punkten bezogen werden auf Charakteristika unserer empirischen, leiblich-räumlichen Existenz. »Unmittelbarkeit«, »Unverfälschtheit«, die Schlachtrufe der »Brücke«-Gemeinschaft<sup>8)</sup>, können so in ihrer Bedeutung für die Werke genauer gefaßt werden.

## I. Zeichnen als Prozeß

Spontaneität, Schnelligkeit des Zeichnens gilt allgemein als Eigenart des Kirchnerschen Zeichenstils. Die bewegende Hand bleibt als Verursacher der gekennzeichneten Linie stets mitgegenwärtig<sup>9)</sup>. Oft zeigt sie sich als die Spur des in *einem* Zuge über das Blatt gleitenden Stiftes.

Abb. S. 13

So hebt, um das Gemeinte an einem Beispiel zu exemplifizieren, bei der »*Tanzenden*« von 1911<sup>10)</sup> die lineare Bewegung an mit der linken Kontur ihres Rockes, bezeichnet mit einer ähnlichen Winkelform Schulterpartie und Oberarm, verdichtet sich bis zu einem Dreieck an der Brust, läßt daraus das schwingende Doppelantlitz, die Doppelform der Arme und die rechte Rockkontur entstehen und endet mit den Beinen. In Wiederholung des Anfangsmotives entfaltet sich die Rückenkontur des Mannes, aus deren Schwung und Gegen-schwung dessen Arm und Bein sich formen.

Solcher Nachvollzug von Linienbewegungen macht die Genesis der Werke sichtbar, läßt den Prozeß des Zeichnens miterleben.

Auch komplexere Konfigurationen lassen sich in ihren Einzelmotiven als vom Duktus der zeichnenden Hand bestimmte Abfolge innerhalb eines einheitlichen Prozesses verstehen. Dies Phänomen kann zum Kriterium einer Unterscheidung von Entwicklungsphasen des Kirchnerschen Zeichenstils werden, zur Charakterisierung unterschiedlicher Weisen von Spontaneität und Komplexität dienen.

Abb. S. 251

Ist, innerhalb einer Vergleichsreihe von Darstellungen, die mehrere Personen um einen Tisch versammeln, die »*Ältere Dame im Gespräch mit zwei Personen*« (1907<sup>11)</sup>) noch als Ausschnitt einer gesehenen Szene, mit Dunkelheiten als Schattenflächen, zu verstehen, so

Abb. S. 252

zeigen die »*Frauen am Tisch*« von 1908<sup>12)</sup> deutliche Merkmale stärkerer Systematisierung: Die linke Frau als Anfangsmotiv gibt den Impuls für die Formbegrenzungen des Tisches, um nach rechts hin gegenstandsnäher zu schließen. In allen Teilen dann gleichmäßig zü-

Abb. S. 266

gig die Linie bei den »*Zwei Personen am Tisch*« von 1911/12<sup>13)</sup>. Auch hier setzt die linke Figur den Anfang, die zweite, von der ersten durch eine Vertikale abgeblockt, ein Gegen-

Abb. S. 268

thema, die Vase mit den Blumen den Abschluß, entwickelt aus der Figurenbildung: die Blumen erscheinen als freie Variationen der Hände. Die Zeichnung »*Im Café*« von 1912<sup>14)</sup> bereichert diese klare, durchsichtige Linienstruktur um eine »zweite Stimme« aus Zick-

Abb. S. 279

zackschraffuren, eine weitere »*Kaffeehaus*«-Szene von 1914<sup>15)</sup> verhäßlicht den Strich zur Steigerung der expressiven Qualitäten.

Abb. S. 259

Der Reihe von Tischgruppen folge eine Reihe von Köpfen. Beim »*Kopf eines jungen Mädchens*« von 1909/10<sup>16)</sup> rahmen große, zügige Striche das Gesicht in Schwung und Gegen-

Abb. S. 75

schwung, ergänzt durch eckige Varianten, Ausweitungsformen, in Haar und Hut. Die Farbkreidezeichnung der »*Zwei Köpfe*« von 1909<sup>17)</sup> bereichert in Thema und Technik diese Gestaltung, stilistisch auf einer etwas früheren Stufe. Hier läßt sich die Folgerichtigkeit des Zeichnungsprozesses auch in ihrer Bedeutung für die Farbgebung erkennen. Die Ausgangsbasis bildet der grüne Kopf. Er fordert als Komplementärform und -farbe den roten



Ernst Ludwig Kirchner, *Tanzende*, 1911  
Bleistift mit Tusche, 16,7 x 20,9 cm  
Moderne Galerie, Saarland-Museum, Saarbrücken

Kopf. Die Binnengliederung des roten Kopfes wird aus der roten Mundform des grünen Kopfes entwickelt. Den Rotmassen im Haar des roten Kopfes antwortet der Halsbesatz im Gewand der grünen Figur. Als dritte Farbe tritt das Blau hinzu: Am Haar des grünen Kopfes ist zu sehen, daß es *über* dem Rot liegt. Das Blau im Haar fordert die Ergänzung im Blau des Gewandes und schließlich die Gegenfarbe Gelb im Inkarnat des grünen Kopfes. – Gegenüber dieser ergänzenden und kontrastierenden Verfahrensweise zerlegt das »*Damenbildnis in dekolletiertem Abendkleid*« die Figur in einzelne, volumenbezeichnende Flächen. Darin ist der »analytische« Stil des Jahres 1910<sup>18)</sup> zu erkennen. Beim »*Jungen Mädchen*« wohl aus demselben Jahr zeigt sich das konstruktive Element in anderer Hinsicht. Der Halsausschnitt variiert in mehrfach gebrochener Linie die Nasen-Stirn-Begrenzung als deren Umkehrung, und, wie auch der Oberkörper in seiner Zuspitzung, das Gesichtsdreieck. Bei der Zeichnung des »*Jungen Mädchens*« von 1912 tritt wiederum rhythmisierende Zickzackschraffierung bereichernd hinzu. Die Zeichnung einer »*Dame mit großem Hut im Gespräch mit einem Herrn*« akzentuiert dagegen die plastische Form der Figuren und fügt gleichzeitig der reinen Liniensprache der vorangegangenen Blätter eine »Hell-Dunkel«-Dimension hinzu. Die Stilstufe von 1913<sup>19)</sup> ist damit erreicht.

Abb. S. 260

Abb. S. 258

Abb. S. 277

Zeichnungen Kirchners lassen, so wurde gesagt, den Prozeßcharakter des Zeichnens deutlich werden. Betrachten wir diesen Prozeß genauer. Er hat seinen Anfang und sein Ende. Der Anfang liegt (bei einem europäischen Rechtshänder) in der Regel links. Kirchner zeichnet, »wie ein anderer Mensch schreibt«<sup>20)</sup>. Die Links-Rechts-Erstreckung unseres Schreibens bestimmt auch die Richtungsentfaltung dieser Zeichnungen. Schon bei den eben betrachteten Blättern bildete der Zug von links nach rechts die Voraussetzung für die Charakterisierung von Anfangs- und Schluß-Motiven. Offenkundiger noch wird sie bei Zeichnungen mit betonter Horizontalentfaltung, also etwa bei Landschaften. Die »*Landschaft mit Fabrik*« von 1909<sup>21)</sup> gewinnt ihren Höhepunkt, über Teilungen hinweg, nach rechts hin; ebenso steigern sich die Dunkelheiten, verdichten sich die Formen zur Prägnanz nach rechts beim »*Fasanenschlößchen*« von 1910<sup>22)</sup>. Entschieden erstreckt sich auch der »*Elbhafen*« von 1909<sup>23)</sup> von links nach rechts. Dagegen verläuft auf frühen Radierungen Kirchners die Bewegungsrichtung umgekehrt von rechts nach links, dem Umkehrvorgang des Druckverfahrens entsprechend. Als Beispiele seien genannt die »*Elbüberfahrt im Regen*« von 1908: Die Regenstrahlen fallen von links nach rechts, entgegen der Richtung der zeichnenden Hand; oder die Radierung »*Sandbagger an der Elbe*«, ebenfalls 1908, mit dem nach links ziehenden Rauch.

Abb. S. 257

Abb. S. 261

Abb. S. 255

Abb. S. 254

Abb. S. 253

Ist nun aber das Prozeßhafte der Kirchnerschen Zeichnungen etwas Neues in der Geschichte der Zeichenkunst? Durchaus nicht. Nur soviel ist an Neuartigkeit zuzugestehen, daß Kirchner-Zeichnungen es dem Betrachter auf den ersten Blick wohl leichter machen, ihre Genesis zu erfassen. Im übrigen aber ist es die Eigenart jeder Zeichnung, Bewegungsspur der zeichnenden Hand zu sein, und diese ihre Grundlage in der Bewegung kann sie in wechselndem Maße offenlegen. Darauf hat vor allem Philip Rawson in seiner wichtigen Untersuchung zur Kunst des Zeichnens hingewiesen<sup>24)</sup>.

Auch Kirchner selbst verstand sich als Glied einer Tradition. Für das Zeichnen galten ihm vor allem Dürer und Rembrandt als Vorbilder. In einem Brief an Botho Graef schrieb er am

21. September 1916: »Dort (in München) wirkten Dürer, Rembrandt und die Niederländer auf mich, besonders in den Zeichnungen . . .«<sup>25)</sup>; und in einem Brief Kirchners an Carl Hagemann vom 30. Juni 1937 heißt es genauer: »Es gab also eine Form, die etwa einen Mann, eine Bewegung etc. genau darstellen konnte und doch von der objektiven Naturform abwich. Ich prüfte das an Zeichnungen der alten Meister nach. Auch ihnen war das so, besonders im Hintergrund fand man solche Figuren bei Dürer und bei Rembrandt . . .«<sup>26)</sup>.

In diesen öfters zitierten, nie jedoch weiter verfolgten Äußerungen beruft sich Kirchner für genau darstellende und dennoch »vor der objektiven Naturform abweichende« Formen auf Zeichnungen Dürers und Rembrandts. Als Darstellungsthemen nennt er dabei Körperformen (»ein Mann«) und Zustandsformen (»eine Bewegung«). Tatsächlich wird auch in einer Zeichnung Dürers Gegenständliches in einer dem Prozeß des Zeichnens entsprechenden Bewegungsform dargestellt, und demgemäß legt auch eine solche Zeichnung in und durch die dargestellten Figuren ihre Genesis offen.

Dürers Zeichnung »Zwei jugendliche Reiter« in der Münchner Graphischen Sammlung, entstanden während seiner Wanderjahre, um 1493<sup>27)</sup>, wurde mit dem Kopf des linken Pferdes begonnen, also im linken oberen Blattviertel, dann fortgeführt mit Hals, Brust, Vorderbeinen des Pferdes, schließlich folgten Reiter und Rückpartie des Pferdes. Die körperlich-räumlichen Zuordnungen, ablesbar an den Überschneidungen, ergeben sich aus der Abfolge der Striche, und diese Abfolge des Aus-, Über- und Untereinander wird in der Regel nur in Zeichnungen sichtbar<sup>28)</sup>. Der rechte, rückwärtige Reiter bildet das Abschlußmotiv, zuerst das Pferd, dann der Reiter, in zunehmender Lockerung und Schnelligkeit des Strichs. Kirchner erwähnte im besonderen »Hintergrundsfiguren« und meinte damit offenbar solche wie die des rechten Reiters dieser Zeichnung.

Textabb. S. 16

Dabei ist aber deren Stellung im Hintergrund nicht das Entscheidende. Dies geht aus dem Beispiel einer Münchner Rembrandt-Zeichnung hervor, die sich (im Gegensatz zur erwähnten Dürer-Zeichnung) durch Kirchners Beschreibung identifizieren läßt: Es ist das Blatt »Saskia im Bett, mit ihrer Amme«, entstanden um 1635<sup>29)</sup>. In einer Tagebuchnotiz Kirchners aus dem Jahre 1925 heißt es: »Wie dumm und oberflächlich die Menschen urteilen, sie sehen nicht, daß gerade das Flüchtige in meiner Zeichnung das Wichtigste ist, weil ich dadurch die feinste erste Empfindung einfange. Würde ich langsam so eine Zeichnung machen wollen, so ginge dieses erste feine Gefühl verloren, und das gerade will ich doch notieren und habe ich tatsächlich auf den Blättern . . . Ich habe früher diese meine Blätter gar nicht sehr geschätzt. Daß sie etwas sind, verdanke ich Rembrandts kleinem Blatte der Frau mit den Kopfschmerzen, die ich 1901 in München im Kupferstichkabinett sah. Wie da auf 5 × 5 cm alles gegeben ist mit 3 Strichen, das brachte mich darauf, meine Skizzen einmal durchzusehen, und ich fand, daß ich auf dem richtigen Wege war . . .«<sup>30)</sup>. Eine Stelle im schon genannten Brief an Hagemann vom 30. 6. 1937 bezieht sich wohl auf dasselbe Rembrandt-Blatt: »Wie hatte Rembrandt in der Zeichnung der kranken Frau die am Bett Sitzende mit wenigen Linien hingeworfen! So mußte man versuchen zu zeichnen, dann konnte man vielleicht einen Weg finden, auch unser Leben malerisch zu gestalten«<sup>31)</sup>. Kirchner hatte auch hier nur die schnell gezeichnete Figur im Auge, die aber auf diesem Blatte im Vordergrund sitzt. Gleichwohl ist sie innerhalb der Genesis des Rembrandt-Blat-

Textabb. S. 18



tes das Abschlußmotiv. Die Zeichnung begann mit dem Kopf Saskias, entwickelte daraus Oberkörper, Kissen, Bettdecke und fügte endlich die seitlich und oben und unten rahmenden Motive in Pinsel hinzu, innerhalb derer die sitzende Amme ein Teilglied ist. Bei Dürer wie bei Rembrandt sind mithin die am schnellsten gezeichneten Figuren steigernder, krönender Abschluß einer in sich sinnvollen, gegliederten Abfolge von Strichen, und als solcher rückgebunden auf die Anfangs- und Durchführungsmotive. Nimmt sich Kirchner nur die Gestaltungsweise der Abschlußfiguren bei Dürer und Rembrandt zum Vorbild seines Zeichenstils, so nimmt er damit dreierlei Begrenzungen seines Verfahrens in Kauf: Er schränkt von vorneherein sein dynamisches Register ein, vermindert damit das Ausdruckspotential seiner Linien (denn es ist ja nicht wahr, daß, wie Kirchner meinte, nur das schnellste, flüchtigste Zeichnen die »feinste erste Empfindung einfangen« könnte), und er bleibt an Darstellungsgenauigkeit hinter Dürer und Rembrandt zurück, die mit ihren Anfangsfiguren einen Maßstab setzten, der auch noch für die spontanen Schlußfiguren verbindlich blieb. Darstellungsgenauigkeit war aber auch ein Ziel Kirchners, wie aus der ersten zitierten Stelle des Hagemann-Briefes hervorgeht – und wie es aus einer Tagebuchnotiz vom 23. Juli 1919 hervorbricht: »Beim Photographieren meiner Grafik und Zeichnungen merke ich, was mir fehlt. Zuallermeist durchgearbeitete Zeichnungen. Ich muß sie machen . . .«<sup>32</sup>). Diese drei Begrenzungen bezeichnen aber nicht allein Stil-, sondern auch Rangunterschiede, und sie zu benennen, erscheint nötig, da auch noch neueste Publikationen in der Rangbestimmung der Zeichenkunst Kirchners sich vergreifen<sup>33</sup>).

