

Lothar-Günther Buchheim

Die Künstlergemeinschaft »Brücke« Buchheim Verlag 1956

Vorwort

Über ein Halbjahrhundert ist es her, daß sich in Dresden einige hochgesinnte junge Leute zu einem Arbeits- und Freundschaftsbund zusammenschlossen. Alle waren sie als Architekturstudenten aus einem unbezähmbaren inneren Antrieb heraus zur Malerei gelangt, alle waren sie ergriffen von der Unruhe der Zeit, und alle erfüllte sie das gleiche leidenschaftliche Bestreben, mit ihren künstlerischen und menschlichen Idealen Ernst zu machen. Das Ziel, das sie sich gesteckt hatten, war, die Malerei aus den Banden abgelebter Konventionen zu befreien und sie aus dem Geiste der Wahrheit in schöpferischer Aussage zu erneuern. Gleichzeitig sollte die Idee einer Künstlergemeinschaft, wie sie schon van Gogh erträumt hatte, in die Tat umgesetzt werden.

Jener Arbeits- und Freundschaftsbund, in dem sich ein neues Sehen und Bilden entscheidend Bahn brach und aus dem heraus die deutsche expressionistische Malerei in der Folge zu europäischer Bedeutung gelangen sollte, war die Gruppe »Brücke«. Ihre Mitglieder haben ohne Anerkennung und ohne zu wissen, wie zentral ihr Anliegen den europäischen Geist traf, aus der Sehnsucht nach Wahrheit, Freundschaft und Gemeinschaftsarbeit in den ersten Jahren ihres Bundes einen expressionistischen »Brücke«-Stil entwickelt, der nunmehr historisch geworden ist und Tradition begründen half.



Dem deutschen Expressionismus war ein wechselvolles Schicksal beschieden. Nach langen, entbehrungsreichen Jahren kam erst um 1920 die allgemeine Anerkennung. Die Museen öffneten sich damals mit weitherzigem Entgegenkommen den »Brücke«-Malern. Der Anbruch des Dritten Reiches brachte dann alsbald die Verfemung, die Beschlagnahme der Bilder in den deutschen Museen, Ausstellungs- und Malverbote und übelste Beschimpfung. Für immer wird der von den nationalsozialistischen Kunstdiktatoren erfundene Begriff »Entartete Kunst« mit dem Expressionismus verbunden bleiben.

So wurde 1933 die organische Entwicklung des Expressionismus, sein natürliches Ausschwingen, sein Mitgehen in neuen Strömungen der Kunst verhindert. Auch der Prozeß der Aneignung wurde durch das barbarische Verdikt der zur Macht Gelangten abrupt unterbrochen. Zu welchem tragischem Ergebnis das führte, zeigt sich eben in unseren Tagen: Der Expressionismus ist geistig

Abbildung: Lothar-Günther Buchheim,
Die Künstlergemeinschaft »Brücke« (Umschlag),
Buchheim Verlag 1956

nicht bewältigt. Im Bewußtsein der jüngeren Generation gibt es keine Kontinuität der Entwicklung mehr. In gewisser Hinsicht steht diese Generation vor den Zeugnissen expressionistischer Kunst wie ehemals ihre Väter und Großväter: erschreckt, eher zur Ablehnung aufgerufen als zur Teilhabe. Die Aufnahmebereitschaft muß erst wieder geweckt, das Verständnis erst wieder geschaffen werden. Dies kann nur geschehen, indem der Weg der bildenden Kunst seit dem Beginn unseres Jahrhunderts deutlich erkennbar und damit nachvollziehbar gemacht wird. Gerade im Hinblick auf den deutschen Expressionismus gibt es aber in der Kunstliteratur nur wenige Hilfsmittel. Hier soll dieses Buch eine Lücke schließen. Es genügt heute nicht mehr, die Bewegung des Expressionismus als eine Reaktion auf Naturalismus und Impressionismus und auf andere künstlerische Strömungen zu erklären. Ebenso wenig geht es an, das Phänomen der expressionistischen Malerei aus dem Blickwinkel persönlicher Neigung oder Abneigung zu betrachten. So unzureichend das eine ist, so müßig und überholt ist das andere. Mehr denn je gestattet es der zeitliche Abstand, die expressionistische Kunst objektiv zu beurteilen, das heißt hier unter dem Gesichtspunkt der Qualität...



