

Lorenz Dittmann

# Zum Begriff des bildkünstlerischen Expressionismus

Eine Einführung in die Ausstellung „Künstler der Brücke“  
in der Modernen Galerie des Saarland-Museums

Die „Brücke“ gilt als die charakteristische Künstlergemeinschaft expressionistischer Malerei. Was aber ist unter dem Begriff „Expressionismus“ in den bildenden Künsten zu verstehen? Ein Blick auf die unterschiedlichen zeitgenössischen Verwendungsweisen zeigt, daß es sich hier keineswegs um einen eindeutigen Begriff handelt <sup>1)</sup>.

Der amerikanische Kunsthistoriker Donald Gordon, dem auch die umfangreichste Kirchner-Monographie verdankt wird, ist den Bedeutungsvarianten des Wortes „Expression“, das seit dem späten 19. Jahrhundert vermehrt auftrat, nachgegangen <sup>2)</sup>. Seine Untersuchung über die kunsttheoretische und kunstkritische Verwendung dieses Wortes um 1900 läßt sich etwa folgendermaßen zusammenfassen:

Das Wort „Expression“ kann meinen:  
1) *Selbstaussdruck*. So postulierte der symbolistische Maler Gustave Moreau, wie Paul Flat 1899, ein Jahr nach Moreaus Tod, berichtete, als die wahre Aufgabe des Künstlers, sich selbst auszudrücken.  
2) *Gegenstandsdruck*. In diesem Sinne schrieb der junge Maler André Derain an seinen Freund Maurice de Vlaminck 1901, ein „Telegraphendraht müsse riesenhaft dargestellt werden, da er so viele Informationen befördere“.

Das Wort kann <sup>3)</sup> aber auch den *Ausdruck des Bildes selbst* meinen. In dieser Bedeutung verwendete Henri Matisse 1908 in seinen „Notes d'un peintre“ das Wort für das Formgefüge des ganzen Bildes. Diese Art von „Expression“ ist wesentlich von dekorativen Erwägungen geleitet.

Schließlich kann das Wort <sup>4)</sup> auch die Bedeutung „*Ausdruck des Gefühls*“ annehmen. Diese Variante findet sich zuerst bei dem Dresdner Kritiker Paul Fechter, dem späteren Biographen Max Pechsteins. In seinem Buch „Der Expressionismus“, München 1914, erklärte er, die Aufgabe vor Werken der expressionistischen sei nicht mehr, „abzulesen, was ein Bild ‚darstellt‘, aus der farbigen Analyse der Wirklichkeit sich im Auge das Urbild in der Realität zu rekonstruieren; sie (sei) vielmehr die geworden, auf

dem Umweg über das, was das Bild gibt, in das Gefühl hineinzugelangen, aus dem in dem Maler das Werk erwuchs. Es gilt nicht mehr“, so Fechter, „zu erkennen, sondern zu fühlen, in die Regionen der Seele zu steigen, wo das schläft, was der Produktionskraft, der das Werk entsprang, entspricht...“ <sup>3)</sup>

Das Wort „Expression“, „Ausdruck“, fordert also sogleich die Weiterbestimmung: „Ausdruck wovon?“ — Ausdruck des Künstlers, Ausdruck des dargestellten Gegenstandes, Ausdruck des Bildes, Ausdruck eines Gefühls?

Verfolgt man derartige nähere Bestimmungen, so läßt sich, über Gordon hinaus, eine Reihe weiterer Varianten feststellen, nun meist schon im Zusammenhang von Erörterungen einer „Expressionismus“ genannten Kunstrichtung. Oft wird dabei der „Expressionismus“ dem „Impressionismus“ entgegengestellt. So heißt es in dem Buch „Die neue Malerei“ von Ludwig Coellen, einem später auch als Theoretiker des Stils hervorgetretenen Autor, 1912: „Der wesentliche Unterschied gegen den auch im Gegenständlichen gegründeten Objektivismus der impressionistischen Malerei ist (im Expressionismus) die Herrschaft des Geistigen: das Gegenständliche erhebt seine Geltung in der Sphäre des Geistigen.“ Expressionismus wäre also, und damit kommen wir zu einer fünften Definition, *Ausdruck des „Geistigen“*. Dieses „Geistige“ aber ist nicht identisch mit dem „Selbst“, das sich im „Selbstaussdruck“, im individuellen Ausdruck des Künstlers, manifestiert. Im Gegenteil, dieses „Geistige“ bedingt geradezu die Auflösung des Individuellen. An einer späteren Stelle heißt es nämlich bei Coellen: „Das Gesetz der Auflösung des Individualwertes zugunsten der geistigen Gesamtenergie, welche die geheime und geheimnisvolle Wurzel aller Einzelgegenständlichkeit ist, wird jetzt mit einem Male das sicher herrschende Anschauungsmotiv der Jüngsten“ (der Expressionisten also) <sup>4)</sup>.

