

Expressionismus versus Impressionismus – keine Fiktion von „Kunsttheoretikern“

Impressionismus – Expressionismus. Kunstwende.

Alte Nationalgalerie, Berlin, 22. Mai–20. September 2015. Kat. hg. v. Angelika Wesenberg. München, Hirmer Verlag 2015. 320 S., ca. 230 Farbabb. ISBN 978-3-7774-2343-2. € 49,90

Schau war es, erstmals in größerem Rahmen einen Vergleich der beiden populären Kunstrichtungen durch ein Nebeneinander ihrer Werke zu ermöglichen. Dass es einige verwandte Bezüge schon aufgrund der impressionistischen Anfänge mancher Expressionisten gibt, war nicht unbekannt, doch ging der konzeptionelle Ansatz der Veranstalter darüber hinaus. Aus ihrer Feststellung „überraschend große[r] Gemeinsamkeiten“ gelangten sie zu der Schlussfolgerung, dass die bislang übliche Auffassung von „gegensätzlichen Grundhaltungen“ dieser Stile vor allem auf die Schriften „etlicher Kunsttheoretiker“ jener Zeit zurückzuführen sei – so die Kuratorin Angelika Wesenberg in ihrer Katalogeinführung.

KEINE WENDE IN DER FORSCHUNG

Die Tagespresse folgte dieser vom Generaldirektor der Berliner Museen in der Pressekonferenz als „Sensation“ bezeichneten Darstellung. Gleich

Hochkarätig waren die Werke, die in der Sommerausstellung der Alten Nationalgalerie präsentiert wurden. Aufgrund der derzeitigen Schließung der Neuen Nationalgalerie standen auch deren Gemälde und Skulpturen für eine Auswahl zur Verfügung; hinzu kamen Leihgaben aus nationalen und internationalen Sammlungen, so etwa Auguste Renoirs „Badende mit blondem, offenem Haar“, um 1903, aus dem Wiener Belvedere oder die „Wölfe (Balkankrieg)“ von Franz Marc (1913) aus der Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, New York. Der Publikumserfolg war vorprogrammiert. Verdienstvolles Ziel der

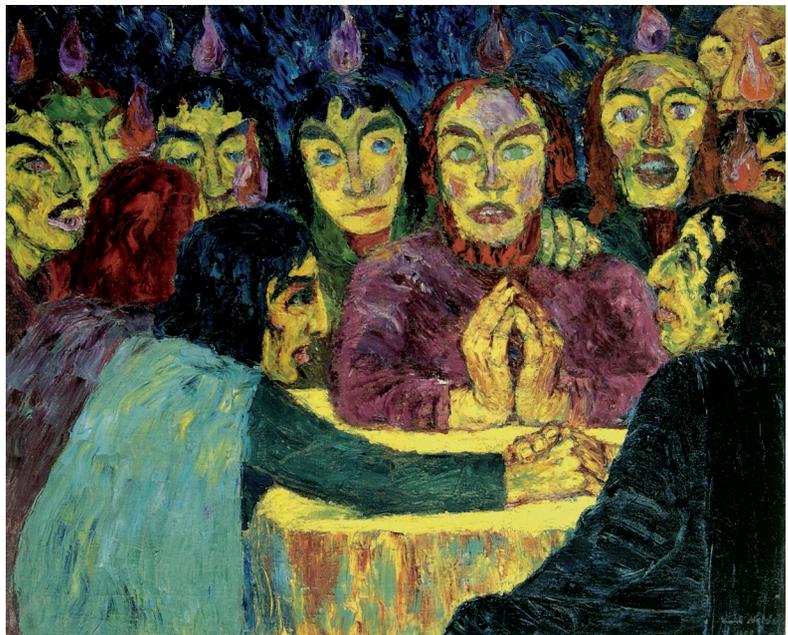


Abb. 1 Emil Nolde, Pfingsten, 1909. Öl/Lw., 87 x 107 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Nicht in der Ausstellung. (Ausst.kat. Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase, Köln 2000, S. 143, Kat.nr. 9)

nach der Eröffnung gab *Spiegel online* bekannt: „Die Unterschiede zwischen beiden Künstlergruppen könnten größer nicht sein. Das lernt man schon in der Schule. Doch nun räumt eine große und prachtvolle Ausstellung in der Berliner Alten Nationalgalerie mit den alten Vorurteilen auf.“ Gar von einem neuen Forschungsstand war im *Tagespiegel* vom 21.5.2015 die Rede. Das musste Widerspruch herausfordern, vor allem von jenem Betrachter, der sich auf seine Augen verließ und die dominanten Unterschiede etwa zwischen Ernst Ludwig Kirchners „Potsdamer Platz“ mit den beiden groß ins Bild gesetzten, fahlen, säulenhaft erstarrten Kokotten auf abschüssigem Grund und den atmosphärischen Nachtbildern Lesser Urys mit Berliner Straßen und oft in Aufsicht kleinformatig gegebenen flanierenden und plaudernden Menschengruppen überdeutlich empfand.