Im Grunde ist der Kampf, den die Maler, denen dieses Buch gewidmet ist, in ihren Werken anzufechten versuchten, bis heute offengeblieben. Die Kunst der Gegenwart zeigt, aufs Ganze gesehen, noch dieselben widerstrebenden Tendenzen, die – besonders in gewissen Bildern Ernst Ludwig Kirchners – heftig aufeinanderprallen: das Suchen nach der dingbezogenen, optisch registrierten und doch der Bildordnung folgenden Form, die zu finden schon Cézannes sich verzehrte, und das autonome Schalten und Gestalten mit frei erfundenen Zeichen. Die alten Widersprüche zwischen Ratio und Gefühl, zwischen Konstruktion und Bekundung des uralten Triebs zum Tiefenausdruck, die den Bildern und Graphiken der »Brücke«-Maler Spannung gaben, sind auch in der neuen Malerei nicht aufgehoben.

So erweist sich im Rückblick die Malerei der »Brücke« als ein gültiger Ausdruck der Situation der Kunst im zwanzigsten Jahrhundert. Sie wird wieder als ein Höhepunkt der deutschen Kunst erkannt und als ein echter und eigenständiger Beitrag zur modernen Kunst der Welt.

Abbildung: Erich Heckel, Titelholzschnitt für den
Katalog der Ausstellung der »Brücke« in der
Galerie Arnold in Dresden, nach dem Plakat für die
Ausstellung von Ernst Ludwig Kirchner, 1910

Lothar-Günther Buchheim

Die Künstlergemeinschaft »Brücke« Buchheim Verlag 1956

Aus dem Kapitel »Programm« und erster »Brücke«-Stil

1906 veröffentlichte »Brücke« ein »Programm«. Während andere Künstlergruppen in ihren Programmen oder Manifesten ihre Konzeption darlegen, ist das der »Brücke« im Grunde nur ein Ruf zur Sammlung. Der Text bestand nur aus wenigen Zeilen: »Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.«

Kirchner schrieb später über dieses Programm in einem Brief: »Als die Öffentlichkeit ein Programm verlangte, faßte man die Absichten in folgenden Zeilen zusammen (hier ist im Originalbrief Kirchners ein Faksimile des in Holz geschnittenen Textes eingefügt). Man sagt, das Genie ist blind. Dies naive »Programm« rechtfertigte diesen Satz. Es wurde viel darüber gewitzelt. Ernst nahm keiner die jungen Künstler. Kein Sammler, kein Kunsthistoriker störte ihr eigenes Schaffen. Unbeirrt ging jeder seinen Weg...«

... Waren sich die jungen Maler auch über die eigenen Absichten noch nicht klar genug, um die gedankliche Konzeption ihrer gemeinsamen Arbeit darzustellen, die ihnen wesenseigene Weltanschauung zu definieren und ihre künstlerischen Ideen zur Diskussion zu stellen, so befähigt uns doch der Zeitabstand, die Eigenart und die Absichten der Gruppe darzulegen: Den jungen Malern gemeinsam waren jugendliche Spontaneität und Bedenkenlosigkeit. Gemeinsam war ihnen ein agitatorisches Überzeugenwollen, das zur aggressiven Heftigkeit ihrer Aussage führte. Sie wollten die Kunst ernster nehmen als die akademischen Routiniers. So äußerte Pechstein einmal: »Kunst ist keine Spielerei, sondern Pflicht dem Volke gegenüber, sie ist eine öffentliche Angelegenheit.« Sie erstrebten eine Art künstlerischen Existenzialismus und forderten für die Kunst eine »Erneuerung vom Geistigen her«. Der schöpferischen Persönlichkeit wollten sie autonomen Rang einräumen und allen Zwang, alle Einengung durch überlieferte Regeln abschütteln. Wie van Gogh wollten sie nicht nur malen, sondern auch die Welt verbessern. Vor allem aber wollten sie keine Schönmalerei pflegen und keine Bilder zuwege bringen, die, über Sofas aufgehängt, das Schmuckbedürfnis der Bürger befriedigen sollten. Mit dem ganzen Überschwang, der Glut und der Inbrunst der Jugend, wollten sie vielmehr ohne Zugeständnisse an den Zeitgeschmack aus einem unverbildeten Empfinden und ohne optische Vorurteile der Kunst wieder verschüttete Quellen elementaren Empfindens aufschließen.