Nicht nur Kirchners Zeichnungen also machen den Prozeß des Zeichnens sichtbar. Wie lassen sie sich innerhalb einer umfassenden prozeßhaften Struktur als expressive verstehen? Eine Besonderheit nach dieser Hinsicht sei im folgenden dargestellt.

Nach Philip Rawson ist das thematische Material einer Zeichnung in den Formen, denen der Künstler sein Hauptinteresse widmete, angelegt<sup>34</sup>). Nach diesem Gesichtspunkt seien graphische Porträt Darstellungen Kirchners mit solchen Dürers verglichen. Graphische Bildnisse Kirchners, seien es nun Zeichnungen (*Porträt Sternheim*, 1915<sup>35</sup>); *Bildnis Botho Graef*, 1914<sup>36</sup>), Radierungen (*Selbstbildnis, zeichnend*, 1916) oder Holzschnitte (*Kopf Ludwig Schames*, 1918) stimmen in der Regel darin überein, daß die *Augen* das thematische Material bereitstellen. Das *Bildnis Ludwig Schames* ist in den Augen und den sie umgebenden Partien: Augenhöhlen, Augenbrauen, zentriert. Von ihrem Horizonte aus (angedeutet in den nach links sich erstreckenden Waagerechten) steigen die Formen zur Stirn empor, senken sich Nase und Bart, von einem zweiten, nach unten versetzten Horizontalmotiv rechts, wirkend als Durchstrahlung des Grundes, fallen Schulter und Kragen. Augenformen wiederholen sich in der weiblichen Brust links und in der Haartolle über Schames' linkem Ohr. Nicht von einer Basis aus erhebt sich die Figur, nicht wird sie eingespannt in feste Rahmengenrenzen, gehalten wird sie allein in den Augen, die aus dieser zentralen Stellung im Bildgefüge ihre bannende Kraft gewinnen.

Abb. S. 282,  
277, 283,  
284

Albrecht Dürer, *Zwei jugendliche Reiter*, um 1493  
Feder in braun, 20,4 x 16,9 cm  
Staatliche Graphische Sammlung, München



Vergleichbar ist die kompositionelle Bedeutung der Augen beim radierten »Selbstbildnis, zeichnend«. Auch hier entfaltet sich die formale Thematik aus der Augenbildung. Deren spitze Winkel wiederholen sich in Kinn und Kragenausschnitt, fallenden, von oben nach unten hängenden Gebilden, die der Figur jegliche Festigkeit verweigern.

Selbst bei einem schräg von oben gesehenen Kopf, beim *Bildnis Alfred Döblin*, 1912, erscheint das Auge als Zentrum eines Spannungsfeldes; die wichtigste, der Horizontale angenäherte Linie ist die der Augenbraue, die sich auf den flachen Bogen am oberen Bildrand bezieht. Alle anderen Linien fallen von ihm aus herab.

Abb. S. 267

Wie ganz anders Dürer! Wohl wenige Porträts sind derart bestimmt vom glühenden, den Betrachter fixierenden Blick wie Dürers »*Oswolt Krel*« von 1499. Gleichwohl dominiert das Augenmotiv nicht über die Formmotive von Körper und Gewand. Aus der Horizontalen der unteren Bildbegrenzung steigt im entschlossenen Griff der linken Hand die Bildbewegung längs des Pelzbesatzes des Mantels auf und leitet zum Antlitz. Die Abwärtsrichtung der Haarlocken der Schulter und des Armes führt sie rechts zum Abschluß, und, kreisend in sich selbst, zum erneuten Aufstieg. In anderer Angespanntheit und Ruhe hebt sich das Augenpaar über diese körperbestimmte Dynamik, foliiert und im Ausdruckscharakter bestätigt vom kraftvollen, verharrenden Zinnober des Vorhangs.

Textabb. S. 20

Der Vergleich eines Dürer-Gemäldes mit graphischen Blättern Kirchners mag unangemessen erscheinen, so muß Dürersche Graphik den Vergleich ergänzen.

Auch in Dürers vom Ausdrucksgehalt der dargestellten Person ganz unexpressiven Bildniszeichnung des kaiserlichen Rats und Protonotars *Ulrich Varnbüler*, 1522<sup>37)</sup>, bildet das Auge in seiner Kreisform das geheime Zentrum der Komposition. In mächtigen Schwüngen umkreist die Hutkrempe das Antlitz. Die Schraffuren des Grundes nehmen diese Kreisbewegung auf, geboren aus der Motorik der zeichnenden Hand. Alle Linienzüge sind Glieder einer dynamischen Einheit, die sich in unterschiedliche Charaktere differenziert, in lang hinziehende Bahnen vor dem Profil, in Verdichtungen entschieden gegeneinander geführter Schwünge in der Höhe des Nackens usw. Zusammengeführt werden sie auf der festen Basis der breiten Brust. Solche dynamische und Richtungsdifferenzierung der Linien ermöglicht die herrliche Mannigfaltigkeit und Eigenständigkeit der je besonderen, auf kein Schema zurückführbaren Einzelformen, der Nase, des Ohres, des offenen Kragens usw., und darin die *künstlerische* Mimesis der Mannigfaltigkeit der Natur, und, in diesem Porträt, die Darstellung der freien, gelassenen, selbstgewissen Existenz dieses Mannes.

Textabb. S. 22

Unter dem Pseudonym »L. de Marsalle« erläuterte Kirchner selbst die Eigenart seines Zeichenstils und beschrieb dabei das Verhältnis von Gesamtform und Detail folgendermaßen: »In der Gesamtheit der Kirchnerschen Zeichnungen vom quadratmetergroßen Karton bis zur handgroßen Skizze findet sich nicht eine Detailstudie oder Werkzeichnung, wie man sie sonst allgemein unter den Zeichnungen alter und neuer Meister antrifft. Das erklärt sich

Rembrandt, *Saskia im Bett mit ihrer Amme*, um 1635  
Feder und Pinsel in Bister, 22,7 x 16,4 cm  
Staatliche Graphische Sammlung, München



durchaus aus der Schaffensart Kirchners. Die Arbeit aus dem Großen ins Kleine macht die Einzelform von der Gesamtform abhängig. Die Einzelform bildet sich nur daraus, es kann also kein Detail an sich geben. So ist z.B. die Form einer Hand, eines Baumes bedingt durch die Gesamtkomposition der ganzen Fläche. Es würde Kirchner nichts helfen für die Realisierung seines Bildes, wenn er Einzelstudien machte. Die Formen entstehen und ändern sich bei der Arbeit aus der ganzen Fläche. Daher erklären sich auch die sogenannten Verzeichnungen der Einzelformen, das Kleine muß sich dem Großen fügen . . .«<sup>38)</sup>.

In diesen Ausführungen Kirchners schwingt die irrige Auffassung mit, die »Arbeit aus dem Großen ins Kleine« müsse die Ausbildung individuell bestimmter Details notwendig hindern. Die Zeichnung Dürers beweist das Gegenteil. Auch für sie gilt, daß jede »Einzelform von der Gesamtform abhängig« bleibt, und *dennoch* läßt sie individuelle Einzelbildungen zu. Sie realisiert ein höheres, komplexeres Bezugssystem von Einzelnem und Ganzem. Kirchner reduziert dieses System zuungunsten der Details. Damit ist jedoch eine Straffung des ganzheitlichen Zusammenhanges nicht gewährleistet. Im Gegenteil. Die Kirchner-schen »Hieroglyphen«, die »Naturformen in einfachere Flächenformen bringen und dem Beschauer ihre Bedeutung suggerieren«<sup>39)</sup> sollen, orientieren sich in der Regel an geometrischen Grundformen. Es sind einfache Formmotive wie Kreise und Dreiecke, einfache Figurationen aus Geraden und Bögen<sup>40)</sup>, Formen also, die sich nur über eine Vielfalt von Verwandlungen ineinander überführen lassen. Die Beschränkung auf sie aber legt die Gefahr bloßer Addition, bloßen Aneinanderreihens nahe. Die Gesamtform gründet in der dynamischen Kraft, mit der Kirchner in seinen guten Arbeiten den Zusammenschluß dieser Elemente erzwingt; die »Hieroglyphe« als solche drängt eher auf Abschließung in sich selbst<sup>41)</sup>.

Was jedoch von Dürers Zeichnung gilt, gilt nicht von dem – sicher *nicht* von Dürer selbst<sup>42)</sup> – nach dieser Zeichnung geschnittenen *Holzschnittporträt Ulrich Varnbülers*, (1522). Hier verabsolutiert sich tatsächlich das Detail auf Kosten der Gesamtform: Der Grund ist nunmehr waagrecht schraffiert, die Figur isoliert sich vor ihm, und ebenso isolieren sich die Einzelformen innerhalb des Kopfes, die Barthaare durch ornamentale Entspannung, die Abschnitte der Hutkrempe durch ängstlich geführte Kreuzlagen, die plastischen Teileinheiten des Gesichtes und des Halses durch harte Kontraste der Helligkeitsstufen. Dem von Dürers Formschneider gefertigten Holzschnitt ist Kirchners Holzschnitt an Kraft der Einheitsstiftung und Spontaneität der Linienführung zweifellos überlegen.

Textabb. S. 24

»Der Maler von heute zeichnet mit derselben Leichtigkeit, wie ein anderer Mensch schreibt«, meinte Kirchner, aber er fuhr fort: »das hat seine großen Nachteile . . .«<sup>43)</sup>. Die Leichtigkeit, gewonnen aus dem Verzicht auf Darstellung einer naturgegebenen Mannigfaltigkeit, findet eine Grenze an der »mühsamen Technik«<sup>44)</sup> des Holzschnitts, und eben je-

Albrecht Dürer, *Oswolt Krel*, 1499  
Öl auf Lindenholz, 49,6 x 39 cm,  
bez.o.r.: Oswolt Krel 1499  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München



ner Widerstand des Materials fordert nun die Gestaltungskraft des Künstlers heraus, ein Widerstand, den ehemals der Gegenstand in seinem Eigenrecht stellte.

Reduktion der Formenvielfalt auf »einfachere Flächenformen«, »Hieroglyphen«, ermöglicht innerhalb der Gestaltung eines Antlitzes die neue, zentrale Rolle der Augen, die beim Schames-Porträt genauer beschrieben wurde<sup>45)</sup>. Hierin mag ein »expressionistisches«, nicht allein Kirchnersches Gestaltungsmittel gesehen werden.

Zumindest *Edvard Munch* ist Kirchner in diesem Verfahren vorangegangen. Sein »Bildnis einer Dame (Frau Esche)« von 1905 zeigt, anders als bei Dürers »Oswolt Krel«, die Augen als themenstiftende Grundform der ganzen Figur. Aus Schwung und Gegenschwung von Augen und Augenbrauen entfaltet sich die Haarform über der Stirn; erweitert und mehrmals wiederholt, die Kurve des Schultertuchs; ja noch, in die Schräge gelegt, der breite Ärmel und die Schleife vor der Brust. Expressive Anspannung oder Vertiefung des Blicks ist darin nicht mitgesetzt, tritt erst bei Kirchner (bei anderem, härterem Formenmaterial) zur Wirkungssteigerung hinzu.

Textabb. S. 26

Daß auch bei den anderen »Brücke«-Mitgliedern innerhalb von Porträts, allgemeiner: innerhalb der Darstellungen des menschlichen Antlitzes, die Augen von beherrschender, kompositionsbestimmender Bedeutung sind, mag die folgende Reihe von Köpfen veranschaulichen. *Erich Heckel* löst sich dabei zunehmend von der geometrischen Schematik: »Der Mann«, Holzschnitt 1913; »Selbstbildnis«, Holzschnitt 1917; »Bildnis Otto Mueller«, Lithographie 1930. Aufschlußreich ist, wie Heckel in seinem »Roquairol«-Holzschnitt von 1917, einem Bildnis Kirchners, auf dessen »hieroglyphisch« zugespitzte, unruhige Formengebung Bezug nimmt. (Man vergleiche hierzu auch Heckels »Bildskizze« des Brücke-Museums, 1918, eine Studie nach Heckels Bild »Der Freund«<sup>46)</sup>). *Karl Schmidt-Rottluffs* »Hl. Franziskus«-Holzschnitt von 1919 läßt die Augen unbestimmt flackern, wie blind schweben sie zwischen gleißendem Licht und tiefem Schwarz. *Otto Muellers* »Selbstbildnis«-Lithographie von 1921 setzt die Augen als tiefste Stufe einer in sich schwingenden Grau- und Helldunkelreihe. *Max Pechsteins* »Bärtiger Fischer«, Holzschnitt 1921, treibt die Formvereinfachung wie auch die Simplizität der formalen Zuordnung ins Extrem, reicher und differenzierter sind die Formbezüge bei seiner Kaltnadelradierung von 1917, dem »Jungen Mädchen«, ausgebildet. Als Abschluß stehe Kirchners monumentales »Bildnis Frau Dr. Bauer« von 1927<sup>47)</sup>, in dem die Festigkeit des Blicks übereingeht mit einer neuen, durch die Grundrichtungen bestimmten Festigkeit des Bildaufbaus.