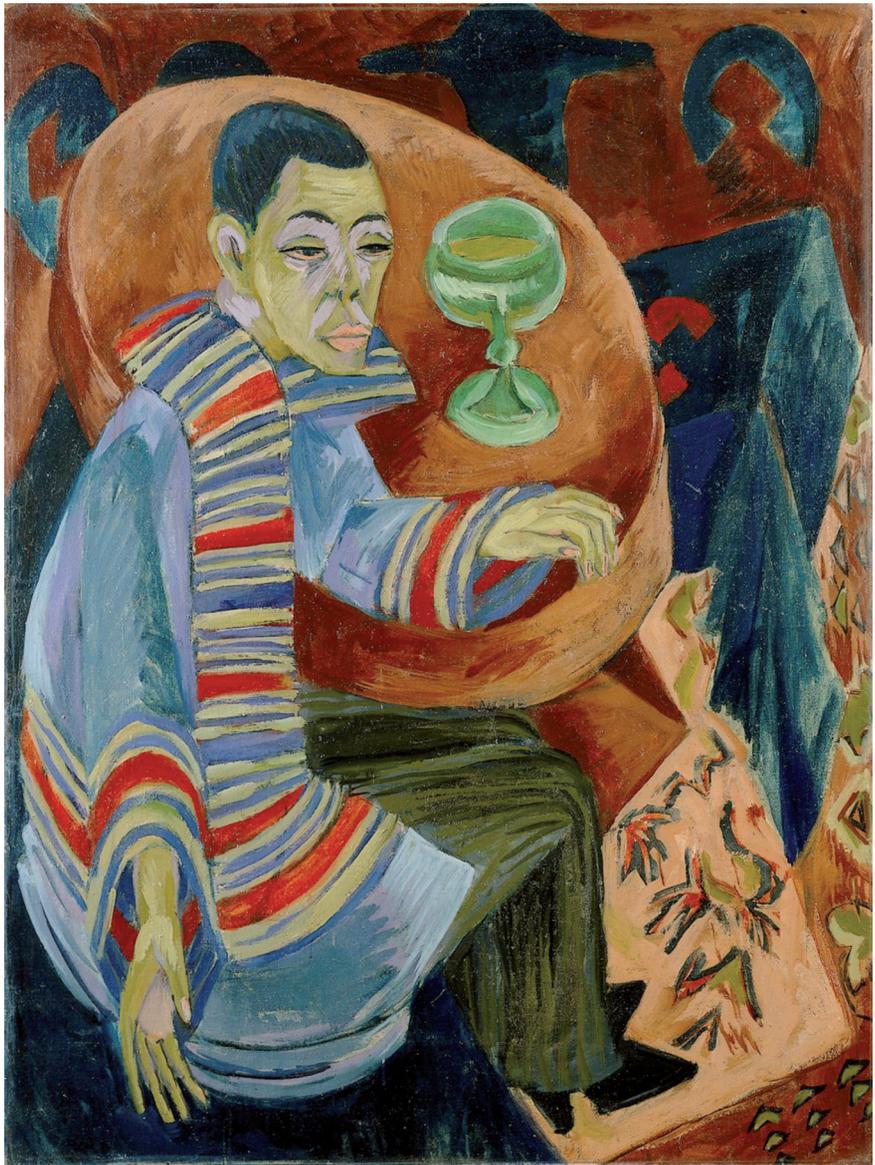
Die im Mittelgeschoss der Alten Nationalgalerie – leider auf den dunkelgrauen Wänden der ständigen Ausstellung – präsentierte Schau war nach Motiven in zwölf Abteilungen gegliedert: „Badende“, „Stadt, Vorstadt, Passanten“, „Im Grünen“, „Landhäuser“, „Vergnügen“, „Beziehungen“, „Künstler“, „Kunstvermittler“, „Stilleben“, „Interieur“, „Tier“ und abschließend „Vision Krieg, 1913“. Raumtexte verwiesen auf die thematische Verwandtschaft der ausgewählten impressionistischen und expressionistischen Bilder, Unterschiede in Form und Aussage wurden nicht erwähnt. Dies ist einer der Hauptkritikpunkte, der für das Gesamtprojekt von vorneherein eine Schiefelage bewirkte. Denn der rein motivische Vergleich von zeitlich versetzten Werken greift zu kurz, bleibt zwangsläufig an der Oberfläche, weil er die unterschiedliche Motivation, die abweichenden Ziele der Künstlergenerationen, die in einer jeweils unterschiedlichen Form auf konkrete Zeitverhältnisse reagierten, nicht beachtet.

Das Phänomen einer rebellierenden Künstlerjugend gegen ihre Vorgänger durchzieht die gesamte Kunstgeschichte und eben auch das Verhältnis der Expressionisten zu den Impressionisten. Die vermeintliche Angleichung beider Kunstströmungen in der Ausstellung beruhte daher auf

Fehleinschätzungen des Expressionismus durch die Veranstalter. Weiterhin zu kritisieren sind methodische Unklarheiten hinsichtlich der Einbeziehung von Werken des sogenannten Postimpressionismus: So hingen Bilder von Paul Cézanne, Paul Gauguin und Vincent van Gogh sowie des Norwegers Edvard Munch kommentarlos neben impressionistischen und expressionistischen Werken, ohne sich mit ihrem flächigeren Malstil in den Vergleich Impressionismus – Expressionismus einfügen zu können. Im Nebeneinander zweier Südseebilder – je eines von Gauguin und Nolde – erschien beispielsweise deren Verwandtschaft für jedermann ersichtlich; schließlich war Gauguin ein Vorbild für Nolde. Impressionistisches – wie im Ausstellungstitel angekündigt – war dabei jedoch nicht im Spiel. Ähnliche Irritationen ergaben sich aus der Nachbarschaft von Cézanne und Munch, die weder für Im- noch für Expressionismus stehen konnten. Angesichts solcher Unschärfen wäre der treffendere, diese methodischen Probleme widerspiegelnde Ausstellungstitel „Aufbruch in die Moderne“ gewesen oder aber die Hängekombinationen hätten, etwa im Sinne von Ludwig Justis Strategie der „Schule des Sehens“ (die übrigens die Unterschiede betonte), kommentiert werden müssen.