Mit solcher Auffassung traf sich Coellen mit den Thesen Wilhelm Worringers, dessen Buch „Abstraktion und Einfühlung“, in erster Auflage 1908 erschienen,

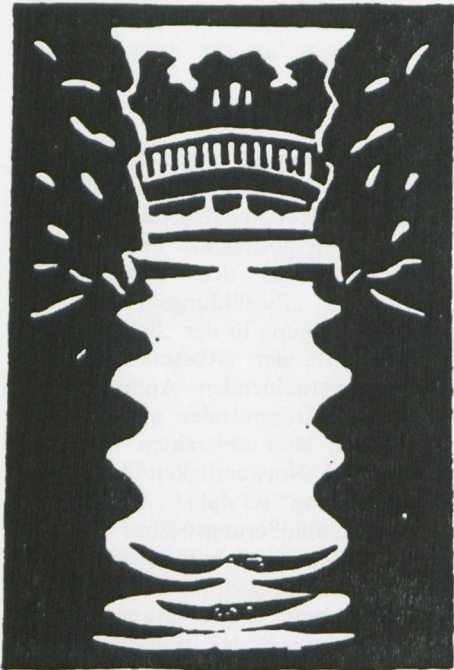
zum Grundbuch expressionistischer Kunsttheorie wurde <sup>5)</sup>. Worringer unterschied zwei Grundmöglichkeiten menschlichen Kunstempfindens, den „Einfühlungsdrang“ und den „Abstraktionsdrang“. Der „Einfühlungsdrang“ finde seine Befriedigung in der „Schönheit des Organischen“, der „Abstraktionsdrang“ im „lebenverneinenden Anorganischen, im Kristallinen oder allgemein gesprochen in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit“. Im „Abstraktionsdrang“ sei dabei „die Intensität des Selbstentäußerungstriebes eine ungleich größere und konsequentere“ als beim „Einfühlungsdrange“. Der „Abstraktionsdrang“ sei zu charakterisieren als ein „Drang, in der Betrachtung eines Notwendigen und Unverrückbaren erlöset zu werden vom Zufälligen des Menschseins überhaupt, von der scheinbaren Willkür der allgemeinen organischen Existenz“ <sup>6)</sup>. Als Hauptbeispiele einer Einfühlungskunst betrachtete Worringer die griechische Kunst und alle sogenannt naturalistische Kunst, als Hauptbeispiele der Abstraktionskunst die primitive und die moderne, also die des beginnenden 20. Jahrhunderts.

Nun sind diese Thesen Worringers trotz ihrer Berühmtheit höchst problematisch. Ihre Gültigkeit für die sogenannt „primitive“ Kunst wurde schon von Eckart von Sydow in seinem Buche „Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei“ von 1920 zurückgewiesen <sup>7)</sup>. Es ist an der Zeit, sie auch für das Verständnis der expressionistischen Kunst zu korrigieren.

Sie stehen ja in einem direkten, wissenschaftsgeschichtlich und kunsttheoretisch noch unaufgelösten Widerspruch zu der anfänglich genannten frühen Bedeutung des Wortes „Expression“ als „Selbstaussdruck des Künstlers“. Und diese Bedeutung hält sich neben der Worringerschen Theorie, wenn auch mehr am Rande der kunsttheoretischen und kunstkritischen Diskussion. So erklärte Hans Hildebrandt 1919 in seinem Vortrag „Der Expressionismus in der Malerei“, die expressionistische Malerei habe „das Primat der Innenwelt wieder aufgerichtet. Die Versinnlichung des im Schaffenden