Abb. S. 305, 317,  
324, 315

Abb. S. 316

Abb. S. 335

Abb. S. 340

Abb. S. 351

Abb. S. 348

Abb. S. 290

Albrecht Dürer, *Ulrich Varnbüler*, 1522  
Schwarze und braune Kohle, 41 x 32 cm  
Graphische Sammlung Albertina, Wien

VLRIHVVS VARNBVLER ZC. M. DXXII. 6



Alberus dicit. Nunc  
hac imagine. Ulrichum cognom  
Varndole. Ro. sacra. Regim  
in Imperio. a secretis. simul  
grammaticum. ut quem amec  
vinct. etiam posteritati  
cognitum reddere c  
conatur.

s.  
to  
s  
chi  
t  
g  
xv

## II. Bildrhythmus

Zeichnen ist nicht nur Prozeß, künstlerisches Zeichnen ist rhythmische Gestaltung. Schon in den vorangegangenen Beschreibungsskizzen war dies vorausgesetzt, wenn von Anhebung und Schluß einer zeichnerischen Gesamtfigur (nicht bloßem Einsetzen und Enden), wenn von Thema, Durchführung, Variation die Rede war<sup>48)</sup>. Im folgenden soll dieser Gesichtspunkt in den Mittelpunkt einiger Analysen gestellt werden.

Charakteristika des Rhythmus können, in erster Näherung, mit Worten von Ludwig Klages benannt werden als die »Stetigkeit, die uns am schönsten der Anblick der Wasserwelle versinnlicht. Ihr unablässiger Wechsel vollzieht sich ohne Einschnitt, Sprung oder Riß aus einer unmerklich allmählichen *Wandlung* zwischen zwei Grenzzuständen. Sie offenbart uns auch gleich das zweite Wesensmerkmal des Rhythmus: nämlich in stets nur *ähnlichen* Zeiten immer nur *Ähnliches* wiederzubringen! Keine Wasserwelle hat genau die gleiche Gestalt und Dauer der vorigen, kein Atemzug und Pulsschlag genau der gleiche Länge des nächsten, keine linke Seite eines Blattes, Tieres oder Menschen spiegelt genau die rechte . . . Das Ähnlichkeitserlebnis, das der Auffassung zeitlicher und räumlicher Rhythmen zugrunde liegt, ist ein Urphänomen, das ebenso zur Schätzung der Gleichheit wie der Ungleichheit taugt . . .«<sup>49)</sup>.

Wiederkehr ähnlicher Linienzüge in ähnlichen Abständen, als Bewegungsspur schwingender Auswägung, im fließenden Auf und Ab, Hin und Wider, in solcher Erscheinung zeigen sich eine Reihe, und gerade hochrangige, Zeichnungen *Kirchners*. Zwei Beispiele seien erwähnt, beides Aktdarstellungen. Die »*Sitzende Nackte mit aufgestütztem Kopf*«, 1913<sup>50)</sup>: In Schwung und Gegenschwung antworten einander die Oberarme (anhebend mit des Mädchens rechter Schulter), nach oben geschlossen durch Gesicht und Haare, nach der Zäsur seines linken Unterarmes wiederaufgenommen in den Konturen des Beckens und, dynamisch gesteigert, zusammengeführt in den Kurven der Oberschenkel. Die Figur dann hinterlegt von den wiegenden, fließenden Linien des Kissens und des Ruhelagers und variierend wiederholt in der (gemalten?) Hintergrundfigur. Ähnlich aus Schwung und Gegenschwung geformt das schöne Blatt des »*Ruhenden Mädchens mit aufgestütztem Kopf*«, 1914<sup>51)</sup>, nun die seitliche Entsprechung langgezogener Bogen (in Oberarmen, Rücken, Gesäß und Knien) ergänzend durch den Dialog ähnlicher Kurven oben und unten (in Haar, Gesicht, Kissen, Unterschenkel). So erscheint die Figur ganz in sich gesammelt, das Kurvenspiel gefestigt durch die Horizontale nahe der Bildmitte, der Kontur des vorderen Oberschenkels.

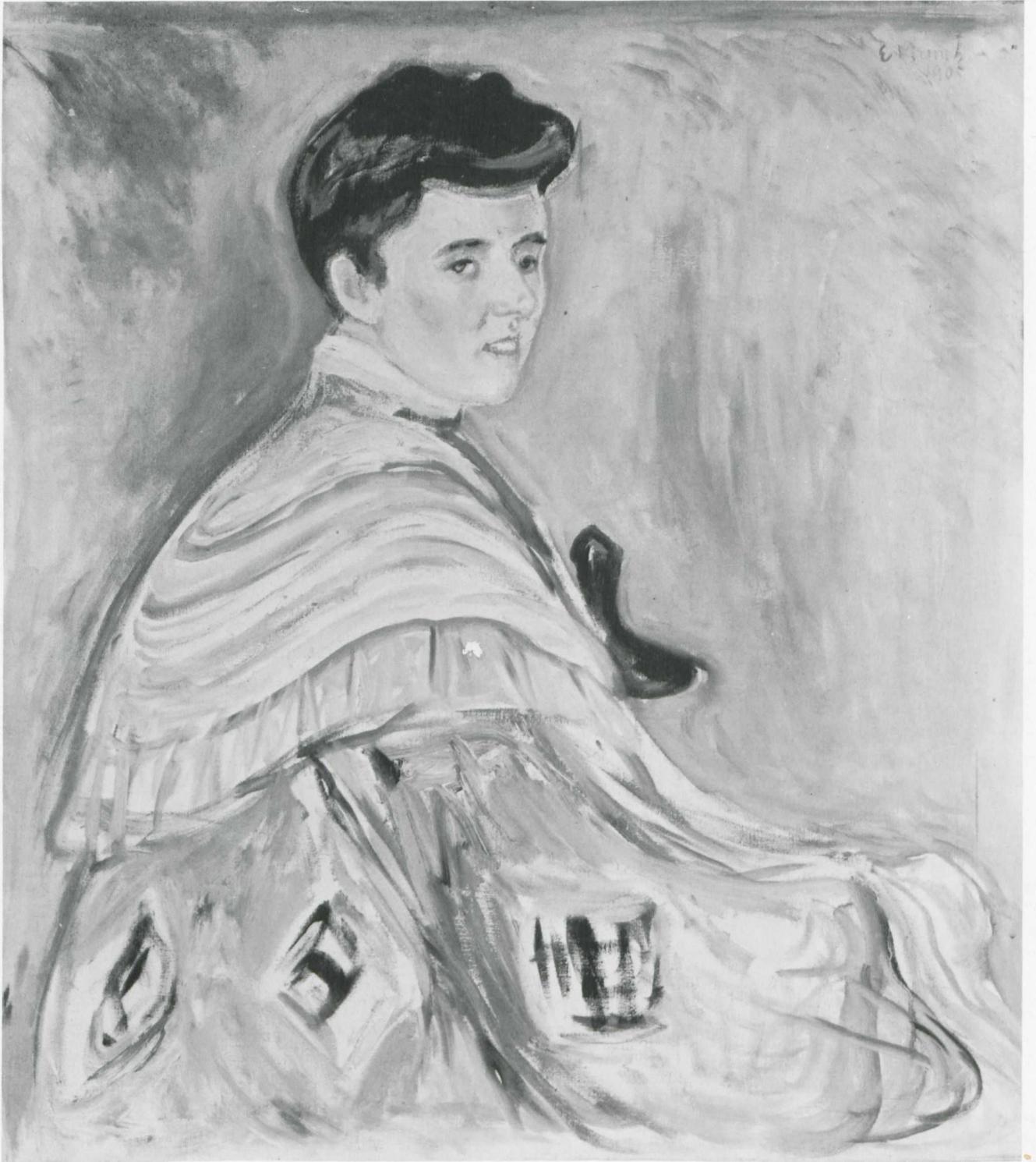
Abb. S. 273

Abb. S. 274

Auswägen um eine Mitte, fließendes Gleichgewicht: Setzen ähnlicher Gewichte um Achsen auf Waagebalken ist ein Gestaltungsprinzip *Paul Klees*. In seiner, im Pausverfahren geschaffenen, Ölfarbezeichnung »*Kleiner Narr in Trance*« 3, 1927, schwingt die in einer

Textabb. S. 28

Albrecht Dürer, *Ulrich Varnbüler*, 1522  
Holzschnitt, 43 x 32,3 cm  
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett



durchlaufenden Linie erfaßbare Bewegung in wiederholten Schwüngen nach oben und unten, nach rechts und links, anhebend in der Mitte des »Leibes«, ausklingend in der nach rückwärts gehaltenen Hand des Tänzers. Bedeutsamer noch als das Auswägen des Rechts und Links erscheint hier das Aufsteigen und Sichsenken der Bewegung, die Schwingung um die mittlere horizontale Achse<sup>52)</sup>. Dieser Tänzer kennt keine Schwere, aus einem inneren Achsenkreuz öffnet er sich frei nach allen Seiten. Kirchners »Ruhendes Mädchen« aber schwebt nicht, es liegt gesammelt in sich, verleugnet dabei nicht die Schwere des Körpers. Die Linien fallen nach unten, an den Füßen schließt sich die Gestalt.

So bleibt Kirchners Rhythmus viel enger als der Klees der leiblichen Erfahrung und ihrer Schwere-Empfindung verbunden. Der rhythmischen Gestalt entspricht der Darstellungsmodus. Die Kleesche Linie verbildlicht eine aller irdischen Schwere und Gegenstands-dichte ledige, traumhafte Bewegtheit, die Kirchnerschen Linien sind Konturen eines wahrgenommenen und empfundenen menschlichen Leibes.

Rhythmische Gestaltung ist jedoch keine Errungenschaft der Kunst des 20. Jahrhunderts, sondern konstitutives Element aller künstlerischen Gebilde, die diesen Namen verdienen. Ein Unterschied zur Rhythmik moderner Kunst sei aufgezeigt durch Gegenüberstellung einer Zeichnung *Raffaels*, einer Studie für die linke Hälfte der Figurenkomposition seines 1508/09 begonnenen Disputa-Freskos in der Stanza della Segnatura des Vatikans, aufbewahrt im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt. Die Gruppen, in Aktfiguren, in ihren Haltungen und Bewegungen, »aus dem Leben, Handeln und sich Bewegen der Menschen« sich begründend: entschieden »gegeneinander gewendet, von einander abgesetzt, auseinander emporgehoben: die erste Gruppe ist in sich gerundet und motivisch reich (darunter ein zum Weggehen Gewendeter) und in sich gegensätzlich«<sup>53)</sup>, die folgenden mittleren als Steigerungen je eines angeschlagenen Figurenthemas, die letzte rechte wiederum im Sitzen, Aufwärtsschreiten, Sich-Herniederbeugen, Aufwärts- und Niederblicken wieder reich an Richtungsgegensätzen. Dabei treten die Gruppen selbst zu einer rhythmischen Gesamtfigur zusammen: Auf eine Vierergruppe folgen drei Dreiergruppen, darauf zwei Zweiergruppen<sup>54)</sup>, die mittleren drei Dreiergruppen schließen sich zu einer Neuner-Gruppierung, die rechten zwei Zweiergruppen zu einer Vierer-Gruppierung zusammen (noch weitere Untergliederungen sind möglich). Ein höchst komplexes, rhythmisch reiches Gesamtgebilde also steht vor uns. Dabei sind alle rhythmischen Einzelglieder zwanglos aus natürlich möglichen Haltungen und Bewegungen des menschlichen Leibes entwickelt. Der auch hier wirkende Rhythmus der zeichnenden Hand geht auf, verobjektiviert sich in die Rhythmen dargestellter menschlicher Figuren und ihrer kompositionellen Zusammenhänge.

Textabb. S. 30

Als große Möglichkeit rhythmischer Gestaltung ist für den Beginn des 20. Jahrhunderts die Kunst von *Henri Matisse* zu nennen. Hierzu sei, auch um diese Zeilen einer unverdienten

Edvard Munch, *Bildnis einer Dame (Frau Esche)*, 1905  
81 x 70 cm,  
bez.o.r.: E. Munch 1905  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München