Auf diesen legendären Direktor der Nationalgalerie, der nach dem Ersten Weltkrieg so viel für deren Sammlung der Moderne getan hat, beruft man sich im Ausstellungskatalog und hebt dessen Ausstellungsprinzip der kontrastierenden Hängung hervor. Allerdings hat Justi seine Ausstellungsführer mit oft seitenlangen Werkinterpretationen und Ausführungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Dargestellten herausgegeben. So liest man in seiner Begleitschrift von 1921 mit dem Titel *Neue Kunst. Ein Führer zu den Gemälden der sogenannten Expressionisten in der National-Galerie*, dass der Impressionismus mit seiner Freilichtmalerei eine „wundersame Farbenfeinheit“ und darin das „malerische Handwerk“ eine Höhe erreicht habe, „die für alle Zeiten den Meisterschöpfungen dieser Art ihren Rang in der Gesamtgeschichte der Kunst sichert“. „Nun aber stellten sich dem Impressionismus Künstler entgegen, die von Grund auf ande-

Abb. 2 Ernst Ludwig Kirchner, Der Trinker (Selbstbildnis), 1914. Öl/Lw., 119,5 x 90,5 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Nicht in der Ausstellung. (Ausst.kat. Ernst Ludwig Kirchner in Berlin, München 2008, Kat.nr. 228)



res wollten“, so Justi weiter. Voraussetzungen und Wege der „Führer zum Neuen“ seien unterschiedlich, „die Hauptziele waren gleich: – der Wille zu neuer fester Form und die Überzeugung, daß nicht die Wiedergabe eines Stückes Natur Sinn der Kunst sei“, sondern „daß innere Anschauung oder inneres Erleben des Künstlers Ausdruck gewinnen soll“ (7). Entsprechend betitelte er in seinem ein Jahrzehnt später erschienenen Führer *Von Corinth bis Klee* das Kapitel zum Impressionismus „Veredelte Wiedergabe des Gesehenen“, jenes zum Expressionismus „Freie Gestaltung des Erschauteen“.

ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST

Diese Texte wurden von den Ausstellungskuratoren nicht herangezogen, widersprechen sie doch dem Konzept der überwiegenden Gemeinsamkeiten beider Stile. Hingegen berief man sich auf die Schrift von Franz Landsberger *Impressionismus und Expressionismus* von 1919/20, einem Freund und Verehrer von Max Liebermann, der angesichts der seinerzeit unter den Anhängern des Neuen verbreiteten simplifizierenden Antithese: Expressionismus = (höher zu bewertende) Ausdruckskunst, Impressionismus = (minderwertige) Eindruckskunst für „Gerechtigkeit gegenüber



Abb. 3 Kirchner, Rheinbrücke in Köln, 1914. Öl/Lw., 120,5 x 91 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Ausst.kat. 2015, Kat.nr. 16)

dem Impressionismus“ plädierte. In einem umfangreichen Abbildungsteil stellte der Verfasser jeweils einem impressionistischen Bild ein expressionistisches gegenüber, die er ausführlich kommentierte, denn seiner – zutreffenden – Auffassung nach ging es nicht um die „Antithese Eindruckskunst und Ausdruckskunst“, sondern um die Frage: „Welchen Ausdruck hat der Impressionismus gestaltet und welchen neuen Ausdruck sucht der Expressionismus in Formen zu gießen?“ (Vorabdruck in: *Der Cicerone* 1919, 617). Er ließ keinen Zweifel daran, dass seine Sympathie dem Impressionismus galt. Auch die Ausstellung war vom Standpunkt des Impressionismus aus konzipiert, ohne allerdings nach dem „neuen Ausdruck“ des Expressionismus zu fragen. So wurden den für den Impressionismus bedeutsamen Motiven (besonders zur „Entdeckung der Freizeit“ – nach dem Buchtitel von Peter H. Feist, 1993) motivisch korrespondierende expressionistische Werke annexartig zugeordnet – der oftmals abweichende Ge-

halt wurde nicht thematisiert. „Landhäuser“, „Stilleben“, auch „Tiere“ (die metaphorischen Bilder Franz Marcs in ihrer Sonderstellung ausgenommen) waren als Themen für die Expressionisten aber nicht wesentlich.

Auch hier hatte Ludwig Justi als Zeitgenosse das bessere Verständnis: „Die Form aber ist in dieser neuen Kunst mindestens ebenso wichtig, wie der Ausdruck des inneren Gehaltes“, schrieb er 1921 in seinem Führer (9). Seiner Überzeugung nach war die Rigorosität der expressionistischen Jugend „im Überbordwerfen alles bisherigen Reichtums [...] geschärft und gehärtet durch die anscheinend unerschütterbare Geltung der bisherigen Machthaber“ des Impressionismus (7). In der Tat wurde der Fehdehandschuh – anders als im Katalog in den Beiträgen von Barbara Schaefer und Angelika Wesenberg dargestellt – zuerst von den Impressionisten geworfen, als die Jury der Berliner Sezession 1910 nach dem Einspruch Liebermanns das Gemälde „Pflingsten“

von Emil Nolde (Abb. 1) zusammen mit über 80 Bildern von 27 jungen Malern zurückwies. Die Refügierten – unter ihnen alle „Brücke“-Künstler – initiierten daraufhin mit der „Neuen Sezession“ unter Führung von Max Pechstein und Georg Tappert ein eigenes Forum für die modernste, überwiegend expressionistische Kunst, die dann im „Sonderbund“ in Köln 1912 in breitem Umfang separat vorgestellt wurde.