# KÜNSTLER GRUPPE



# BRÜCKE

MIT DEM GLAUBEN  
AN ENTWICKLUNG  
AN EINE NEUE GE-  
NERATION DER SCHAFFEN-  
DEN WIE DER GENIESSEN-  
DEN RUFEN WIR ALLE JU-  
GEND ZUSAMMEN UND  
ALS JUGEND, DIE DIE ZU-  
KUNFT TRÄGT, WOLLEN  
WIR UNS ARM UND LEI-  
BENSFREIHEIT VERSCHAF-  
FEN GEGENÜBER DEM  
WOLLANGESSENEN ALI-  
TEREN KRÄFTEN. JEDER GE-  
HÖRT ZU UNS, DER UN-  
MITTELBAR UND UNVER-  
FÄLSCHT DAS WIEDER-  
GIEBT, WAS IHM ZUM  
SCHAFFEN DRÄNGT.

Lebendigen (sei ihr alles“ 8). Ähnlich akzentuierte Georg Marzynski in seiner Schrift „Die Methode des Expressionismus“ von 1920 die Subjektsphäre: „Expressionistische Kunst geht nicht mehr auf Sublimierung der Objektseite der Gesamtwirklichkeit, sondern auf Sublimierung des Subjekts . . . Der Expressionismus bleibt eingeschlossen im Herrschaftsbereich des Subjekts, seine Objektivationen sind nichts als bloße Mittel der Ausweitung des Subjekts . . .“ Und im weiteren versuchte Marzynski, diese subjektive Dimension als Sphäre der „Vorstellungen“ zu konkretisieren. Er meinte, expressionistische Künstler würden „Vorstellungsbilder“ malen, „Vorstellungen von Gegenständen“ wären das eigentliche Objekt ihrer Darstellung 9).

Die Zitatensammlung sei hier abgebrochen 10). Sie sollte zeigen, daß die Begriffe „Expression“, „Expressionismus“ in unterschiedlichen Bedeutungen verwendet wurden. Zusammengefaßt: „Expression“ konnte bedeuten: „Selbsta Ausdruck“, wobei die Sphäre des „Selbst“ weiter konkretisiert werden konnte in „Gefühl“ oder „Vorstellung“; — oder: Ausdruck eines überindividuell „Geistigen“, eines das Organische zurücklassenden „Abstrakten“; — ferner: „Gegenstands Ausdruck“ und „Ausdruck des Bildes“.

Wendet man sich aber nun den Aussagen der Künstler selbst zu, so findet man auch hier keine vollständige und klare Auskunft.

Künstleräußerungen sind von unterschiedlicher Ergiebigkeit und stehen auf verschiedenen Stufen der Reflexion. Aussagekraft und Reflexionsniveau der Künstleräußerung sind nicht notwendig mit dem Rang der künstlerischen Werke selbst verbunden. In der vormodernen Malerei steht etwa einem theoriefreudigen Künstler wie Dürer der ranggleiche Grünewald gegenüber, von dem keine Zeile auf uns gekommen ist. Noch für das 19. Jahrhundert ist bemerkenswert, daß von Cézanne, sicher einem der größten Künstler dieses Zeitraumes, nur wenige wirklich authentische Aussagen überliefert sind. Dagegen findet man im 20. Jahrhundert eine Fülle verschiedenartiger, ja auch untereinander widersprüchlicher Künstlerschriften, die oft Legitimationsversuche des je eigenen Schaffens sind und nur innerhalb dieses Rahmens Geltung beanspruchen können. Auch ist zu unterscheiden zwischen Künstlerschriften, die der Darstellung künstlerischer Ziele oder historischer Einordnungen dienen und solchen, die sich der Analyse der bildnerischen Mittel selbst widmen. Letzteren muß der Kunstbetrachter, der Kunstkritiker, der Kunsthistoriker die genaueste Aufmerksamkeit

schenken. Sind doch etwa die analytischen Schriften Kandinskys und Klees von höchster Bedeutung nicht nur für das Verständnis ihrer eigenen Kunst, sondern darüberhinaus wichtig für das genauere Erfassen aller bildnerischen Werke.