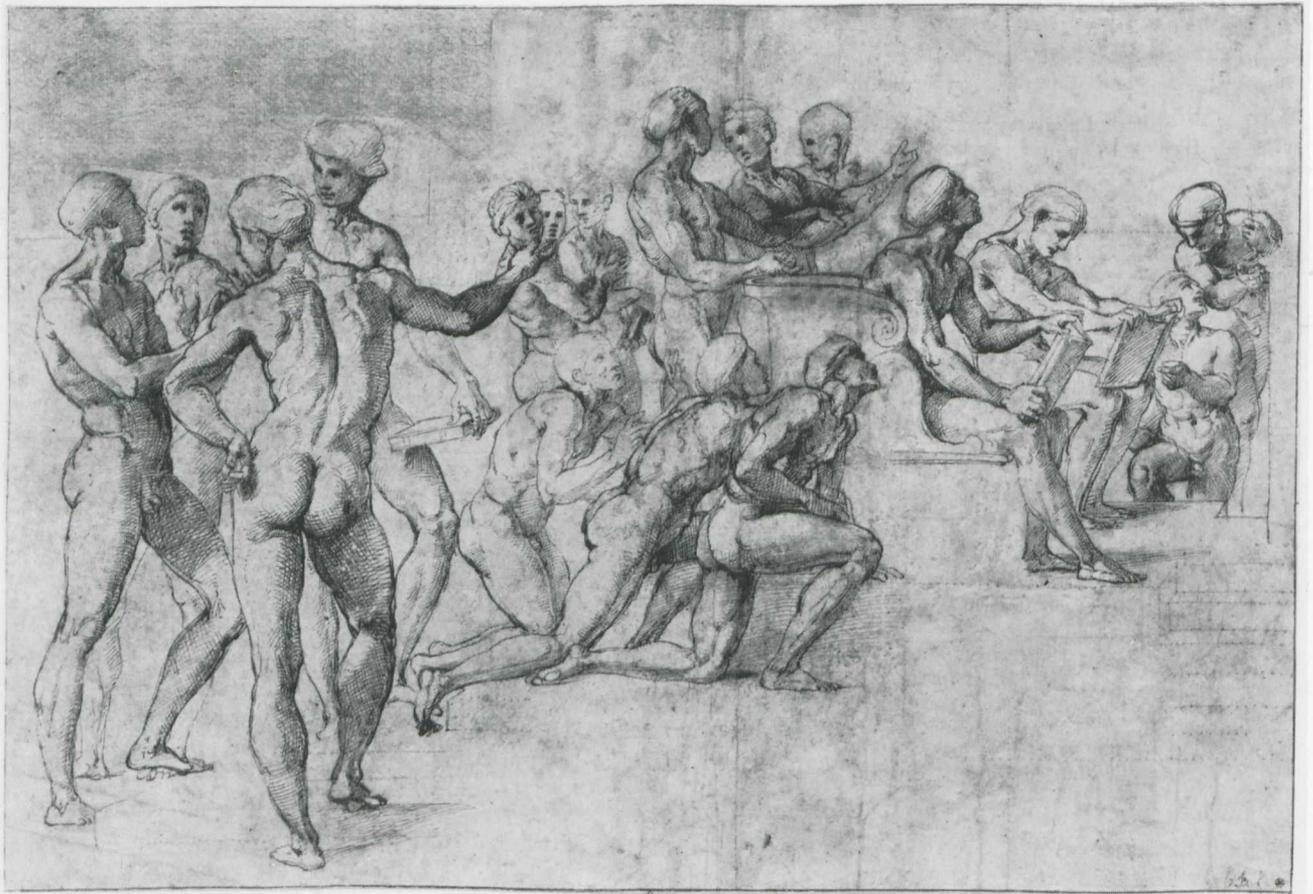


Vergessenheit zu entreißen, eine 1910 formulierte Beschreibung Wilhelm Niemeyers von Matisse's »*Badenden mit Schildkröte*« von 1908 zitiert: »Die Malerei gibt hier die letzten Elementarwerte der Landschaft als Farbquantitäten. Das reiche Grün als Symbol der Erdoberfläche, das starke Blau als Farbidee des Meeres, ein tiefzartes Graublau als Formel des Luftraumes: diese Flächensymbole stehen groß und klar mit horizontal geschnittenen Grenzen übereinander, und die parallelen Bahnen sind in ihren Farbquantitäten zueinander so bemessen, daß die oberste Bahn mit der mittleren an ein goldenes Schnittverhältnis erinnert und die beiden oberen Flächen, die Zonen der Ferne, mit der grünen Erdzone der Nähe, dies Verhältnis wiederholen. Aber dieser formale Schematismus der Flächen ist vereint mit subtilem koloristischem Leben dieser Flächen. Die kosmischen Symbole dieser drei Farbzonen, obwohl bis zum Parallelismus homogener Farben vereinfacht, atmen ganz stark das geheimnisvolle Leben der Farbe, vertiefen sich ins Unertauchbare des optischen Abgrundes, der jene reine Farbe ist. In dieser Durchseelung der absoluten Farbe mit feinstem Leben der Struktur, mit gefühlter Aktivität des Pinselstrichs, mit Lichthauch und Schattenahnung, liegt die optische Kraft, die malerische Artung dieser mathematisierten Kunst. Alles flach Dekorative, Plakatmäßige steht weit ab . . .

Wie die Bildung des Weltgrundes ist auch die Formung der Gestalten reine Auswägung der malerischen Massen zueinander. Auch die organischen Formen sind nur in ihrem letzten malerischen Elementarwert, als rosablende Farbflächen gegeben. Doch verleiht die Hauchfülle und Zartheit der Farbe diesen fremdartigen Silhouetten die fast kubisch wirkende Existenzmacht, die Cézannes Vorbild als möglich erwies. Die formandeutenden rotbraunen flüssigen Konturen geben mit suggestiver Kraft die Essenz der plastischen Formen, das Gefühl der organischen Energie. Die Formen sind im größten Sinne als Winkelungen und Auslegungen der Farbmasse gestaltet. Die formalen Rhythmen des Wirklichen werden in ihrer letzten mathematischen Funktion wiedergegeben: Stehend, sitzend, kauend geben die drei nackten Leiber die Grundhaltungen, die dem Körper möglich sind. Alle künstlerische Energie richtet sich darauf, die gemeinsame Hinbeugung zu dem Farbpunkt der kleinen bunten Schildkröte am Boden zu absoluter Ausgleichung der Flächengewichte durchzubilden, dem abstrakten Schema von Dasein und Handlung durch ein unverrückbares Verhältnis des Aufbaus nach Abständen, nach Sehmassen und Linienbeziehungen die mathematische Wahrheit des Wirklichen zu geben«<sup>55</sup>).

Niemeyers Beschreibung macht Wesentliches am Gemälde von Matisse sichtbar; ein Vergleich mit Raffael andererseits würde die Erstarrung menschlicher Leiblichkeit in der Mathematik der Fläche verdeutlichen und auch die neue (positiv wie negativ zu verstehende) Unbestimmtheit absoluter Farbflächen.

Paul Klee, *Kleiner Narr in Trance* 3, 1927  
 Ölfarbezeichnung, 46,7 x 30,2 cm,  
 bez. am oberen Bildrand: Klee  
 Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern



Raffael, *Studie zum Disputa-Fresco*, 1508/09  
Federzeichnung, 28 x 41,5 cm  
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/Main

Wie verhält sich nun expressiver Rhythmus zu diesem als ein Maßstab rhythmischer Gestaltung im 20. Jahrhundert anzuerkennenden Matisse'schem Werk? Was macht Rhythmus zu »expressivem« Rhythmus? Kirchners Zeichnungsrythmus ist in erster Hinsicht begründet in der schnellen Bewegung der zeichnenden Hand. Das aber bedingt, daß die daraus fließenden Bewegungszüge einer präzisen Bestimmung nach ihrer Doppelaufgabe von Gegenstandsbezeichnung und autonomer Bildlogik (durchaus gewahrt bei Matisse) oftmals entraten müssen: Bloß Hingewischtes (wie der »Weiblicher Akt«, wohl 1910/11<sup>56)</sup>), kann entstehen; bei ausführlicherer Gegenstandsschilderung können Störungen der rhythmischen Einheit auftreten, etwa durch harte Entgegensetzung gerader und bogiger Linien (wie in Spiegelrahmen und Figur beim »Sitzenden Akt vorm Spiegel«, wohl 1910/11). Dem Zufall, dem glücklichen Augenblick, bleibt hier vieles überlassen. Kirchner selbst hat manche Blätter nicht der Bewahrung für wert erachtet, und auch der erhaltene, riesenhafte Bestand zeigt beträchtliche Schwankungen des künstlerischen Ranges. Es wäre ja auch wie ein Wunder, wenn Gegenstandsdarstellung und Gestaltungslogik sich immer augenblickhaft, in der Jagd des Moments, einen könnten.

Abb. S. 264

Abb. S. 242

Und wie verhält sich die Ausdrucksbewegung der zeichnenden Hand zur Dichotomie von Subjekt- und Gegenstandsdruck? Bei Raffael wurde das Aufgehen von Subjektivem in die Erfordernisse von Objektivität: der Darstellung menschlicher Figuren und ihrer thematischen Zusammenhänge deutlich (wodurch das Subjekt zur »allgemeinen Subjektivität« sich erheben kann). Auch Matisse strebt durch Farben, Formen und deren rhythmische Bezüge die Darstellung eines Weltganzen, eines Kosmos, an.

Wie ist Gegenstandsdruck, Ausdruck des dem Subjekt Begegnenden im »ekstatischen Zeichnen«<sup>57)</sup> Kirchners möglich?

Der größte Teil kunstwissenschaftlicher Bemühungen um das zeichnerische Werk Kirchners galt und gilt der Feststellung »handschriftlicher« Unterschiede und deren Zuordnung zu Entstehungsjahren und Jahresunterteilungen. Wie aber verhalten sich diese Unterschiede des Zeichenduktus zu den Gehalten des darin Dargestellten?

Gewiß zeigen sich mit den Unterschieden der harmonisch auswägenden, Flächen, Helligkeiten und Dunkelheiten sorgsam im Gleichgewicht haltenden Rhythmik der »Landschaft bei Dangast«, wohl 1911, und den freieren, zügigeren, jedoch der Gefährdung durch elegante Kalligraphie ausgesetzten Schwüngen der »Spaziergänger am Strand (auf Fehmarn)«, 1913<sup>58)</sup>, auch Unterschiede der landschaftlichen Charaktere, doch schwerlich dürften diese Unterschiede mit den Unterschieden der objektiven landschaftlichen Situationen identisch sein.

Abb. S. 265

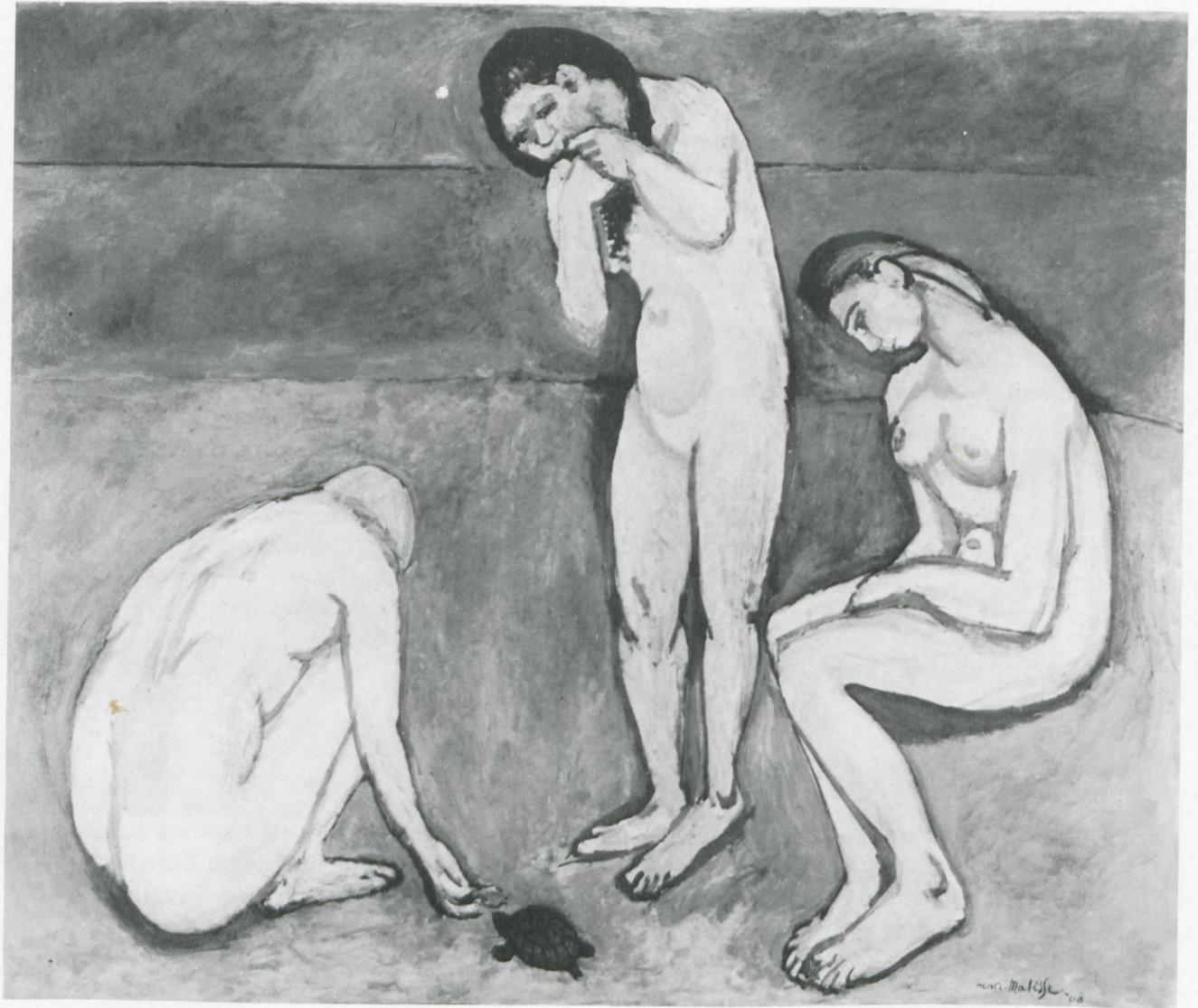
Abb. S. 276

Oder, was bringt die Rhythmik Kirchnerscher Zeichnungen an Zügen des menschlichen Verhaltens zur Darstellung? Hierfür nur einige, gewiß nicht erschöpfende Bemerkungen. Der rasende Strich beim »Tanzenden Paar« von 1913/14<sup>59)</sup> veranschaulicht die Besessenheit des Tanzes; die groben, wilden Hiebe beim »Tanzenden Paar« von 1920<sup>60)</sup> Begierde; die harten, hart gegeneinander geführten und stellenweise zu Schraffuren verdichteten Geraden des »Mannes mit Heukiepe« von 1919<sup>61)</sup> mögen die Schwere der Arbeit anzeigen,

Abb. S. 278

Abb. S. 286

Abb. S. 285



Henri Matisse, *Badende mit Schildkröte*, 1908  
Öl auf Leinwand, 179,1 x 220,3 cm,  
bez.u.r.: Henri Matisse 08  
The St. Louis Art Museum, Gift of Mr. and Mrs. Joseph Pulitzer jr.

die brutal hingetzten Konturen der »Badenden« von 1913<sup>62)</sup> unverhüllte Sinnlichkeit (man vergleiche damit die Zartheit der Linienführung bei Matisse!).

Abb. S. 271

Die hier nur beispielhaft herangezogenen Werke mögen auf eine Grenze der zeichnerischen Gestaltung Kirchners und ihrer Rhythmik hinweisen. Der Rhythmus der zeichnenden Hand bleibt hier oft bloß physischer Rhythmus, und damit nur fähig, physische Charaktere zu vermitteln. Der Kult der »Unmittelbarkeit« wird zum Kult der Physis, dem die zarteren Zwischenlagen seelischer Regungen entgehen. (Nach dieser Hinsicht ist Heckel bisweilen ungleich differenzierteren Tönen offen<sup>63)</sup>).