Das legendäre „Pflingsten“-Bild Noldes, eines seiner ersten Werke mit biblischer Thematik, befindet sich in der Sammlung der Neuen Nationalgalerie, es wurde jedoch nicht ausgestellt, obwohl es den historischen Zusammenhang hätte erhellen können – freilich nicht im Sinne des Ausstellungskonzepts. Nolde erklärte später zu seinem „Pflingstbild“, dass er dabei „einem unwiderstehlichen Drang nach Darstellung von tiefer Geistigkeit und Innigkeit gefolgt“ sei, „doch ohne viel Wollen und Wissen oder Überlegung“ (*Jahre der Kämpfe*, 1967, 121). Es sei für ihn „die Wende vom

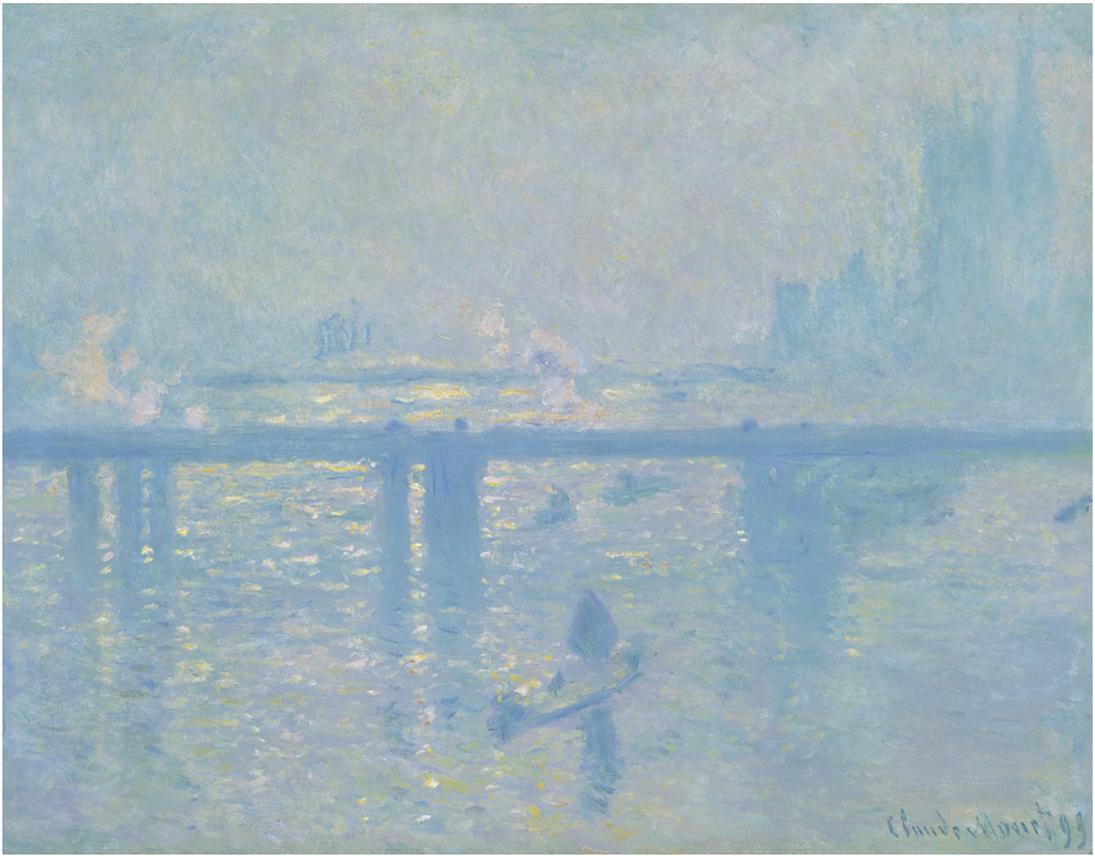


Abb. 4 Claude Monet, Charing Cross Bridge, 1899. Öl/Lw., 64,8 x 80,6 cm. Madrid, Sammlung Carmen Thyssen-Bornemisza als Leihgabe im Museo Thyssen-Bornemisza (Ausst.kat. 2015, Kat.nr. 17)

optisch äußerlichen Reiz zum empfundenen inneren Wert“ (109) gewesen. Eine vergleichbare Wende hat auch Wassily Kandinsky in seinem 1912 erschienenen Buch *Über das Geistige in der Kunst* thematisiert. Mit dieser Publikation und als Mitherausgeber des Almanachs *Der Blaue Reiter* wurde er zu einem Wortführer der Expressionisten, und zwar vornehmlich jener Phalanx, die nach Abstraktion strebte; in der Ausstellung war er nicht vertreten. Auch Ludwig Meidner war davon überzeugt, dass es nicht möglich sei, „mit der Technik der Impressionisten unser Problem zu bewältigen“. Als „Problem“ seiner Künstlergeneration empfand er das Malen der Großstadt – ein Motiv, das ihm schon von Pissarro und Monet bekannt war. Diese beiden Impressionisten seien „zwei Lyriker, welche von Wiese, Busch und Baum herkommen. Das Süße und Flockige dieser Agrarlandschaft ist auch in ihren Stadtbildern“, so Meidner. „Doch malt man Häuserungewölbe so strichelnd und durchsichtig, wie man Bäche malt, und

Boulevards wie Blumenbeete!? [...] Wir müssen alle früheren Verfahren [...] vergessen und ganz neue Ausdrucksmittel uns zu eigen machen“, schlussfolgerte der Künstler, der seine Herkunft aus dem Impressionismus nicht leugnete. Dieses Statement, von Meidner 1914 in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* publiziert, wird im Ausstellungskatalog zitiert (103), allerdings fehlt im Zitat die entscheidende letzte Passage mit der Ablehnung des impressionistischen Stils.

Noch in seiner altersmilden Erinnerung bezeugte auch Max Pechstein das Ungenügen, das er und seine Freunde aus dem Kreis der „Brücke“ angesichts der impressionistischen Werke empfanden: „Auch wir hatten gute Vertreter der impressionistischen Malerei und Skulptur. Jedoch war uns jüngeren Deutschen bewußt, daß etwas darin fehlte. Es war beinahe wirklich so geworden, wie man damals sagte, daß es wichtiger wäre, einen