Damit kommen wir zurück zum hier erörterten kunstgeschichtlichen Bereich: Im Gegensatz zu diesen theorie- und reflexionsorientierten Künstlern des „Blauen Reiters“ war die Mehrzahl der „Brücke“-Künstler betont wortkarg, verschlossen in der Darlegung ihrer künstlerischen Ziele und Methoden, so vor allem Schmidt-Rottluff und Otto Mueller, aber auch Erich Heckel und Max Pechstein, der nur in biographischer Hinsicht erzählfreudig war. Die einzige Ausnahme bildete Ernst Ludwig Kirchner, der nicht nur ein ausgeprägtes kunsthistorisches Bewußtsein besaß, — er formulierte die „Brücke“-Chronik, und an eben dieser Darstellung zerbrach bekanntlich die „Brücke“-Gemeinschaft, weil Kirchner darin seinen eigenen Anteil über Gebühr akzentuiert hatte, — sondern auch in Tagebuchnotizen und Kunstkritiken über seine eigene Kunst reflektierte. Er erfand sich seinen eigenen Kunstkritiker, veröffentlichte unter dem Pseudonym „Louis de Marsalle“ Kritiken seiner eigenen Ausstellungen, weil es ihm kein anderer Kritiker recht machen konnte 11). Nun liegt auf der Hand, daß bei einer solch extremen Selbsteinschätzung Aussagen eines Künstlers nur mit Vorbehalt für die Interpretation seines Werkes und das seiner Malerfreunde herangezogen werden können. Immerhin finden sich in Kirchners Schriften wichtige Fingerzeige, denen zu folgen ist. So heißt es etwa in seiner unter dem erwähnten Pseudonym „Louis de Marsalle“ 1921 publizierten Besprechung „Über die Schweizer Arbeiten von E. L. Kirchner“ an einer Stelle: „Da diese Bilder mit Blut und Nerven geschaffen sind und nicht mit dem kalt wägenden Verstande, sprechen sie unmittelbar und suggestiv. Sie machen den Eindruck, als habe der Maler viele Gestaltungen eines Erlebnisses übereinander geschichtet. Bei aller Ruhe ist ein heißes, leidenschaftliches Ringen um die Dinge fühlbar . . .“ 12) „Erlebnis“ und „Unmittelbarkeit“ sind in diesem Zusammenhang die entscheidenden Worte, und mit einem Bekenntnis zur „Unmittelbarkeit“ schloß auch das Programm der „Brücke“ von 1906: „Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.“

„Selbsta Ausdruck“ wäre mithin die auch für die „Brücke“-Künstler verbindliche Bedeutung von „Expression“. Aber dieser Begriff ist ja viel zu weit, als daß er etwas für die „Brücke“-Künstler Spe-



zifisches formulieren könnte — wurde er doch, innerhalb des betrachteten kunsthistorischen Zusammenhanges, zuerst von einem so anders gearteten Künstler wie Gustave Moreau postuliert. Ebenso sind auch Begriffe wie „Unmittelbarkeit“ und „Erlebnis“ Charakteristika, die sich auf das Werk vieler Künstler anwenden lassen, auf das Vincent van Goghs ebenso wie auf das Edvard Munchs, oder auch Picassos, oder Pollocks usw.

Ja, man kann sogleich weiter fragen: gibt es überhaupt ein Werk der Kunst von Rang, das nicht *auch* „Selbstaussdruck“ ist, das der „Unmittelbarkeit“, des „Erlebnisses“ völlig entraten könnte? Es kommt hier offenbar alles auf das Verhältnis solcher Bestimmungen zu möglichen anderen, wie „Reflexion“, „Entäuberung an eine Darstellungsaufgabe“ u. dgl. an, um genauere Kennzeichnungen einzelner Kunstrichtungen und Werke zu finden.