Rhythmik bestimmt unterschiedliche Seinsbereiche. Ihren verschiedenartigen Ausformungen können die Unterschiede künstlerischer Rhythmik parallel gesetzt werden. Ist die Rhythmik Kirchnerscher Zeichnungen oft zu verstehen als Entäußerung menschlicher Physis, menschlicher Leiblichkeit, so nähert sich die Rhythmik Otto Muellers dem naturhaften Rhythmus der Wellenbewegung und des Windes, der über Gräser streift: im einfachen Gleichklang, im schlichten Hin und Her sind die Gestalten ihrer naturhaften Umwelt eingefügt. (»Zwei Mädchen in den Dünen«, Lithographie um 1920; »Auffindung des Moses«, Farblithographie um 1920; »Badeszene mit fünf gelben Akten«, Farblithographie um 1922). Zur komplexeren, zielgerichteten und durch Widerstände hindurchgehenden Rhythmik geistbestimmten Willens stößt expressionistische Rhythmik nur in Grenzfällen vor.

Abb. S. 337,  
339, 342



### III. Expressiver Raum

Wie kann Raum zum Ausdrucksträger werden? Die allgemeinste Methode hierfür ist die der **Dynamisierung der an dargestellten Gegenständen ablesbaren Raumrichtungen**. Näherhin können diese Raumrichtungen als einander überlagernde interpretiert werden, als Richtungen, die von verschiedenen Betrachterstandpunkten aus entworfen sind. Dies ist der Fall bei der Raumstruktur vieler deutscher Gemälde des späteren 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts. Otto Pächt, der diese Eigenart deutscher Bilder als erster erkannte, exemplifizierte sie u.a. an der 1487 datierten »*Lukasmadonna*« vom *Meister des Augustineraltares*. Das eigenartige Phänomen, daß der Maler aus der Blickachse zu der Gruppe von Maria mit dem Christuskinde, die er doch malen will, verschoben ist, sieht er im Versuch einer Versetzung des Betrachters »in das Bild« begründet. »Hat doch der Künstler den Maler nur deshalb ein wenig zur Seite geschoben, ihn »falsch« im Bilde sitzen lassen, damit wir an seine Stelle treten können und dieselbe Perspektive, denselben Blick vor uns haben, den der Maler vor sich hatte. Wir sollen nicht nur zuschauen, sondern uns auch in die Lage der Mitspieler einer Szene versetzen können, mit ihren Augen sehen lernen. Ein deutsches Bild ist immer zugleich von zwei Standpunkten erschaut und verlangt daher von uns, um richtig gesehen und verstanden zu werden, ein ständiges Hinüberwechseln von der einen in die andere Position. Die optische Sensation ist nur ein Teil des künstlerischen Erlebnisses, darüber hinaus sollen wir uns in den dargestellten Zustand oder das wiedergegebene Geschehen selbst noch hineinversetzen, uns in sie einfühlen können«. »Davorstehen und Drinnen sein, Schauen und Innehaben, die Vereinigung dieser Haltungen bleibt der stete Anspruch, den die deutschen Maler an sich und an die Betrachter ihrer Werke stellen«<sup>64</sup>.

Textabb. S. 34

Im frühen 16. Jahrhundert gleichen sich die Blickachsen einander an. Der Standpunkt des »Drinnenseins« gliedert sich dem folgerichtigen Bildaufbau ein, dessen Zusammenhänge sich aber erst dem Standpunkt des »Davorstehens« erschließen. Bei *Lucas Cranach d.Ä.* »*Christus am Kreuz*« von 1503 ist der Betrachter aufgefordert, ganz nahe neben das Kreuz des Schächers links vorne zu treten. Der Kreuzarm scheint dann über ihn hinweg zu reichen. Die Gruppe von Maria und Johannes sieht er von vorne, aber mit einem Blick analog der Sicht Mariens erfaßt er die Gestalt Christi. Der nach vorn wehende Bausch des Lendentuches, das rechte Bein Christi erscheinen etwas aus der reinen Schrägansicht eines Anblicks von vorne herausgedreht und legen einen Standpunkt innerhalb des Bildes, vor dem Kreuze, nahe. Die betonte Untersicht der Achselhöhle Christi steht ebenfalls im Dienste dieser innerbildlichen Blickachse, aus der sich dann, weiter nach rechts hin, die tiefliegende Landschaft und die aufwärts züngelnden Wolken entfalten, die Christi Kreuz vor der Weite des Kosmos aufragen lassen.

Textabb. S. 36

Hinweise auf Cranach finden sich bei *Kirchner* mehrmals. Zweifellos haben Kirchner Cranachs Aktdarstellungen am stärksten beeindruckt; an einer Stelle aber formulierte Kirchner

Meister des Augustineraltares, *Lukasmadonna*, 1487  
131 x 92 cm  
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



ner allgemeiner: »Aus der naturalistischen Fläche mit ihren Varianten suchte ich die vom Bild bedingte Fläche, kam so zur Verwerfung der akademischen richtigen Zeichnung. Die alten Meister wie Cranach und Behaim stützten mich darin«<sup>65</sup>). Diese interpretationsbedürftige Passage kann auch als Umschreibung einer Erfahrung der »innerbildlichen Perspektive« verstanden werden, denn die »vom Bild bedingte Fläche« gibt es in der altdeutschen Malerei nur als Moment eines dynamischen Raumzusammenhanges.

Sei also die Möglichkeit eines *bewußten* Bezuges dahingestellt, das Phänomen einer der altdeutschen Gestaltungsweise vergleichbaren Überblendung von Perspektiven läßt sich an einer Reihe von Bildern Kirchners feststellen. In seiner Darstellung von »*Erich Heckel und Otto Mueller beim Schach*«, 1913, kann sich der Betrachter mit der Person des vom Rücken gesehenen vorderen Schachspielers identifizieren: Mit ihm sieht er Schachbrett, Tischplatte, Teppich von oben, den Schachpartner ganz nahe, was die Übergröße des rückwärtigen Spielers verständlich machen kann. Tischlampe und Frauenakt jedoch, etwa in Augenhöhe der Identifikationsfigur befindlich, stellen sich ihm in frontalem Anblick dar.

Abb. S. 111

Die »aufgeklappten« Gegenstandsangaben dienen ja keineswegs einer ruhigen Ausbreitung der Bildfläche, sondern versetzen die dargestellte Szene in ein Medium stärkster Raumspannungen.

Raum als Ausdrucksträger konnten Kirchner und seine Freunde aber schon in den Werken der Gründergeneration expressionistischer Malerei, vor allem bei Van Gogh gestaltet sehen. Die expressive Qualität des Raumes in *Van Goghs »Mohnfeld«*, gemalt in St. Rémy, April/Mai 1890, gründet, nicht wie bei altdeutscher Malerei in einer Überblendung mehrerer Perspektiven, sondern in einer *Steigerung* der dem Blick des Davorstehenden sich zeigenden perspektivischen Gegebenheiten<sup>66</sup>). In rasender Bewegung stoßen die Fluchtlinien in die Tiefe und reißen den Blick mit sich, ziehen dem solchem Tiefenstoß Ausgelieferten gleichsam den Boden unter den Füßen weg, entrücken ihn aus sich selbst. Kirchner übernimmt die Vehemenz des Raumzuges vor allem in sein Frühwerk, wie seine Lithographie von 1908 »*Alle am Abend*« veranschaulichen kann. Zur *Tiefendynamik* kommt hier der expressive Wert der Höherer Streckung: Mit steil nach unten fallenden Konturen scheinen sich die überhohen Bäume über die Menschen stürzen zu wollen.

Textabb. S. 38

Abb. S. 256

Im Fallen und Steigen sind die Figuren über weißem Abgrund fixiert auf Kirchners Holzschnitt mit dem »*Flanierenden Publikum auf der Straße*«, (1914); auf seiner großen Lithographie »*Gut Staberhof*« von 1914 erscheint der Raum als dynamisches Richtungsgefüge, das den Blick nur im Bildzentrum zur Ruhe kommen läßt.

Abb. S. 280

Abb. S. 281

Lucas Cranach d.Ä., *Christus am Kreuz*, 1503  
Öl auf Nadelholz, 138 x 99 cm  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München



Vincent van Gogh, *Mohnfeld*, 1890  
Öl auf Leinwand, 71 x 91 cm  
Kunsthalle Bremen

Der »expressive« Raum hebt aus der Komplexität der Raumphänomene die Merkmale des »gelebten Raumes« heraus. Einige seien, nach Graf Dürckheim und Eugène Minkowski, beschrieben: »Der gelebte Raum ist um den Einzelmenschen zentriert und jede Raumstelle erhält von diesem aus ihre ›Bestimmung‹. Die Raumstellen sind mit ›affektiver Tonalität‹ (Minkowski) besetzt, und dies bedeutet, daß jede Raumstelle für den betreffenden Menschen eine besondere Bedeutung hat, sie liegt in einer bestimmten ›Bedeutsamkeitsrichtung‹ (Dürckheim). Der Raum ist mit ›Gefühlsgehalt‹ erfüllt. Die Distanzen werden nicht auf Grund von Messungen ermittelt, sondern je nach psychischer Wertigkeit ›gefühlte‹<sup>67)</sup>.

Innerhalb dieses »gelebten Raumes« läßt sich der Bildraum Kirchners als Darstellung des »leiblichen Richtungsraumes«<sup>68)</sup> verstehen. Darin gründet das Prozeßhafte seines Zeichnens, die Bedeutung der Augen, des Blickes im Aufbau seiner Köpfe – auch der Blick ist ja »eine am eigenen Leib spürbare Richtung«<sup>69)</sup>, die Links-Rechts-, Oben-Unten-Orientierung seiner Darstellungsrhythmik als Dimensionen des »motorischen Körperschemas«<sup>70)</sup>.

In einer tieferen Schicht gliedert sich der leibliche Raum in den »hellen« und den »schwarzen« Raum. Diese elementare Aufspaltung, diese ursprüngliche Entgegensetzung im »espace primitif« setzt die fundamentalen expressiven Wirkungen *expressionistischer Holzschnitte* frei. Die Härten der Formgebung steigern diesen Kontrast nur. Nicht sind ja die weißen und schwarzen Teil-»Flächen« dieser Holzschnitte in erster Hinsicht Bezeichnungen gegenständlicher Einzelformen, sondern zuerst sind sie Ausprägungen einer umfassenden Schwärze, eines übergreifenden weißen Lichtes. *Holzschnitte Erich Heckels* (»Gerader Kanal«, 1915; »Krummer Kanal«, 1915; »Wolken«, 1917), oder die monumentalen Holzschnitte *Karl Schmidt-Rottluffs* (»Bucht im Mondschein«, 1914; »Drei am Tisch«, 1914; »Frau in den Dünen«, 1914; »Die Sonne«, 1914; »Trauernde am Strand«, 1914; »Petri Fischzug«, 1918; »Christus und die Ehebrecherin«, 1918) sind Beispiele hierfür. Allzu schnell stellt sich für eine Beschreibung solcher Blätter der Begriff »Fläche« ein. Es gilt, den räumlichen Qualitäten dieser Darstellungen nachzuspüren: Das Weiß bricht lichthaft aus, strahlt auf. Das Schwarz läßt den Blick versinken, hüllt ihn ein, läßt ihn sich verlieren. Es hat so Anteil an den Eigenschaften des »schwarzen Raumes«, der den Menschen ganz und gar »durchdringt«, der »allseitig erfüllt, gestaltlos ist, charakterisiert durch die Gegenwart des ›Geheimnisvollen‹, des Unbekannten; der Mensch fühlt sich ihm preisgegeben«<sup>71)</sup>. Die psychischen Wurzeln des gerade bei Schmidt-Rottluff oft empfundenen »Numinosen«, »Mystischen«<sup>72)</sup> sind hier zu fassen.

Abb. S. 310, 311,  
318,  
328–334

Der »schwarze Raum« ist eine Erscheinungsweise des »Weiteraumes«, und dieser muß als die primäre Dimension des leiblichen Raumes erfaßt werden: als die der »Enge« des Leibes korrespondierende, zugleich mit ihr gesetzte »Weite«<sup>73)</sup>. Expressionistische Raumdarstellungen thematisieren diese fundamentalen Gegebenheiten des leiblichen Raumes; Holzschnitte, vor allem diejenigen *Schmidt-Rottluffs*, wie erwähnt, den »schwarzen Raum«, Werke *Kirchners* den Weiteraum vor allem als Bedrohung des Leibes durch Akzentuierung des Abgründigen, Bodenlosen: so im Holzschnitt des »Flanierenden Publikums auf der Straße«, dem damit vergleichbaren Pastell »Straßenszene« von 1913/14, wo die Passanten vor abschüssigem, blaß türkisfarbenem und gelbgrünem Grund schweben, aber auch im Gemälde der »Schachspielenden Heckel und Mueller«.

Abb. S. 280

Abb. S. 112

Abb. S. 111



Paul Cézanne, *Le Pont de Maincy*, 1879  
Öl auf Leinwand, 58,5 x 72,5 cm  
Louvre, Jeu de Paume, Paris

Solche und verwandte<sup>74)</sup> Darstellungen vermitteln eine Empfindung, die sich in der empirischen Erfahrung als »Sturzangst« beschreiben läßt. An ihr »ist in sehr ausgeprägter Weise eine leiblich spürbare Richtung beteiligt, die aus der Enge in die Weite führt, nämlich die Richtung des Zuges in die Tiefe, den die Schwere ausübt«<sup>75)</sup>.

In umfassendster Weise aber wird Weite konstitutiv für *Erich Heckels* Raumdarstellungen. Seine Zeichnung des »Kanals bei Caputh« von 1912 läßt sich gut vergleichen mit Werken *Paul Cézannes*. Heckel war zu diesem Zeitpunkt von Cézannes Kunst fasziniert<sup>76)</sup>. Motivisch verwandt ist Cézannes »Pont de Maincy«, (1879), als Zeichnung sei gegenübergestellt Cézannes Blatt einer »Provenzalischen Landschaft«, (1889–1892). Bei Cézanne schließen sich alle Striche, alle Farbflecken zu einem dichten, in seinen Bezügen unverrückbaren Gefüge zusammen, zu einem in sich bestehenden Raumkörpergebilde von eigener Tiefe, zugleich geschlossen und unmeßbar, zu einem eigenen Kosmos, der der Bedürftigkeit des leiblichen Empfindens nicht mehr antwortet.