Kohlkopf gut zu malen als ein Bildnis. Wir hingegen, grüblerischer veranlagt, verkannten zwar nicht die Errungenschaften des Impressionismus, suchten aber den starken Ausdruck als Wichtigstes. [...] Dem armen Bürger wurde himmelangst, doch mußte er sich widerstandslos darein schicken, daß damit eine Welt neuer Gefühle offenbar wurde, von welcher er sich in seiner Satttheit nichts hatte träumen lassen. – Es war wie ein Vorahnen der Kriegszeiten, die dann 1914 über Europa und die Welt hereinbrachen. Es war ein geistiges Aufbäumen der Jugend gegen die materialistischen unfreien Geister.“ (Ruf an die Jugend, 1946, in: *Die Aussaat*, 1. Jg., 1946, H. 6/7, 43–45). Es waren also die Künstler – Impressionisten wie Expressionisten –, die als erste die Trennung empfanden und markierten, und nicht – wie im Ausstellungskonzept postuliert – die Theoretiker beziehungsweise Kunstschriftsteller, die ihnen mit einer Flut von Schriften mit unterschiedlichen Pro- und Contra-Standpunkten folgten. Bei der forciert antithetischen Kunstbetrachtung leisteten auch drei Kunsthistoriker Vorarbeit: Alois Riegl mit seinem Begriff des „Kunstwollens“, Wilhelm Worringer mit *Abstraktion und Einfühlung* von 1908 sowie *Formprobleme der Gotik* (1911), schließlich Heinrich Wölfflin mit *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* von 1915. Ganz massiv haben dann die Nationalsozialisten die Unterschiede der beiden Kunstrichtungen bewertet, indem sie die Expressionisten als „kulturbolschewistisch“ und „entartet“ difamierten. Unter den Impressionisten waren nur Corinth mit den nach seinem Schlaganfall entstandenen, stärker expressiven Werken sowie einige Arbeiten von Liebermann betroffen, dem ihr Hass als prominentem jüdischem Künstler galt.

VERBINDUNG VON ETHIK UND ÄSTHETIK IM EXPRESSIONISMUS

Impressionismus und Expressionismus reagierten im zeitlichen Nacheinander auf jeweils spezifische Zeitverhältnisse, unter denen sie ihre eigene Formensprache ausprägten. In ihrem antiakademischen Impuls waren sich die beiden Künstlergenerationen verwandt. Dieser richtete sich seitens der Impressionisten gegen die inhaltlich über-

frachteten Historienbilder, heroischen Monumentalgemälde und Salonidyllen der offiziell anerkannten Maler. Entsprechend lautete das gegenläufige Credo Monets: „Das Motiv ist für mich nicht bedeutend. Was ich wiedergeben möchte, ist das, was zwischen dem Motiv und mir ist.“ (Kat., 49). Eine Generation später hatte sich die geistig-kulturelle Situation entscheidend verändert. Das nach der späten Reichsgründung zu technischem Fortschritt entwickelte, wirtschaftlich erstarkte wilhelminische Deutschland war innenpolitisch und ideologisch ein restaurativer, außenpolitisch ein aggressiver Staat, da das „Recht des Stärkeren“ im Kampf um den „Platz an der Sonne“ das Expansionsstreben Wilhelms II. leitete. Beschränkte Untertanengesinnung, blinder Gehorsam galten als Tugenden, Opposition wurde nicht geduldet. Der „Geist des Geldes“ dominierte, verbunden mit einem stetigen Vordringen einer materialistischen Gesinnung. Die progressive Jugend empfand diese Situation als tiefgehende Krise und sehnte eine Zeitenwende herbei, an der sie aktiv mitwirken wollte: „Mein Hauptgedanke ist jetzt: Entwurf zu einer neuen Welt“, bekannte Franz Marc (an Maria Marc, 14.3.1915), denn „neue Lebensformen“ seien das „sehr ferne Ziel“. Diese Bereitschaft Marcs, mit der eigenen Kunst an einer besseren Gesellschaft mitzuwirken, wurde von vielen seiner expressionistischen Generationsgefährten bezeugt. „Wir sind Expressionisten, es kommt uns wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an“, schrieb der aktivistische Literat Kurt Hiller 1911 in der *Heidelberger Zeitung*. Ernst Ludwig Kirchner bestand mit Nachdruck darauf, „auf den Inhalt und Gegenstand sehr großen Wert zu legen. Für mich war das Ausschlaggebende beim Ergreifen des Malerberufes, daß ich durch die Bilder etwas aussprechen konnte, was ich anders nicht konnte. Von allem Anfang an habe ich deshalb immer Compositionen gemacht und gezeichnet, die etwas bedeuteten“ (an Gustav Schiefler, 11.1.1927).

Richteten die Künstler des „Blauen Reiter“ ihre Hoffnung auf eine neue Geistigkeit, stand für Kirchner und seine „Brücke“-Freunde der Ausdruck wahrhafter Vitalität – zunächst – im Vordergrund. Die Verbindung von Kunst und Leben als

Programm, das „typische Ineinander von Ethik und Ästhetik“ gehört als bestimmendes Merkmal des Expressionismus zu den Grundüberzeugungen in der Forschung, die von den Kuratoren ignoriert wurde, indem Angelika Wesenberg in ihrer Einführung gerade „eine Befreiung von Gedankenkunst“ als Gemeinsamkeit mit dem Impressionismus konstatiert. Explizit hatte Marc erklärt: „Wir wollen unsern Zeitgenossen ‚Ideen‘ zeigen, den Gärstoff der neuen Zeit, um die wir ringen. Das allein ist uns Hauptsache und muß es uns sein.“ (Zur Sache, in: *DER STURM*, Juni 1912, 79). Er bediente sich der Metaphorik des Tierbildes, um in kristallinen Formen den geistigen Bau der Welt in Erhabenheit und Bedrohung zu gestalten. Für die meisten Expressionisten war der Mensch Hauptgegenstand, „das Centrum aller Kunst“ (E. L. Kirchner, *Davoser Tagebuch*, April 1927), denn „schließlich muss ich doch menschliche Angelegenheiten erledigen“, so empfand Ernst Barlach seine Mission (*Diario Däubler*, 1912–14) – wie auch der gleichaltrige Nolde, der bekannte: „Die Menschen sind meine Bilder“ (*Jahre der Kämpfe*, 1967, 39).