Diese Auffassung wird gestützt durch die Tatsache, daß der Ausdruck „Expression“ schon der älteren Kunsttheorie geläufig war. Es seien kurz nur folgende Beispiele erwähnt: Franciscus Junius unterscheidet in seiner Schrift „De pictura veterum“ von 1638 folgende Elemente der Malerei: Erfindung, Proportion, Farbe, Bewegung, mit der Unterteilung „Expression“ und „Disposition“. Der französische Maler Charles Le Brun veröffentlichte 1715 eine „Conférence sur l'expression générale et particulière des passions“, wobei er unter „expression“ vornehmlich die „caractères de chaque chose“, den Gegenstandsdruck also, verstand. Der französische Kritiker Roger de Piles nahm in seinem „Cours de Peinture“ von 1708 „expression“ schon in ihrer subjektiven Bedeutung, er meinte damit „la pensée du coeur humain“<sup>13)</sup>. Als das höchste Exemplum künstlerischen Selbstaussdrucks aber galt Michelangelo. Noch Jakob Burckhardt schrieb 1855 in seinem „Cicerone“ über Michelangelo: „Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die Subjektivität, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewußt wie sonst in so vielen großen Geistesregungen des 16. Jahrhunderts, sondern mit gewaltiger Absicht...“<sup>14)</sup>

Wir können also weder in zeitgenössischen Äußerungen von Kritikern und Kunstschriftstellern, noch in den Aussagen der Künstler selbst hinreichend genaue Ansatzpunkte für das Verständnis expressionistischer Werke erhalten. Der Nachteil aller erwähnten Aussagen ist, daß sie zu allgemein gehalten sind.

So sei zum Abschluß die Forderung nach einem genaueren, der Besonderheit der

Werke angemesseneren Verstehen formuliert. Was ist denn das „Selbst“, dessen Ausdruck sich in Werken der „Brücke“-Maler finden soll, um nur bei dieser einen Bedeutungsvariante zu bleiben? Das „Selbst“ ist das konkrete, geistig-seelisch-leibliche Subjekt. Die meisten der eingangs zitierten Aussagen, die von „Gefühl“, „Erlebnis“, „Vorstellung“, oder gar von „überindividueller Geistigkeit“ sprechen, leiden daran, daß sie die Dimension der Leiblichkeit unterschlagen. Kirchner sah hier genauer, wenn er feststellte, seine Bilder wären mit „Blut und Nerven geschaffen“ — eine Aussage, die aber ihrerseits das Phänomen nur verkürzt wiedergibt<sup>15)</sup>. „Der Maler bringt seinen Körper mit“, schrieb der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty in seinem Essay „Das Auge und der Geist“, und er fuhr fort: „In der Tat kann man sich nicht vorstellen, wie ein reiner Geist malen könnte. Indem der Maler der Welt seinen Körper leiht, verwandelt er die Welt in Malerei. Um jene Verwandlungen zu verstehen, muß man den wirkenden und gegenwärtigen Körper wiederfinden...“<sup>16)</sup> Diesen Ansatz halte ich für erforderlich, um zu einem genaueren Verständnis zu gelangen. Die Werke sind nicht nur aus den intellektuellen und emotionalen, sondern auch aus den leiblichen Bedingungen unserer Existenz zu erfassen. Meine These ist: Expressionistische Malerei ist mit ihren Gestaltungsprinzipien in den Grundstrukturen unseres *leiblich-geistigen* In-



Abb. 2 Ernst Ludwig Kirchner, Tanzendes Paar, 1913/14, Tuschfederzeichnung, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Sammlung Kohl-Weigand

der-Welt-Seins verankert. Ihre Werke sind Ausdruck dieser komplexen Bedingungen und überschreiten damit die Dimension bloßer Subjektivität.

Die Gemeinschaft der „Brücke“-Künstler war niemals enger als während der naturtrunkenen, von Lebensfreude und Erotik durchglühten Aufenthalte Kirchners, Heckels und Pechsteins an den Moritzburger Seen in den Jahren 1909 bis 1911<sup>17)</sup>. Dort, wie auch im „programmatischen“ „Brücke“-Bild Kirchners, dem

Abb. 1 Linke Seite: Ernst Ludwig Kirchner, Titel-Vignette und Textausschnitt für das Brücke-Programm, 1906; Holzschnitt, Brücke-Museum, Berlin

Abb. 3 Karl Schmidt-Rottluff, Petri Fischzug, 1918, Holzschnitt, Moderne Galerie, Saarland-Museum Saarbrücken







Abb. 4 Otto Mueller, Das Urteil des Paris, um 1910/11, Leimfarben auf Rupfen, 179 x 124,5 cm. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin

„Bacchanal im Atelier“<sup>18)</sup> (Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken), erscheint der Leib als erotisches Medium. Sinnlichkeit, Erotik, „Natürlichkeit“ und Naturverbundenheit sind zentrale Kennzeichen des frühen „Brücke“-Stils. Aber in der Thematisierung dieser erotischen Dimension des Körpers<sup>19)</sup> geht die Leibbezogenheit der „Brücke“-Werke nicht auf.