Abb. S. 299

Textabb. S. 40,  
43

Die Striche auf Heckels Zeichnung, viel beliebiger im Vergleich zur strengen Fügung Cézannescher Werke, sind zugleich in ihrer Lockerheit weite-, atmosphäre- und lichterhaltig. Spiegelungsphänomene sind zahlreich in Heckels Kunst. Auch hier bestimmen sie wesentlich die künstlerische Wirkung. Auf Cézannes »Brücke von Maincy« gewinnen dagegen die Spiegelungen dieselbe Materialität wie die gespiegelte Materie der Brücke selbst. So könnte Heckels Darstellungsweise als »impressionistischer« gelten als die Cézannes, wäre nicht die Systematik lockerer Parallelschraffuren, die den Laubmassen die Erscheinung lichterhaltiger Facettierung verleihen.

Auch bei Cézanne ist ein besonderes Verhältnis von Licht und Körper gesetzt: Die Körper wenden sich dem Licht entgegen, bleiben aber gleichwohl plastisch feste Wesenheiten<sup>77)</sup>, bei Heckel aber löst sich Körperliches nach seiner Substanz in der Durchlichtung auf, wird »kristallhaft«<sup>78)</sup>.

Im Kristall transzendiert körperliche Enge in räumliche Weite. Das höchste Beispiel einer Transposition des Leiblichen in einen kristallhaften Weite-Raum ist Heckels »Gläserner Tag« von 1913 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München), aber noch sein kühnes Aquarell von 1921, die »Badenden« des Brücke-Museums, bezieht die lichterhaltigen Körper auf die vom Blau des Himmels bestimmte Weite<sup>79)</sup>. Unmeßbar ist dieser Raum, inkompatibel die Distanzen vom vorderen Badenden zu dem, der auf dem Felsen sitzt, und zu den kleinen Figürchen links im Bogen der Bucht.

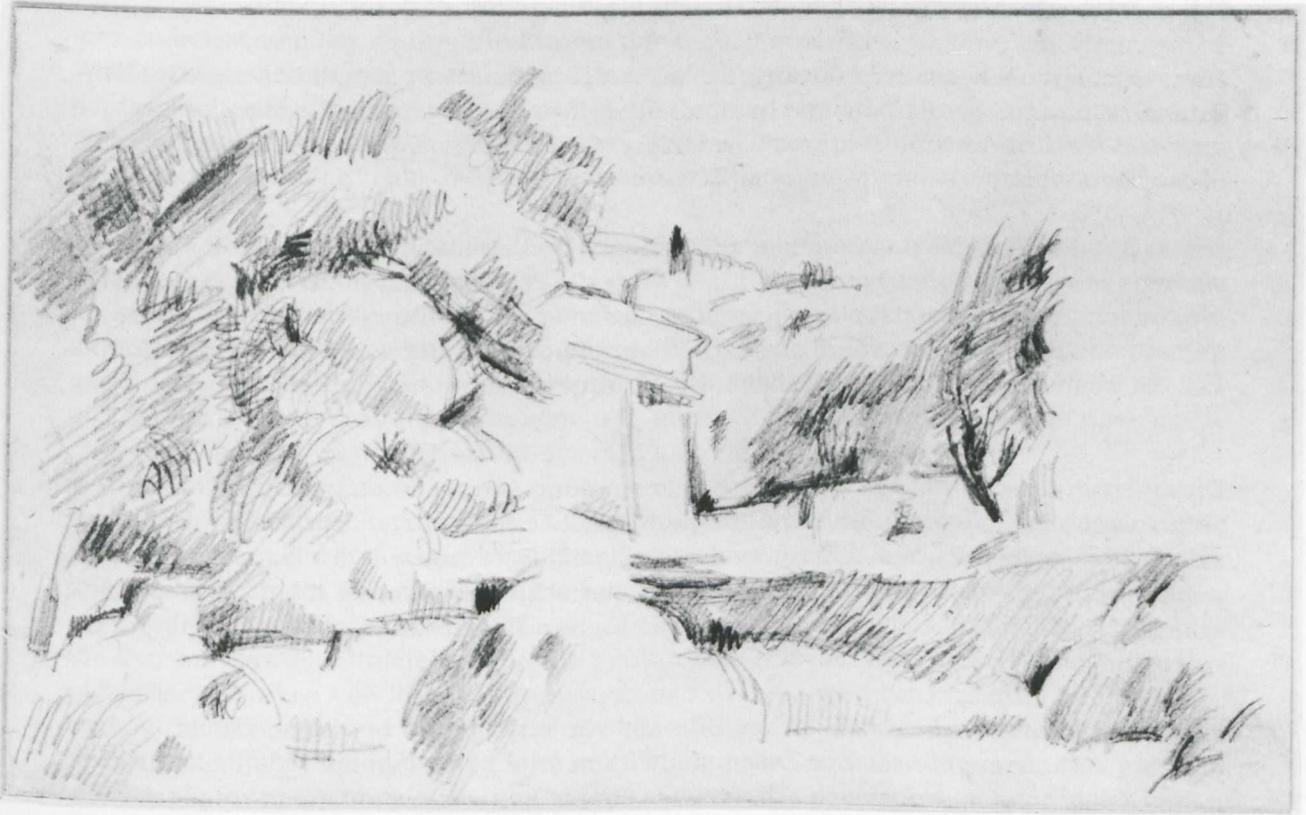
Abb. S. 135

Auch die atmosphärische Tönung vieler Landschaften Heckels, so bei seinem Aquarell »Blick auf die Förde« von 1920 oder seiner Kaltnadelradierung »Fördelandschaft« von 1924 – das Frische, Kühle, Herbe, »klimatisch« Erfüllte läßt sich aus dieser Thematisierung des Weite-Raumes verstehen: handelt es sich doch auch beim Klima, wie bei der Dunkelheit, »um eine besonders innige Einbettung des absoluten Ortes, wo der Mensch sich leiblich spürt, in die Weite des Weiteraums«<sup>80)</sup>.

Abb. S. 133, 322

Abb. S. 302, 312,  
319  
317

Solche leibliche Einbindung aber bedeutet nicht schon Einstimmung des Menschen in den Zusammenhang der Natur. Im Gegenteil: Dünn, schmal, unscheinbar erscheinen die Menschen häufig in Heckels kalten weiten Räumen («*Seeufer*«, Radierung 1912; «*Badende Soldaten*«, Lithographie 1916; «*Meer bei Ostende*«, Lithographie 1917), wie ausgesetzt ragt der Mann im Holzschnitt «*Bildnis E. H.*« von 1917 auf, schützend legt er die Hände gegen die zehrende Weite dieses Raumes vor sein Haupt. Der Mensch kann diese fremde Weite nicht ausfüllen.



Paul Cézanne, *Provenzalische Landschaft*, 1889–1892  
Bleistiftzeichnung, 12,5 x 20,5 cm  
Kupferstichkabinett Basel

#### IV. Farbe als Ausdruck

Jeder Farbe ist ein besonderer Ausdruckscharakter eigen, Goethe nannte ihn die »sinnlich-sittliche Wirkung« der Farben, und in aller Malerei wird dieser Ausdruckscharakter mitgestaltet. Wie ist davon eine »expressive«, »expressionistische« Gestaltungsmöglichkeit der Farbe abzuheben?

Unterscheidet man, mit Hans Jantzen, »Eigenwert« und »Darstellungswert« in der künstlerischen Farbgebung, wobei unter »Eigenwert« die Farbenwahl, die Art der Farbkombinationen, der farbigen Stimmungsqualitäten, unter »Darstellungswert« die Anweisungen auf den Farbträger, seine plastische Form, seine Stellung im Raum, seine Stofflichkeit zu verstehen ist<sup>81)</sup>, so ist klar, daß die Ausdruckscharaktere der Farbe dem farbigen »Eigenwert« zukommen.

Diese Ausdruckscharaktere werden bei Verwendung starker Buntfarben am leichtesten zum Sprechen gebracht. So ist Starkfarbigkeit ein erstes und oftmals anzutreffendes Kennzeichen expressiver Farbgestaltung, und auch die häufiger angewandte Trennung der ausgeprägten Buntfarben durch schmale weiße oder schwarze Streifen dient dazu, die anschaulichen Charaktere der verschiedenen Farben in ihrer Besonderheit zur Wirkung zu bringen.

Nun aber ist kein expressionistisches Bild nur von einer Farbe bestimmt, immer wirken mehrere zusammen. Für solches Zusammenwirken ergibt sich nun die Möglichkeit dissonanter Zuordnungen, wobei sich »Dissonanz« aber immer bezieht auf einen vorgegebenen Horizont von »Konsonanz«, »Harmonie«, und insofern es keine ein für allemal festlegbaren Farbharmonien geben kann, erfahren wie hier die am stärksten historisch bedingte Dimension expressiver Farbgebung, und der Aufruhr, den expressionistische Bilder verursachen, ist für uns heute nur verständlich, wenn wir den ganz anderen Erwartungshorizont der zeitgenössischen Betrachter an farbige Bildharmonie in Rechnung stellen.

Mit »Dissonanz« aber wird dem Bild ein Störfaktor beigegeben, der, wenn nicht in irgendeiner höheren Ordnung aufgehoben, die anschauliche Logik, die Stimmigkeit der künstlerischen Bezüge und damit den Rang des Werks angreifen muß. In dem Maße, als ein Werk zum Träger bloßer Schockwirkungen wird, bleibt es der momentanen historischen Situation verhaftet, gegen die der Schock sich richtet. In den darauffolgenden Jahrzehnten zeigt sich dann mehr und mehr die bloße Un-Form. Manche Bilder Kirchners sind in ihrer Grellheit von dieser Gefahr bedroht.

So leuchtet ein, daß diese expressive Wirkung, das Arbeiten mit Dissonanzen, nur am Rande und nur als ein Moment innerhalb eines übergeordneten Gefüges, zu einem Verfahren expressionistischer Farbgestaltung werden konnte. Tatsächlich erscheint die Mehrzahl starkfarbiger expressionistischer Bilder, vor allem die frühen Werke Schmidt-Rottluffs, heute durchaus farbharmonisch.

Eine andere Ermöglichung expressiver Farbigkeit dagegen ist ein durchgehender Zug der hier zu betrachtenden Werke: die Lösung der Farben vom Farbenräger, um die farbigen Ausdrucksqualitäten rein zu entfalten. Diese Lösung kann im Expressionismus immer nur eine partielle sein, da dieser ja im Prinzip der Gegenstandsdarstellung verpflichtet bleibt. Jedoch gerade aus diesem doppelten Impuls: der farbigen Setzung und Auflösung von dargestellter Gegenständlichkeit, können besondere Spannungselemente entfaltet werden.

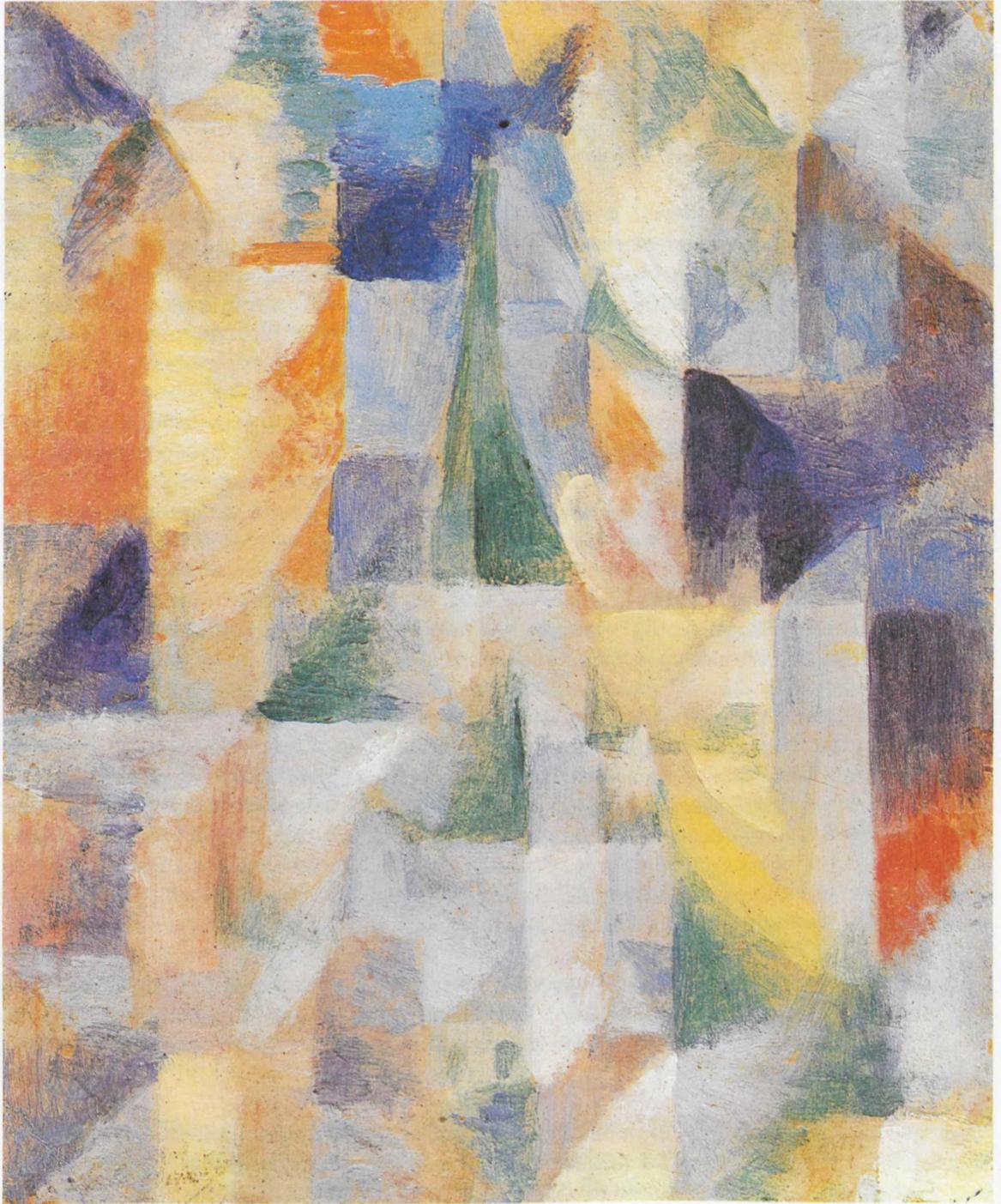
Eine erste Lösung ist zu finden in der Negation der stofflichen Oberflächenstruktur dargestellter Gegenstände. Kein expressionistisches Bild zeigt – im großen Gegensatz etwa zu Bildern des niederländischen 17. Jahrhunderts – die Verschiedenheiten künstlerisch wiederholter empirischer Oberflächenstrukturen. Bleibt aber die Farbe in ihrer Elementarität gleichwohl auf Bilddinge bezogen, so bewirkt dies, daß diese Bilddinge aus Farbmaterie, aus Farbsubstanz zu bestehen scheinen, und mit dem farbigen Ausdruckswert etwas vom »Wesen«, vom »inneren Charakter« der Bilddinge mitgeteilt erscheint<sup>82)</sup>.