Die Defizite am Menschenbild der wilhelminischen Gesellschaft wurden umgewertet zu Idealen einer neuen Menschlichkeit: So erschlossen sich die Expressionisten eine spezifische Religiosität als neues Motivreservoir, die über die Metaphorik religiöser Sujets auf eine vertiefte Innigkeit und Geistigkeit abzielte. Des Weiteren huldigten besonders die „Brücke“-Künstler dem Ideal der freien Sinnlichkeit der Geschlechter, indem sie, anders als ihre Vorgänger, unbekleidet wie ihre Modelle mit diesen gemeinsam das Leben in freier Natur genossen. Die Emotionalität zwischenmenschlicher Beziehungen sollte in die Formensprache einfließen. Prophetisches wurde dargestellt, aber im Gegenzug auch Existenz Zweifel, existentielle Bodenlosigkeit, ausgelöst durch die krisenhafte Wirklichkeitserfahrung (u. a. die sich zuspitzende Kriegsgefahr, Erkenntnisse der Psychoanalyse im „Freud-Schock“, betreffend die Rolle des Unterbewusstseins und der Sexualität, in

den Naturwissenschaften die Entdeckung der „X-Strahlen“ sowie der Auflösung des Atoms, die zu einer Verunsicherung der dualistischen Sicht auf das Verhältnis Geist – Materie führte). „In unserer Seele ist ein Sprung“, so kennzeichnete Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* (5) diese innere Zerrissenheit, von der Literaturwissenschaft als „Ich-Dissoziation“ bezeichnet, die ein Signum des expressionistischen Künstlers – und Dichters – ist (vgl. zum Beispiel die Verse von Franz Werfel: „Fremde sind wir auf der Erde alle“ und Ernst Stadlers „Der Welt entfremdet, fremd dem tiefsten Ich“). Erschütternde Selbstdarstellungen wie die von Kirchner als *Trinker* (*Abb. 2*) sind aus dieser Gefühlslage hervorgegangen, zu denen es keine Pendants in der impressionistischen Kunst gibt. Auch die zur Abstraktion neigenden Expressionisten, die vor allem in der „STURM“-Galerie von Herwarth Walden ausgestellt wurden, brachten mit ihren Mitteln – Geistiges und Kosmisches im Blick – ihr ambivalentes Zeitgefühl und ihre Zukunftsvisionen zum Ausdruck. Die besondere innere Disposition des expressionistischen Künstlers mit seinem „verlorenen Gleichgewicht“ (Kandinsky, ebd., 91) fand einen adäquaten Niederschlag in einer antiharmonischen, antiklassischen Formensprache nach dem Credo „Gegensätze und Widersprüche – das ist unsere Harmonie“ (Kandinsky, ebd.) bzw. „Die ewige Harmonie braucht ewige Dissonanz“ (Barlach, *Der Jüngste Tag*, 1914).

So sind starke Farb-, Form- und Richtungs- kontraste mit Bevorzugung der Diagonale zum Ausdruck von Dynamik wesentliche Gestaltungskriterien der Expressionisten. Klare, feste Formen mit harten Konturen erzeugen Einfachheit und Monumentalität und sollen das Wesentliche einer Erscheinung, nicht das Flüchtige, sondern die Dauer, sichtbar machen; sie widerstreben dem atmosphärisch Vagen impressionistischer Bilder. Die Impressionisten seien „Spezialisten der Kunst, Auge und Handgelenk in ein Organ zu verwandeln“, so argumentierte Barlach bereits im Frühjahr 1906 in einem aufschlussreichen Text mit dem Titel „Im- (oder) Expressionismus“ gegen den

Impressionismus. Er entwarf hier bereits die Kriterien expressionistischer Kunst und verwendete damit möglicherweise erstmals in Deutschland den Terminus. Nach seiner Auffassung sollte der Künstler „dramatisch“ wie Henrik Ibsen sein und „seine Kunst ein Mittel zum Zweck, das Innerste hervorzukehren. Es kann ja auch ein Innerstes zukünftiger Menschen gegeben werden, dann müssen die Künstler schon Zukunftsmenschen sein“. Ziel sei es, „große Wirkungen, Erschütterungen mit den bescheidensten Mitteln hervor[zu]rufen. Aber nicht die Mittel Zweck sein lassen. [...] Durch freie Farben, karg gewählte Worte Seele enthüllen. Aus kleinstem unscheinbarstem Aufwand, simpelstem Material Ewiggültinges erstehen zu lassen. Das ist Stil“.

VERKÜRZTE DARSTELLUNG DES EXPRESSIONISMUS

Die starke emotionale Beteiligung des expressionistischen Künstlers an seinem Schaffen führte zu Deformationen des Naturbildes, das seinem inneren Empfinden angepasst wurde. So entstand keine Wirklichkeitskunst, sondern eine visionäre mit metaphorischem Charakter, weil man gegenüber der Wirklichkeit mehrheitlich ein Unbehagen oder zumindest ein ambivalentes Empfinden verspürte. Anders die Impressionisten, die ein lebensbejahendes Verhältnis zur Wirklichkeit besaßen und ihre sinnliche Schönheit feierten. In der Gleichsetzung der Beziehung zur Wirklichkeit und damit der Bedeutung der Motive im Im- und Expressionismus bestand ein Hauptmissverständnis der Ausstellung: Danach „wollten [Im- und Expressionismus] ein Bild der Wirklichkeit geben, wie es sich dem unvoreingenommenen Auge bietet“ (Kat., 23). Dagegen gilt für den Expressionismus: „Auf der Vision, nicht auf der Erkenntnis, auf der Offenbarung, nicht auf dem Wahrgenommenen liegt der Ton beim Expressionismus.“ (Wilhelm Worringer, *Kritische Gedanken zur neuen Kunst*, 1919, 224). Dass eine allein vom Motiv ausgehende vergleichende Betrachtung nicht das Wesentliche einer Bildaussage erfassen kann, wurde etwa bei der Gegenüberstellung des Brückenmotivs bei Kirchner und Monet deutlich (*Abb. 3* und