Kirchners Tuschfederzeichnung „Tanzen des Paar“ von 1913/14 (Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Sammlung Kohl-Weigand, Abb. 2) vergegenwärtigt die rauschhafte Erotik besessenen Tanzens im Darstellungsstil des „ekstatischen Zeichnens“<sup>20)</sup>, mit nervösen, rasenden,

wie hingeschleuderten Strichen, die den Prozeß des Zeichnens selbst zur Geltung bringen. Kirchners Pastell „Straßenszene“ von 1913/14 (Brücke-Museum, Berlin, Abb. auf Titelblatt) stellt Menschen dar, getrieben vom kalten, anonymen Sexus auf Berliner Straßen — in einem reißenden, stürzenden Raum, der körperliche „Sturzangst“ auf den Betrachter überträgt, in dunklen Figurenfarben vor grellen, leeren Grüntönen, in denen der Blick wie in einem Abgrund sich verliert. Schmidt-Rottluff gründet die Raumstruktur seiner Werke in einer tieferen Zone des „gelebten Raumes“, dem nächtlichen „schwarzen Raum“, der uns „ganz und gar durchdringt“<sup>21)</sup>. Das Geheimnis die-

ses „schwarzen Raumes“ ist der Ort des transzendenten Geschehens im Holzschnitt „Petri Fischzug“ von 1918 (Moderne Galerie des Saarland-Museums, Abb. 3). Otto Muellers „Urteil des Paris“ von 1910/11 (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin, Abb. 4) entrückt die nahen, hochaufragenden, schlanken Gestalten durch zarteste Farbigkeit in eine unbestimmbare Ferne und Weite, und mit den dargestellten jungen Menschen kann der Betrachter des Bildes zur lichten Grenzenlosigkeit sich öffnen. Ähnlich veranschaulicht Heckels Kunst in immer neuen Ansätzen den „Weite-Raum“, den Raum in seiner Unermeßlichkeit als Ge-



genpol zur „Enge“ des Körpers<sup>22</sup>). Ein spätes Beispiel innerhalb der Ausstellung ist Heckels „Südfranzösische Stadt“ von 1929 (Brücke-Museum, Berlin, Abb. 5): In klarem Licht steigen die weißen, scharfgeschnittenen Straßen, die Mauern und die Bauten auf zur freien Weite des hellen, blauen Himmels<sup>23</sup>).