Farbe in dieser ihrer Elementarität nähert sich der »flächenfarbigen« Erscheinungsweise, in der Terminologie von David Katz. Katz unterschied die »Oberflächenfarbe«, die Farbe also, die sich an der Oberfläche wirklicher Gegenstände zeigt, von der »Raumfarbe«, die ein durchsichtiges Medium, etwa Wasser, allseitig erfüllt, und von der »Flächenfarbe«, für die ihm das Blau des Himmels als Beispiel galt. Diese »Flächenfarbe« ist, im Gegensatz zur »Oberflächenfarbe« von lockerer Konsistenz und der genauen Fixierung im Raum entzogen. Sie ist aber, anderes als die »Raumfarbe«, nicht durchsichtig, sondern läßt den Blick nur in ihre eigene Tiefe tauchen<sup>83)</sup>.

Diese farbige Erscheinungsweise nun ist diejenige expressionistischer Bilder, vielleicht läßt sich sogar sagen, sie ist diejenige expressiver Farbgestaltung überhaupt<sup>84)</sup>. Dabei ist der Ausdruck »Flächenfarbe« verwirrend, denn dank ihrer räumlichen Unbestimmtheit negiert sie weithin den Zusammenschluß in der künstlerischen Bildebene. Die Rede von »Flächigkeit« expressionistischer Bilder geht in die Irre, sie berücksichtigt nicht die räumliche Freiheit expressiver Farben und begibt sich so der Möglichkeit, den Unterschied zu einer konsequent die künstlerische Bildfläche wahren und gleichwohl starkfarbigen Gestaltungsweise, wie der von Henri Matisse, benennen zu können.

In den folgenden kurzen Beschreibungen wird vor allem auf diese räumliche Freiheit der Farben hingewiesen und zugleich damit der Zusammenhang mit den Möglichkeiten expressiver Raumstruktur, dem leiblichen Richtungsraum, dem »schwarzen« Raum und dem Weiteraum, hergestellt.

Alle diese Ausformungen räumlich-farbiger Ausdruckswirkungen aber bleiben in einer dezidierten Weise auf den Standort des Betrachters bezogen, auch wenn sie ihn zu erschüttern versuchen: Und eben deshalb sind sie expressiv. Im frühen 20. Jahrhundert aber entfaltete sich noch eine ganz andere Möglichkeit bildräumlicher Gestaltung: Im Kubismus wird ein »innerer« Raum aus der Facettierung und Ineinanderverschränkung der Bildteile gewonnen<sup>85)</sup>. Robert Delaunay gestaltete diesen »inneren« Raum rein aus den Möglichkeiten der Farbe selbst<sup>86)</sup>. Sein Bild »Fenêtre sur la ville« von 1914 läßt Raum und Licht und



Gegenständlichkeit aus den Überblendungen von Farbfacetten entstehen und wendet alle diese bildkünstlerischen Mittel der Konstitution eines mit den räumlichen Dimensionen des »Vorne« und »Hinten« nicht mehr erfassbaren Bildinnenraumes zu. Die lichthaften Farben überblenden sich dergestalt, daß es unmöglich wird, zu entscheiden, welche »davor«, welche »dahinter« liegt.

Indem die Kunst Delaunays Ausgangspunkt der Gestaltung Paul Klees, August Mackes und, in Grenzen, auch Franz Marcs wird, erwiesen sich diese Künstler des »Blauen Reiters« als die »moderneren«. Die Raumstruktur der »Brücke«-Künstler mit ihrer Bewahrung des »Vorne« und »Hinten«, wobei sie die Spannung dieser Raumtendenzen nur steigern, sind die »konservativeren«: in eben demselben Maße ist ihre Kunst stärker leibbezogen, denn diese Raumdimensionen sind nach wie vor solche des »gelebten Raumes«.

Als weiteres unterscheidendes Moment zur Kunst des »Blauen Reiters« muß die größere Bedeutung der linearen Struktur bei den »Brücke«-Malern genannt werden (was wiederum auf den höheren Rang ihrer Druckgraphik verweist). Nicht selten wird bei Kirchner, zeitweise aber auch bei Heckel<sup>87)</sup>, expressive Wirkung vornehmlich aus der linearen Gestaltung, die Farbigkeit nur begleitet, gewonnen. Auch dieser Gesichtspunkt wird in den folgenden Kurzkomentaren, die nur Anregungen zum Selber-Sehen geben wollen, berücksichtigt.

Die Werke sind nach Zeitstufen: »um 1910«, »1913/15«, »um 1920«, »um 1930« gegliedert, wobei »um 1910« auf einen Höhepunkt des »Brücke«-Stils im engeren Sinne des Wortes<sup>88)</sup>, »1913/15« auf Höhepunkte der individuellen Stile der »Brücke«-Künstler nach dem Auseinanderbrechen der Gemeinschaft, die Stufen »um 1920« und »um 1930« aber auf die Kontinuität (und auch Krisensituationen) in der Entwicklung der einzelnen Künstler hinweisen sollen. Die expressionistische Kunst der »Brücke«-Maler geht nicht auf in der kurzen Zeitspanne der »Brücke«-Gemeinschaft. Die späteren Werke sind nicht einfach »Nachzügler«. Es ist an der Zeit, den Blick hier weiter zu fassen. Solche Intention wird mit dieser Ausstellung nur durch eine streng begrenzte Auswahl von Werken realisiert. Sie erübrigt nicht die Aufgabe einer fortschreitend genaueren und vertieften Erkenntnis expressionistischer Malerei in ihrem Gesamtzusammenhang<sup>89)</sup>.

Robert Delaunay, *La fenêtre sur la ville*, 1914  
Wachsmalkreide auf Papier, 24,8 x 20 cm  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

## Anmerkungen

- 1) Vgl. Paul Fechter: Der Expressionismus, München 1914, S. 23.
- 2) Z.B.: Ludwig Coellen: Die neue Malerei, <sup>2</sup> München 1912, S. 69, 72. Hermann Bahr: Expressionismus, <sup>3</sup> München 1919, S. 93, 111.
- 3) So Georg Marzynski: Die Methode des Expressionismus, Studien zu seiner Psychologie, Leipzig 1920, S. 51, 52.
- 4) Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung, München 1908. Vgl. dazu Peter Selz: German Expressionist Painting, Berkeley, Los Angeles 1957, S. 8, 9.
- 5) Paul Vogt: *Erich Heckel*, Recklinghausen 1965.  
Annemarie und Wolf-Dieter Dube: Erich Heckel, Das graphische Werk, 2 Bde., New York 1964, 1965.  
Donald E. Gordon: *Ernst Ludwig Kirchner*, München 1968.  
Annemarie und Wolf-Dieter Dube: Ernst Ludwig Kirchner, Das graphische Werk, 2 Bde., München 1967.  
Lothar-Günther Buchheim: *Otto Mueller*. Mit einem Werkverzeichnis der Graphik Otto Muellers von Florian Karsch. Feldafing 1963.  
Will Grohmann: *Karl Schmidt-Rottluff*, Stuttgart 1956.  
Rosa Schapire: Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923. Berlin 1924. (Photomechanischer Nachdruck New York/Hamburg 1965)  
Ernest Rathenau: Karl Schmidt-Rottluff, Das graphische Werk seit 1923, New York/Hamburg 1964.  
Die erste Gesamtdarstellung stammt von Lothar-Günther Buchheim: Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing 1956.
- 6) Die aufschlußreiche kultur- und sozialgeschichtliche Darstellung von Richard Hamann und Jost Hermand: Expressionismus (Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Band 5) München 1976 (Lizenzausgabe der Publikation Ost-Berlin 1976) ist leider durchsetzt von grotesken Fehlbewertungen expressionistischer Gemälde (vgl. etwa S. 43, 48, 61, 195 u.ö.)  
Zum Problem u.a.: Klaus Ziegler: Dichtung und Gesellschaft im deutschen Expressionismus; Werner Kohlschmidt: Zu den soziologischen Voraussetzungen des literarischen Expressionismus in Deutschland; beides in: Hans Gerd Rötzer (Hrsg.): Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus, Darmstadt 1976, S. 301 ff., 427 ff.
- 7) Die Bedeutung des Wortes »Expression« ändert sich ständig (Vgl. Manfred Schneckenburger: Der deutsche Expressionismus, in: Giulio Carlo Argan: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Berlin 1977, Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 12, S. 148. – Donald E. Gordon: On the origin of the word »Expressionism«, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 29, 1966, S. 368–385).
- 8) Vgl. das Programm der Künstlergemeinschaft »Brücke«, S. 230, Abb. S. 204.
- 9) S. etwa: Günther Gercken: Funktion der Zeichnung. In: E. L. Kirchner, Zeichnungen und Druckgraphik 1905–1936, Kat. Kunstverein in Hamburg, Frankfurter Kunstverein 1978, S. 12.  
Dietfried Gerhardus: Notizen zu den visuell-bildnerischen Verfahren in der Handzeichnung seit dem Expressionismus, in: Deutsche Handzeichnung heute, Saarbrücken 1977.
- 10) Die Datierungen orientieren sich an den Datierungsvorschlägen Karlheinz Gablers, der dank seines umfassenden Überblicks über das zeichnerische Werk Kirchners für diese Fragen zuständigen Autorität. Es wird, wo immer möglich, Bezug genommen auf Gablers Skizzen-Typologie im Katalog: E. L. Kirchner: Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Aschaffenburg, Karlsruhe, Essen, Kassel 1980, S. 363–399, oder auf die ausgestellten Beispiele dieses Katalogs. Der Verweise werden mit »G . . . .« (+ Typologie-Nr.) oder »Kat. Asch. S. . . .« bezeichnet. Für die in Rede stehende Zeichnung der »Tanzenden« ist G. 46 heranzuziehen.
- 11) Vgl. G. 8 und 9.
- 12) G. 15 (»Kaffeetafel«).
- 13) Vgl. Kat. Asch. S. 122, 123: »Frau mit rundem Hut« (Erna), 1911/12.
- 14) Vgl. Kat. Asch. S. 368, Sk 13 und G. 50.
- 15) Vgl. G. 64.
- 16) Vgl. Kat. Asch. S. 68, 69: Zwei ruhende Akte, 1909; S. 84, 85: Akt mit Federhut, 1909/10.
- 17) Vgl. G. 23 und Kirchner-Katalog Berlin-München-Köln-Zürich 1979/80, S. 129, Nr. 58: Künstlerpaar.
- 18) Vgl. G. 31.
- 19) Vgl. Kat. Asch. S. 148, 149: Erna im Morgenmantel, 1913; S. 150, 151: Sitzende Tänzerin (Erna), 1913.
- 20) »Der Maler von heute zeichnet mit derselben Leichtigkeit wie ein anderer Mensch schreibt . . .« (Lothar Griesbach: E. L. Kirchners Davoser Tagebuch, Köln 1968, DuMont Dokumente, S. 64).
- 21) Vgl. Kat. Asch. S. 60, 61: Dresdener Vorstadt mit Spaziergängern, 1909; S. 82, 83: Elbbrücke in Dresden, 1909.
- 22) Vgl. Kat. Asch. S. 86, 87: Fasanenschlößchen (Moritzburg), 1910.
- 23) Vgl. G. 22 und S. 367: Sk. 9.