Bei dieser Betonung des Menschlichen, bei dem Vagen und Unentschiedenen ihrer formalen Vorstellungen, ist das Fehlen theoretischer Erkenntnisse, echter Manifeste und klar durchdachter schriftlicher Äußerungen nicht ver-

wunderlich. Trotz des Mangels an geistigen Konzeptionen wurde aber überraschend schnell der gemeinsame Nenner der Malerei der Freunde offenkundig: Abkehr von der tonigen Ateliermalerei und ihren anekdotischen Gehalten, Abkehr auch vom naturalistischen Abbilden, aber nicht Hinwendung zum ästhetisch überspitzten l'art pour l'art-Standpunkt, sondern vielmehr leidenschaftliches Anwenden der ungebrochenen Farbe, ihrer heftigsten Kontrastspannungen, Versuch, der Farbe eine neue Bedeutung zu geben, Bilder ganz mit reiner Farbe aufzubauen, eine neue Polyphonie der Farben zu finden und dabei doch allgemeinverständlich zu bleiben. Van Gogh hatte die Losung gegeben: »Ich verfechte das Recht des Künstlers, nicht Lokalkolorit oder gar Lokaltreue zu geben, sondern etwas Leidenschaftliches und Ewiges.«

Kühn malen die »Brücke«-Leute nun karminrote Mauern, zinnberrote Bäume, ultramarinblaue Wege, resedagrüne Himmel; sie teilen Gesichter in Hälften von Chromgelb und Kobaltblau, malen messinggelbe Akte auf chromoxydgrünen Fußböden gegen ein Stück krapplackroten Türpfosten. Sie malen mit reinem Zinnober, wie er aus der Tube kommt. Sie nutzen die Spannung zwischen Karmin und Chromgelb, zwischen Kadmiumorange und Zitronengelb, zwischen Chromoxydgrün und Zinnober und die Stufungen von ungebrochenem Kobalt zu ungebrochenem Ultramarinblau, von Kadmiumgrün zu Violett. Sie arbeiten hektisch, ohne viel nachzudenken; sie verlassen sich auf ihren Instinkt, der sie die »richtigen« Farben in den Pinsel nehmen läßt. Der Umgang mit Farben bedeutet für sie Erlösung und Befreiung.



Die Probleme von Raum, Proportion, Perspektive werden negiert. Uninteressiert an der Nachbildung der Natur, an Differenzierung der Valeurs, an Wiedergabe harmonischer Klangfülle und sorgfältiger Stufung, fein gestimmter Orchestrierung der Töne, ordnen sie ihre Einzelformen dem Ganzen unter; sie summieren nicht einzelne Details in sorgfältigem Aufbau zum kompositionellen Ganzen, sondern versuchen, sofort aufs Ganze zielend, die Einzelformen der Komposition gefügig zu machen. Es kommt dabei zu heftigen Deformationen. Über das Recht des Künstlers, die Natur eigenwillig zu deformieren, hatte schon Gauguin geschrieben: »Der Künstler darf deformieren, wenn seine Deformationen ausdrucksvoll und schön sind. Die Natur ist ihm gegeben, daß er sie mit seiner Seele präge, d.h. daß er uns den Sinn enthülle, den er in ihr begreift.« ...

Abbildung: Karl Schmidt-Rottluff,
Norwegische Landschaft (Skrygedal), 1911,
Sammlung Buchheim

Lothar-Günther Buchheim

Die Künstlergemeinschaft »Brücke« Buchheim Verlag 1956

Aus dem Kapitel Zeichnungen, Aquarelle und Graphik der »Brücke«

Die Produktivität der jungen Maler war so groß, daß sie sich nicht im Malen auf Leinwand erschöpfen konnte. Die Zeit fehlte oft, Leinwände aufzuspannen und zu grundieren, und es fehlte wohl auch das Geld, Leinwand zu kaufen. Deshalb zeichneten und aquarellierten sie viel, um die von allen Seiten herandrängenden Eindrücke wenigstens schnell zu fixieren. In großer Zahl entstanden so Zeichnungen und Aquarelle, die nicht als Studien für spätere Bilder, sondern als eigenständige Arbeiten angesehen sein wollen. Ihre Zahl ist kaum zu schätzen. Durch den Krieg wurde der größte Teil dieser Arbeiten zerstört, soweit sie nicht schon durch die nationalsozialistischen Kunstbarbaren vernichtet worden waren. Nur der Kirchnersche umfangreiche Nachlaß an gezeichneten und aquarellierten Blättern blieb verschont...

Neben den Bildern, Aquarellen und Zeichnungen schufen die »Brücke«-Maler eine Fülle graphischer Blätter. Der Umgang mit dem Handwerkszeug der Graphik: Holzstock, Lithographenstein und Kupferplatte entsprach ihrem Bedürfnis nach konkretem Material und handwerklicher Bindung vollkommen. Der Lust am Handfesten, am Einsatz der körperlichen Kraft folgten sie ja auch in ihrer Malerei.