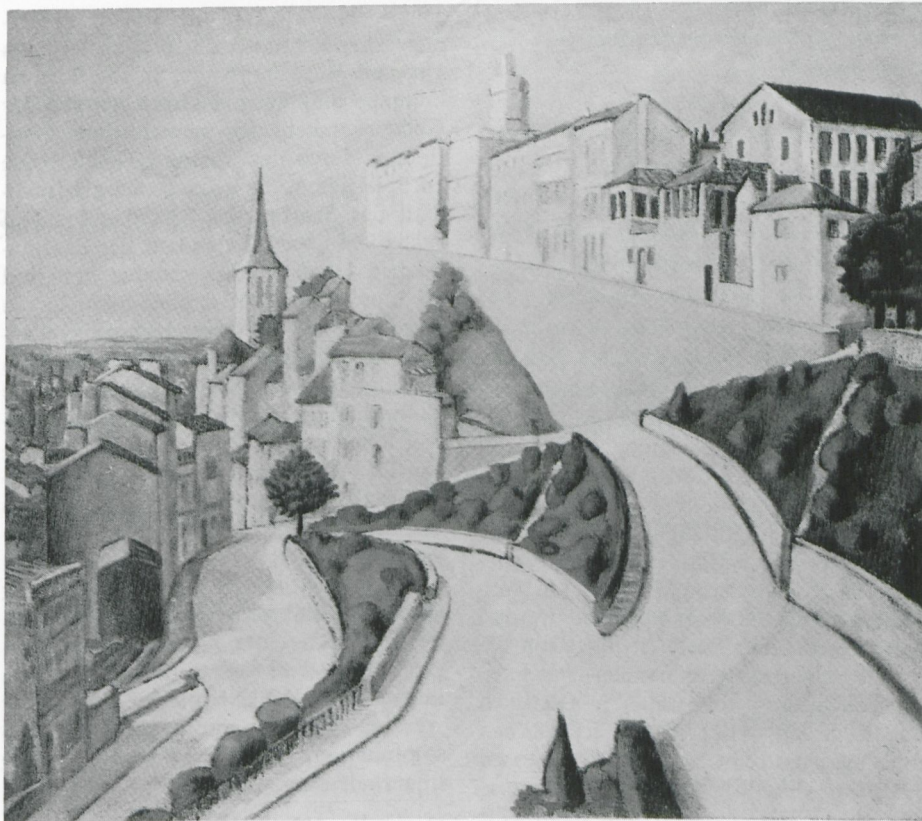


Abb. 5 Erich Heckel, Südfranzösische Stadt (Angoulême), 1929, Öl auf Leinwand, 85 x 96 cm, Brücke-Museum, Berlin

#### ANMERKUNGEN

- 1) Auf den Expressionismusbegriff der Literaturwissenschaft, auf die möglichen Bedeutungen des Begriffs „Ausdruck“ in Philosophie und Psychologie gehe ich nicht ein.
- 2) Donald E. Gordon: On the Origin of the Word „Expressionism“. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 29, 1966, S. 368—385. Gordons Versuch, den Begriff „Expressionismus“ auf seine „ursprünglichen französischen Bedeutungen“ einzuschränken (S. 385), ist willkürlich.
- 3) Fechter, S. 23.
- 4) Ludwig Coellen: Die neue Malerei. München 1912, S. 69, 72.
- 5) Vgl. Peter Selz: German Expressionist Painting. Berkeley and Los Angeles, 1957, S. 8: „This book soon became almost the official guide to expressionist aesthetics.“ S. 9: „Worringer's first essay, *Abstraction and Empathy*, was so important for the development of the movement itself, that Hans Tietze (*Lebendige Kunstwissenschaft*, Wien 1925, S. 25) referred to expressionism as 'having characteristics which became familiar to us through Worringer's book.'“
- 6) Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Zitiert nach dem Neudruck München 1948, S. 16, 36.
- 7) Eckart von Sydow: *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*. Berlin 1920, S. 20 ff.
- 8) Hans Hildebrandt: *Der Expressionismus in der Malerei*. Ein Vortrag zur Einführung in das Schaffen der Gegenwart. Stuttgart und Berlin 1919, S. 19. Die Bezeichnung Expressionismus „im engeren Sinne“ will Hildebrandt den Malern vorbehalten, „die einem rein gefühlsmäßigen, man möchte fast sagen, explosiven Schaffen zuneigen“ (ebenda).
- 9) Georg Marzynski: *Die Methode des Expressionismus*. Studien zu seiner Psychologie. Leipzig 1920, S. 30, 51, 52.
- 10) Neuere Darstellungen, die sich — nicht zum Gewinn der Sache — meist einer beträchtlichen theoretischen und interpretatorischen Enthaltsamkeit befleißigen, werden hier nicht berücksichtigt.
- 11) Vgl. dazu: Frank Whitford: *Kirchner und das Kunsturteil*. In: Katalog Ernst Ludwig Kirchner, Berlin — München — Köln — Zürich 1979/80, S. 38—45.
- 12) Zitiert nach: Lothar Grisebach: *E. L. Kirchners Davoser Tagebuch*. Köln 1968, S. 196.
- 13) Vgl. Wladyslaw Tatarkiewicz: *History of Aesthetics*. Vol. III: *Modern Aesthetics*. Den Haag, Paris, Warschau 1974, S. 332/333, 402, 404, 412, 413.
- 14) Jacob Burckhardt: *Gesammelte Werke*, Bd. X (*Der Cicerone*, Zweiter Band). Darmstadt 1959, S. 78.
- 15) Ebenso Marzynski, der an einer Stelle seiner (nicht widerspruchsfreien) Ausführungen betont, das Interesse des Expressionisten hänge „nicht mehr einseitig an den optischen, sondern fast ebenso stark an den motorischen Komponenten des Erlebnisses“ (a.a.O., S. 43).