- 24) Philip Rawson: Drawing, London-New York-Toronto 1969 (The Appreciation of the Arts, 3).
- 25) Lothar Grisebach: Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach, Hamburg 1962, S. 53.
- 26) Zitiert bei Donald E. Gordon: E. L. Kirchner, S. 15. – S. auch Davoser Tagebuch, S. 131, 158.
- 27) Friedrich Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. I, 1484–1502, Berlin 1936, Nr. 53. – Winkler analysierte diese »freieste und glücklichste Schöpfung aller Reiter- und Pferdedarstellungen des jungen Dürer« folgendermaßen: »Zuerst ist das vordere Pferd mit dem Knaben, dann das andere gezeichnet worden. Darauf sind – mit breiterer Feder – der Jüngling hinten, Verstärkungen und Verbesserungen an Brust und Beinen des rückwärtigen Pferdes und an den Ohren, Augen, Nüstern und Beinen des vorderen Pferdes angebracht worden.« (S. 39) – Peter Halm, Bernhard Degenhart, Wolfgang Wegner: Hundert Meisterzeichnungen aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München, München 1958, S. 33, Nr. 23. – Walter L. Strauss: The Complete Drawings of Albrecht Dürer, Vol. I, 1471–1499, New York 1974, S. 168. Strauss datiert das Blatt auf 1493.
- 28) Vgl. hierzu die Analysen bei Rawson, S. 15 ff. u.ö.
- 29) Otto Benesch: The Drawings of Rembrandt, London 1954 ff., Vol. II, Nr. 405. – Halm, Degenhart, Wegner: Hundert Meisterzeichnungen, S. 69, Nr. 83.
- 30) Davoser Tagebuch, S. 92, 93.
- 31) Davoser Tagebuch, S. 287, Anm. 153.
- 32) Davoser Tagebuch, S. 51.
- 33) So schreibt Claus Zoege von Manteuffel, nachdem er Kirchners »Rembrandt-Erlebnis« beschrieben und dessen von Kirchner angegebene Datum 1901 korrigiert hat: »Kirchner ist einer der wenigen, der sich als Zeichner zu Recht mit Rembrandt vergleichen konnte«, und, allerdings nicht sehr klar: »Kirchners Vergleich mit Rembrandt ist aufzunehmen bezüglich der Zeichenweise, des Anspruchs und der Neuerung, nicht bezüglich der Funktion der Zeichnung selbst als Darstellung oder Ausdruck. Auch Kirchner konnte mit drei Strichen unglaublich viel sagen, aber anderes und anders«. (In: Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnungen und Pastelle, hrsg. von Roman Norbert Ketterer unter Mitwirkung von Wolfgang Henze, Stuttgart, Zürich 1979, S. 13, 15.) – Karlheinz Gabler beginnt das der »Form« gewidmete Kapitel seines Aschaffenburg-Zeichnungskataloges von 1980 mit dem Satz: »Kirchners alle Zeitgenossen überragende Leistung ruht in seinen Kompositionsformen und Bildkonstruktionen . . .« (S. 21).
- 34) Rawson, S. 225.
- 35) Die Zeichnung ist bezeichnet: »Carl Sternheim 1915 E. L. Kirchner«. Nach der Kirchner-Biographie von Hans Bolliger und Georg Reinhardt (Katalog der Kirchner-Ausstellung Berlin-München-Köln-Zürich 1979/80, S. 72) begegnete Kirchner Sternheim erst im Jahre 1916. 1916 entstanden auch das lithographische und das gemalte Porträt Sternheims. (Vgl. auch Gordon, Kirchner, S. 23.) – Der Stil der Zeichnung aber weist eher auf das Jahr 1915 denn auf 1916.
- 36) Vgl. Kat. Asch. S. 196, 197: Stehender Akt vor Zelt.
- 37) Friedrich Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. IV, 1520–1528, Berlin 1939, S. 81, Nr. 908.
- 38) Davoser Tagebuch, S. 185.
- 39) Davoser Tagebuch, S. 185. – Zur »Hieroglyphe« vgl. Eberhard Roters: Ernst Ludwig Kirchners Begriff der »Hieroglyphe« und die Bedeutung des graphischen Details, in: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag, Berlin 1955, S. 332–346. – Christian Lenz: E. L. Kirchner, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Besitz des Stadel, Frankfurt am Main 1980, S. 22–24.
- 40) Vgl. Davoser Tagebuch, Abb. S. 186, 187, 195, 206, 207 und die Liniengruppen, die Kirchner in einem Brief an Fritz Winter vom 3. Mai 1929 charakterisierte (Abb. bei Roters, a.a.O., und z.B. bei Werner Hofmann: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, Köln 1970, S. 52). – Kirchner: »Das Gefühl bildet immer neue Hieroglyphen, die sich aus den anfangs wirr scheinenden Linienmassen ausscheiden und zu fast geometrischen Zeichen werden«. (Davoser Tagebuch, S. 186).
- 41) Auch eine Gesamtkomposition kann als »Hieroglyphe« verstanden werden: vgl. Kirchner, Davoser Tagebuch, S. 187. Auch dann handelt es sich um einfache geometrische Gebilde, die in der Literatur oft besprochenen und gerühmten »X«, »V«, »W« – Kompositionen. (Vgl. die Analysen bei Gabler und Ketterer/v. Manteuffel).
- 42) Dazu allgemein: Erwin Panofsky: The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton Paperback Edition 1971, S. 46 und 95. – Der Katalog der Dürer-Ausstellung Nürnberg 1971 aber meinte (S. 294, Nr. 545): »Die Kohlezeichnung wurde von Dürer ohne wesentliche Änderungen auf den Block übertragen, doch macht die stärker hervortretende Binnenzeichnung das Gesicht energischer und herrischer, ein Eindruck, der durch das helle Aufscheinen des Trägers der Inschrift im hellen Grund noch gesteigert wird«. Man vergleiche jedoch nur die späten Kupferstichbildnisse Dürers (der »Große Kardinal« von 1523, »Friedrich der Weise«, 1524, »Willibald

Pirckheimer«, ebenfalls 1524, und »Philipp Melanchthon« von 1526) hinsichtlich der Rhythmik der Grundschraffuren und der plastischen Einheit und Differenzierung der Köpfe, um den Unterschied zum Varnbüler-Holzschnitt zu erkennen.

- 43) Davoser Tagebuch, S. 64.
- 44) Davoser Tagebuch, S. 64.
- 45) Ist es ein Zufall, daß Kirchner in seinem Aufsatz: »Über die Schweizer Arbeiten von E. L. Kirchner« als Beispiele seiner »Neuformen« Augenformen wählte? (Davoser Tagebuch, S. 195).
- 46) Dazu: Sabine Kimpel: Walter Kaesbach Stiftung 1922-1937, Die Geschichte einer expressionistischen Sammlung in Mönchengladbach, Mönchengladbach 1978, S. 64, 65.
- 47) Vgl. Kat. Asch. S. 294, 295: Der Arzt und Dichter Reinhard Georing, 1927.
- 48) Vgl. dazu Rawson, S. 194 ff.: Chapter 4: Rhythm and Space.
- 49) Ludwig Klages: Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft, Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck, <sup>2</sup> Leipzig 1921, S. 136, 137.
- 50) Vgl. Kat. Asch. S. 146, 147: Damenporträt (Erna), 1913; S. 154, 155, Sitzender Akt im blauen Sessel, 1913.
- 51) Vgl. Kat. Asch. S. 178, 179: Damenporträt, 1914.
- 52) Vgl. hierzu auch Walter Ueberwassers Interpretation des Kleeschen »Wachsamen Engels« von 1939 von der mittleren Schräge, dem »Waagebalken« aus. (Walter Ueberwasser: Klees »Engel« und »Inseln«, in: Festschrift Kurt Bauch, Deutscher Kunstverlag 1957, S. 256–263.)
- 53) So Rudolf Kuhn in seiner wichtigen Untersuchung: Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre, Berlin, New York 1980 (Beiträge zur Kunstgeschichte, hrsg. von Erich Hubala und Wolfgang Schöne, Bd. 15), S. 121.
- 54) Kuhn, a.a.O.
- 55) Wilhelm Niemeyer: Malerische Impression und koloristischer Rhythmus, Denkschrift des Sonderbundes auf die Ausstellung 1910, Düsseldorf 1911, S. 85–87, im Kapitel: »Henri Matisse, Der architektonische Rhythmus.«
- 56) Vgl. Kat. Asch. S. 106, 107: Marzella mit offenen Haaren, 1910; S. 110, 111: Fränzi mit Bogen und Akt, 1910; G. 43: 1911.
- 57) Ausdruck Kirchners im Davoser Tagebuch, S. 64.
- 58) Vgl. Kat. Asch. S. 134, 135: Fehmarnküste im Westwind (bei Wulfen), 1913; S. 368: Sk 14.
- 59) Vgl. Kat. Asch. S. 158, 159: Unterhaltung, 1913.
- 60) Vgl. G. 93, 94; S. 369: Sk 19.
- 61) Vgl. G. 89.
- 62) Vgl. Kat. Asch. S. 132, 133: Stehender Rückenakt »an den Steinen«, 1913.
- 63) Vgl. hierzu das Vorwort Kurt Badts zur Publikation von Ernest Rathenau und Siddi Heckel: Erich Heckel, Handzeichnungen, New York, Berlin 1973; und: Heinz Köhn: Erich Heckel, Aquarelle und Zeichnungen, München 1959, S. 25.
- 64) Otto Pracht: Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance; zuerst erschienen in: Alte und Neue Kunst, 1, Wien 1952, S. 70–78; wiederabgedruckt in: Pracht: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, Ausgewählte Schriften, München 1977, S. 107–120, Zitate auf S. 117/118, 119.
- 65) Brief an Graef vom 21. September 1916 (S. Lothar Grisebach: Maler des Expressionismus . . . , S. 54; Gordon, Kirchner, S. 16). Lothar Grisebachs Klassifizierung Cranachs als »Klassizist« und seine Einstufung von Cranach und Kirchner als Repräsentanten des Beginns und des Endes der »bürgerlichen Epoche« erscheint mir wenig hilfreich. (Kirchner und Cranach, in: E. L. Kirchner, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Besitz des Städel, Frankfurt am Main 1980, S. 36–41). – Wilhelm Worringer (Spätgotisches und expressionistisches Formsystem, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 2, 1925, S. 1–8) bewegt sich in unverbindlichen oder falschen Allgemein-Aussagen.
- 66) Vgl. hierzu und zu anderen Verfahrensweisen räumlicher Darstellung bei Van Gogh die Untersuchungen Fritz Novotny's, z.B.: Bei Betrachtung einer Zeichnung von Van Gogh, in: Novotny: Über das »Elementare« in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze, Wien 1968, S. 38, 39.
- 67) Alexander Gosztonyi: Der Raum, Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften, Freiburg, München 1976, Bd. 2, S. 949, 950, nach K. v. Dürckheim: Untersuchungen zum gelebten Raum, Neue Psych. Stud., Bd. 6, Heft 4, München 1932, S. 381–480; und Eugène Minkowski: Le temps vécu, Etudes phénoménologiques et psychopathologiques, Paris 1933.
- 68) Vgl. Hermann Schmitz: Der leibliche Raum, System der Philosophie, Dritter Band: Der Raum, Erster Teil, Bonn 1967, § 119: Der Richtungsraum, S. 54–71; 4. Kapitel: Der Richtungsraum, S. 219–342.
- 69) Schmitz, S. 55.
- 70) Schmitz, S. 239–252; Hinweis auf S. 241, 242.

- 71) Gosztonyi, *Der Raum*, 2, S. 951–954, Zitat auf S. 953. Gosztonyi bezieht sich dabei wiederum auf Eugène Minkowski: *Le temps vécu*. Die betreffenden Stellen bei Minkowski lauten: »Or, la nuit noire, l'obscurité complète, je ne l'ai plus devant moi; elle m'enveloppe de toutes parts, elle pénètre tout mon être bien davantage, elle me *touche* de façon bien plus intime que la clarté de l'espace visuel. . . . La nuit obscure a aussi quelque chose de plus personnel par rapport au moi; je reste en tête à tête avec elle; elle est plus 'à moi' que l'espace clair, qui, lui, est du domaine public, s'il est permis de s'exprimer ainsi . . .« (S. 372) »L'espace noir« . . . »me touche directement, m'enveloppe, m'entretient, pénètre même en moi, me pénètre tout entier, passe au travers de moi, de sorte qu'on a presque envie de dire que le moi est perméable pour l'obscurité, tandis qu'il ne l'est pas pour la lumière . . .« (S. 393).
- 72) Vgl. Rosa Schapire: *Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923*, Berlin 1928, Photomechanischer Nachdruck New York. Hamburg 1965, S. 7. – Will Grohmann: *Karl Schmidt-Rottluff*, Stuttgart 1956, S. 143 u. ö.
- 73) Schmitz, § 118: *Der Weiteraum*, S. 47–54; 3. Kapitel: *Der Weiteraum*, S. 131–218.
- 74) Vgl. Kirchners Gemälde »Potsdamer Platz«, 1914, »Blick aus dem Fenster«, 1914, »Blaue Artisten«, 1914, »Intérieur«, 1914, u.a. (Kat. Kirchner-Ausstellung Berlin-München-Köln-Zürich, 1979/80, Nr. 190, 199, 202, 203, 216.)
- 75) Schmitz, S. 146.
- 76) Dies in der Literatur oft erwähnt, vgl. z.B. Buchheim: *Die Künstlergemeinschaft Brücke*, S. 107.
- 77) Vgl. Verf.: *Zur Kunst Cézannes*, in: Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag, Berlin 1961, S. 190–212, bes. S. 201 ff.
- 78) Auch dies oft schon so beschrieben; vgl. Ludwig Thormaehlen: *Erich Heckel*, Berlin 1931 (*Junge Kunst*, Bd. 58) S. 6, 11. – Buchheim: *Künstlergemeinschaft Brücke*, S. 110. – Paul Vogt: *Erich Heckel*, S. 45, 48.
- 79) Zum Himmelsblau vgl. Hermann Schmitz, a.a.O., S. 52.
- 80) Schmitz, S. 51; vgl. auch S. 47.
- 81) Hans Jantzen: *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei* (1914), wiederabgedruckt in: Jantzen: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 61–67.
- 82) Christel Denecke stellt in ihrer Untersuchung: *Die Farbe im Expressionismus, Der Beitrag der Farbe zur Darstellung einer neuen Gegenstandsauffassung, beobachtet an Werken von F. Marc und E. Nolde*, Düsseldorf o. J. (1954), diesen Gesichtspunkt in das Zentrum ihrer Betrachtungen.
- 83) David Katz: *Der Aufbau der Farbwelt*; *Zeitschrift für Psychologie, Ergänzt.-Bd. 7*, Leipzig 1930. S. auch die Zusammenfassung dieser Ergebnisse bei Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 231–235.
- 84) Vgl. Verf.: *Die Farbe bei Grünewald*, München 1955, S. 97 ff.
- 85) S. Ernst Strauss: *Über Juan Gris' »Technique Picturale«*, in: Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München, Berlin 1972, S. 91–111.
- 86) Vgl. Erich von den Bercken: *Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. V. 1928, S. 311–326, bes. S. 322, 323.
- 87) Die Bedeutung dieser Tatsache eröffnete mir ein Gespräch mit Prof. Ernst Strauss in der Münchner Kirchner-Ausstellung am 19. 3. 1980. – Zu Delaunay vgl. auch: Gustav Vriesen, Max Imdahl: *Robert Delaunay – Licht und Farbe*, Köln 1967.
- 88) »Das Jahr 1910 kann als mittleres Datum für den Umbruch vom Frühexpressionismus zur komplexeren Ausdifferenzierung des reifen Expressionismus gelten«. (M. Schneckenburger: *Der deutsche Expressionismus*, in: *Propyläen-Kunstgeschichte* Bd. 12, Berlin 1977, S. 152.)
- 89) Genaue Untersuchungen zur Farbgestaltung der »Brücke«-Maler stehen noch aus. Allgemeinere Bemerkungen finden sich in der ausgedehnten monographischen Literatur. Dieter Honisch widmete der »Farbe bei Kirchner« eine kurze Betrachtung im Katalog der Kirchner-Ausstellung Berlin-München-Köln-Zürich 1979/80, S. 26–30.