4), wo angeblich „den hochgeschwungenen Bögen der Rheinbrücke von Kirchner [...] in Claude Monets Gemälde ‚Charing Cross Bridge‘ eine ruhige Waagerechte in blauer Dämmerung“ entspricht (Kat., 103). Tatsächlich trennen beide Bilder Welten. Elemente des Visionären und Metaphorischen dominieren in Kirchners Bildern vor allem nach seinem Umzug zusammen mit seinen „Brücke“-Freunden nach Berlin. „Kokotte = Zeitfrau“ war seine Gleichung für ein Sinnbild der Verlorenheit des Einzelnen in der anonymen Menge in seinen berühmten Straßenszenen.

In der Ausstellung lag der Fokus vor allem auf den „Brücke“-Künstlern neben einigen Einzelgängern sowie Franz Marc und Alexej Jawlensky als Vertretern des „Blauen Reiter“. Als vor fast genau 30 Jahren 1986 am selben Ort die Ausstellung „Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920“ nach der Konzeption von Roland März gezeigt wurde, war das gestalterische Spektrum vielfältiger und die Heterogenität der expressionistischen Kunst somit anschaulicher, weil über die jetzt beteiligten Künstler hinaus Kandinsky, Klee, Kokoschka, Chagall, Feininger, Felixmüller, Grosz, Kubin und Rohlfis sowie die Bildhauer Belling, Lehmbruck und Hoetger vertreten waren. Eine Figur von Lehmbruck, die „Große Sinnende“ von 1913, wurde noch gemeinsam mit dem „Ehernen Zeitalter“ von Rodin in die jetzige Ausstellung eingefügt, nicht aber in den Katalog aufgenommen. Die Plastik war ohnehin mit einem Barlach-Relief und drei plastischen Köpfen recht spärlich vertreten, trotz der von Stephanie Barron kuratierten Ausstellung 1983/84 in Los Angeles und Köln, die das Phänomen der expressionistischen Skulptur ins allgemeine Bewusstsein gerufen hatte.

Ein weiteres gravierendes Defizit des Gesamtprojektes stellt die Festlegung des angeblich gemeinsamen Endes von Im- und Expressionismus auf die Zeit vor Beginn des Ersten Weltkrieges dar. Ungeachtet des seit Jahrzehnten in der Forschung etablierten, von Gottfried Benn geprägten Terminus des „expressionistischen Jahrzehnts 1910–1920“, der in der Bildkunst auf die Zeitspanne von 1906/07 bis 1921/22 zu erweitern ist, wurde auf den entscheidenden Erfahrungsbereich des Krie-

ges verzichtet (allein seine „Vorahnung“ wurde im Schlusskapitel der Ausstellung thematisiert). So blieben auch die teilweise schwerwiegenden Konsequenzen, die fast ausschließlich den Expressionismus betrafen, unerwähnt: etwa die Haltung des Pazifismus (vgl. hierzu „Der Gestürzte“ von Lehbruck, 1915/16, im Bestand der Nationalgalerie) und das aktive gesellschaftliche Engagement in Künstlergruppen wie dem „Arbeitsrat für Kunst“ und der „Novembergruppe“ mit neuen, öffentlichkeitswirksamen Themen für die Kunst. Durch den Krieg wurden zudem die irrationalen Tendenzen des Expressionismus verstärkt: die Hinwendung zur christlichen Motivilk, zur Mystik, zur Kunst der Naturvölker und zur eigenen Tradition der Gotik. Dies alles ging mit einer zunehmenden Technikfeindlichkeit einher, so dass schließlich um 1921 der Expressionismus – ungeachtet seiner offiziellen Anerkennung – sein notwendiges Ende erreichte und von einer neuen Sachlichkeit abgelöst wurde.

Der im Ausstellungstitel geführte Begriff der „Kunstwende“ ist der 1918 von Herwarth Walden herausgegebenen Anthologie *Expressionismus. Die Kunstwende* entlehnt und bezieht sich auf dessen polemisches Diktum, dass die traditionell abbildhafte Kunst nunmehr durch geistige Äquivalente zu ersetzen sei. „Wir haben das Glück, in einer Kunstwende zu leben“, so Walden. „Der Materialismus als Weltanschauung ist am Ende. Materialismus ist Erdanschauung. Kunst Weltanschauung. Die Kunst ist nicht mehr Nachbild. Das Bild ist wieder vorbildlich.“ (*Die neue Malerei*, 1919, 24). Von den Kuratoren wurde dieser Begriff verengend auf den Übergang vom Im- zum Expressionismus bezogen, ohne jedoch die sehr spezielle Vorstellung von Expressionismus, wie sie der Gründer des „STURM“ vertrat, zu beachten. Denn das Gesamtbild der Ausstellung, in der lediglich Franz Marc als „STURM“-Künstler vertreten war, hatte kaum etwas damit zu tun. Von Hause aus Musiker, folgte Walden in seinen theoretischen Auffassungen vor allem Kandinsky, der die Musik und ihre abstrakte Kompositionsweise auch