- 16) Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. Philosophische Essays, hrsg. und übersetzt von Hans Werner Arndt. Reinbek bei Hamburg, 1967, S. 15. — Ferner: Verf.: *Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes*. In: *Aachener Kunstblätter*, 44, 1973, S. 287—316.
- 17) Vgl. Leopold Reidemeister: *Künstler der Brücke an den Moritzburger Seen, 1909—1911*. Katalog der Ausstellung im Brücke-Museum Berlin, 1. 10.—15. 12. 1970.
- 18) Farbige Abb. z. B. in der „Saarheimat“, 7. Jg., Heft 10, Oktober 1963, S. 299, und im Katalog der Ausstellung „Künstler der Brücke“, Moderne Galerie, Saarbrücken 1980, S. 238, 239. — Zur „Programmatis“ dieses Bildes vgl. Georg-W. Költzsch: *Begriff und Programm der Brücke*, ebenda, S. 205—236.
- 19) Dazu: Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Dt. von Rudolf Boehm. Berlin 1966, S. 185—206: *Der Leib als geschlechtlich Seiendes*.
- 20) *Ausdruck Kirchners*. Vgl. *Davoser Tagebuch*, S. 64.
- 21) Vgl. Eugène Minkowski: *Le temps vécu*. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques. Paris 1933, S. 372, 393.
- 22) Vgl. Hermann Schmitz: *Der leibliche Raum*. System der Philosophie, Dritter Band, Erster Teil. Bonn 1967, S. 47—54, 131—218.
- 23) Zum Ganzen weiterführend: Verf.: *Gestaltungsprinzipien der „Brücke“-Maler*. In: Katalog „Künstler der Brücke“, Moderne Galerie, Saarbrücken 1980, S. 11—51.

#### Die Maler der „Brücke“ in der „Saarheimat“

Erich Bourfeind, <i>Neuerwerbungen der Modernen Galerie</i>	1961, 1—2, 38—43
ders., <i>Künstlerbildnisse der Modernen Galerie . . .</i>	1961, 3—4, 16 f.
ders., <i>Deutsche Expressionisten aus dem Besitz des Saarlandmuseums</i>	1961, 9, 22—25
ders., <i>Neuerwerbungen für die Moderne Galerie (mit Abb. von Heckel, Der Mann, Holzschnitt 1913 und Kirchner, Selbstbildnis in Kammer, Lithographie 1906)</i>	1962, 10, 22—25
ders., <i>Religiöse Graphik des 20. Jahrhunderts (mit Abb. von Schmitt-Rottluff, Gang nach Emmaus, Holzschnitt, 1918)</i>	1962, 4, 6—9
Hans Jürgen Imiela, Ernst Ludwig Kirchner (mit farbiger Abb. <i>Badende im Raum</i> , Ölgemälde, 1908 und <i>Im Café</i> , Kreideskizze 1910, und 10 Schwarz-weiß-Abb.)	1963, 298—303 (Heft 10)
Norbert Müller-Dietrich, <i>Neuerwerbungen des Saarlandmuseums (mit Abb. von Heckel, Sitzender Akt, Tuschpinselzeichnung)</i>	1966, 218—221 (Heft 7—8)
Walter Schmeer, Max Pechstein (mit Abb. von Abfahrt Palau, Ölgemälde, 1917 und <i>Zwei beidende Frauen</i> , Farbholzschnitt, 1911)	1967, 148 f. (Heft 5)
Karl August Schleiden, <i>Leihgaben des Saarlandmuseums 1967</i>	1967, 213 f. (Heft 7)
Walter Schmeer, <i>Fünfzig Jahre Saarlandmuseum (mit farbigem Titelbild von Otto Mueller, Zigeuner mit Sonnenblume, Leimfarben auf Rupfen, 1927)</i>	1975, 229—233 (Heft 12)
ders., <i>Die Moderne Galerie nach der Fertigstellung des Neubaus</i>	1976, 225—227 (Heft 12)