zum Vorbild für die Bildkunst erklärte. Danach galt das Bild als ein „geistiger Organismus“, der durch „plan- und zweckmäßiges Kombinieren“ der einzelnen Bildelemente von Farbe und Form entsteht. Im breiten Spektrum zwischen der „großen Abstraktion“ und der „großen Realistik“ sah der russische Avantgardist zwar die Abstraktion, die Entwicklung „vom Gegenständlichen zum Kompositionellen“ (Kandinsky, Malerei als reine Kunst, in: *DER STURM*, Sept. 1913, 98f.) als Ziel der modernen Kunst, weil sie als Ausdruck des Geistigen einen reineren Klang erzeuge, doch müsse vorerst noch aufgrund fehlender Schöpfung die Bindung „an die äußere Natur“ akzeptiert werden. Walden und seine „STURM“-Kollegen favorisierten indes eindeutig die Abstraktion, weil „die Formen der Geometrie der Kunst näher [stehen], als die Formeln der Naturnachahmung, weil geometrische Formen Beziehungen unter sich und nicht Beziehungen auf etwas Außergeometrisches haben“ (Walden, *Einblick in Kunst*, 1917, 17). Diese Entwicklung verband Walden mit dem Begriff des ‚Expressionismus‘, an dem er noch anachronistisch bis zum Ende der 1920er Jahre festhielt und unter diesem Signet 1922 selbst die konstruktiven Ungarn László Péri und László Moholy-Nagy ausstellte. Für den Initiator des „STURM“ bedeutete „Expressionismus“ ein Synonym für Kunst – im Sinne von „sinnfälliger und sinnvoller Gestaltung“ (ders., in: *DER STURM*, 1927/28) schlechthin, „keine Kunstrichtung, sondern eine Kunstwende, die Erkenntnis von Kunst als organische Gestaltung von Farbformen“ (ders., Expressionismus, in: *DER STURM*, April 1926, 8).

DER BEITRAG DES KATALOGS

Der großzügig gestaltete Ausstellungskatalog gibt die thematische Gliederung der Ausstellung – bis auf die fehlenden „Landhäuser“ – wieder. Diesen Kapiteln sind einführende Texte (je 4 bis 7 Druckseiten) von etablierten und jüngeren Autoren zugeordnet. In einem vorangestellten Essayteil von 70 Seiten behandeln Experten in acht Beiträgen Themen, die auch über die Ausstellung hinausgehen. Der schon erwähnten Einführung von Angelika Wesenberg, die die Konzeption des Projekts

und ihre verschiedenen Aspekte erläutert, fehlt ergänzend zur Rubrik „Gemeinsamkeiten“ eine Betrachtung der „Unterschiede“ von Im- und Expressionismus. Philipp Demandt, Leiter der Alten Nationalgalerie, beschäftigt sich in seinem Beitrag „Schule des Sehens. Die Nationalgalerie und die Moderne“ mit dem Aufbau der modernen Sammlung zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Hugo von Tschudi und seinen Nachfolger Ludwig Justi. Peter-Klaus Schuster beleuchtet die in den Vorkriegs- bis Nachkriegsjahren virulente Kontroverse „Kultur und Zivilisation“, die von konservativer deutscher Seite als Synonym für das Verhältnis Deutschland – Frankreich verwendet wurde. Er geht den Widersprüchen und Klischees sowie der besonderen Rolle Thomas Manns nach, der mit seinem Bruder Heinrich diese Antithese verkörperte. Anhand von Zitaten aus Thomas Manns Essay „Betrachtungen eines Unpolitischen“ wird dessen Überzeugung, dass Kunst der Synthese aus Impression und Expression bedürfe, erläutert. Für die zeitgenössische Kunst spielte Thomas Mann allerdings kaum eine Rolle, wohl aber sein Bruder, dessen Aufsätze „Geist und Tat“ sowie „Zola“ zum Leitbild für die aktivistischen Expressionisten wurden.

Anita Kühnells Beitrag „Zwischen Fleck und Linie, Formauflösung und Formbehauptung, Gestalt und Zustand“ ist den graphischen Künsten in Im- und Expressionismus sowie wesentlichen Anregern außerhalb dieses Stilkorsetts, hier besonders Henri de Toulouse-Lautrec und Edvard Munch, gewidmet. Die Autorin stellt hierbei insbesondere die Unterschiede in der Behandlung von Zeichnung und Druckgraphik in den beiden Kunstrichtungen heraus, indem sie die malerischen Lithographien der Impressionisten den hart kontrastierten expressionistischen Holzschnitten gegenüberstellt. Diesen Weg beschreiten auch andere, vornehmlich für die Kunst des 20. Jahrhunderts ausgewiesene Autoren, welche die konzeptionelle These der Ausstellung von überwiegenen Gemeinsamkeiten in Im- und Expressionismus nicht berücksichtigen. Entsprechende Texte verfassten neben Anita Kühnel Roland März, Dieter Scholz und Mario-Andreas von Lüttichau. An-

dere Beiträger folgen der Konzeption, so etwa Kerstin Thomas mit ihrem Beitrag „Innen und außen. Stimmungsmalerei in Impressionismus und Expressionismus“. Abgesehen davon, dass „Stimmung“ ein für die expressionistische Härte und Formprägnanz unzutreffender Terminus ist, subsumiert sie die Werke von Cézanne und Gauguin unzutreffenderweise als impressionistisch. Wichtiges Material stellen die Beiträge von Anke Daemgen („Die Ausstellungssituation der Impressionisten und Expressionisten in Paris und Berlin“) und Johanna Heinen („Chronologie. Zwei Generationen, zwei Länder, zwei Stile“) bereit.

Im Abbildungsteil des Katalogs trifft man in der Konfrontation der Werke wie schon in der Ausstellungspräsentation auf manche Unklarheit, wenn etwa jeweils impressionistische oder expressionistische Werke kommentarlos gegenübergestellt werden. Hier wäre eine Systematisierung hilfreich gewesen. Einen wirklichen Erkenntnisgewinn vermitteln hingegen die gelungenen Bildkonfrontationen, etwa die Caféhausszenen von Kirchner und Manet, die Mädchen vor dem Spiegel von Berthe Morisot und Karl Schmidt-Rottluff oder die Kühe von Heinrich von Zügel und Franz Marc. Diese und ähnliche Konfrontationen sind geeignet, die Diskussion um die Problematik von Im- und Expressionismus zu beleben.

DR. ANITA BELOUBEK-HAMMER