In der Graphik zeigt sich früher noch als in den Bildern der eigentliche »Brücke«-Stil. Viele ihrer Bildvisionen haben die jungen Maler bald schon auch mit den Mitteln der Graphik verdeutlicht. Die graphischen Varianten wirken sogar meist überzeugender als die gemalten Fassungen der gleichen Motive. Hierfür gibt es vielerlei Gründe: Von Oberflächenmängeln, wie sie den Bildern bisweilen anhaften, ist die Graphik frei. Die lithographische Technik zum Beispiel macht es möglich, daß die Spuren kompliziertester Arbeitsvorgänge, die beim Malen auf Leinwand ungewollt Schichten bilden und beim endgültigen Ergebnis auf unliebsame Weise mitsprechen können, beim Druck vollständig verschwinden. Er bleibt sauber und homogen, selbst wenn die vielfältigsten technischen Verfahren angewandt wurden wie Kratzen, Schaben, Abdecken, direktes Malen mit Ätze, Zeichnen mit Fettstift, Malen mit Tusche.

Entscheidend wirkt sich aber bei der Graphik die Apriorität des Flächenhaften aus: zu Zeichen vereinfachte Formumschreibungen, die, mit dem Pinsel auf eine weiße Leinwand gesetzt, beziehungslos auf ihr schwimmen würden, erscheinen, mit dem Messer in den Holzstock geschnitten, beim Druck von der schwarz eingefärbten Platte als negative Form ohne weiteres in die schwarze Fläche gebunden, ein Effekt, den sich die »Brücke«-Künstler immer wieder zunutze machten. Mit sehr einfachen Mitteln konnten sie so der Forderung der neuen Kunst nach strenger Wahrung der Zweidimensionalität entsprechen und, ohne sich um das Räumliche kümmern zu müssen, den psychologischen Spannungsmomenten mit den Mitteln des Schwarz-Weiß stärksten Ausdruck geben. Auch die gedankliche Fracht, die in den Bildern nicht immer in Form aufgeht, erscheint in der Graphik gestalteter. Die illustrative Komponente, die nun einmal zur Graphik gehört, nimmt ohne weiteres auch literarische Gehalte auf, die im Tafelbild fremd wirken würden.

Hinzu kommt ferner, daß in der Graphik eine gewisse Primitivität der formalen Mittel als durchaus richtig am Platz, ja sogar als formale Entsprechung der Forderung nach materialgerechtem Ausdruck wirkt. Der Verzicht auf die Entfaltung tastbarer Oberflächenreize, der die Bilder oft roh und barbarisch wirken läßt, beeinträchtigt die Graphik gar nicht. Sie zwingt ja zu einer unzweideutig rauhen Sprache. Auch das Nichtfertige, das Skizzenhafte, wirkt bei den graphischen Blättern als Vorteil. Absichten und Ausdrucksmittel befinden sich in ihnen im Zustand vollkommener Kongruenz. Das graphische Werk der »Brücke«-Künstler wirkt deshalb im ganzen homogener und eigener. Die Mischung von echter Ursprünglichkeit und Raffinement, von Neurasthenie und barbarisch-elementarem Gefühl, die für »Brücke« typisch ist, überzeugt vor allem in den graphischen Formulierungen. So wurde die Graphik eigentliches Ausdrucksmedium der »Brücke«-Maler. Hier schufen sie ihre originalsten



Leistungen und bereicherten die Techniken sogar um neue Aussagemöglichkeiten, die bisher nicht einmal zu vermuten waren. Jeder von ihnen entdeckte neue Arten, das Material zu behandeln und es seinem individuellen Ausdruck gefügig zu machen.

Obwohl die »Brücke«-Künstler sich in allen graphischen Techniken übten und jeder von ihnen mit dem lithographischen Stein und der Kupferplatte Meisterwerke schuf, die zu Inkunabeln der deutschen Graphik wurden, spielte doch der Holzschnitt die wichtigste Rolle für sie. Er wurde geradezu bezeichnend für den »Brücke«-Stil. Im Holzschnitt fanden sie alle früh schon eindringliche Formen von primitiver und neuer Stärke. Ganz unzweifelhaft hatte die Holzschnitttechnik auch großen Einfluß auf die Malweise. Die Leinwände wurden mit der gleichen Entschiedenheit bemalt, wie sie der Holzschnitt erzwingt: Er läßt keine Halbtöne und geschmeidigen Übergänge zu, er fordert vielmehr nachdrücklich zur Entschiedenheit und zu harten Angrenzungen und Flächenballungen auf. Er verlangt Raffung und Steigerung. Die »Brücke«-Maler haben den Holzschnitt förmlich wiederentdeckt, und zwar den Holzschnitt in seiner ursprünglichen Form, den Holzschnitt aus der Inkunabel-Zeit... Bei der allgemeinen Suche nach dem Elementaren waren die »Brücke«-Maler wieder auf den »primitiven« Holzschnitt im Langholz gestoßen, der die wenigsten technischen Manipulationen erfordert. Von allen graphischen Techniken ist er die ertümlichste; er ist gleichsam naturgegeben. Außerdem ist er am billigsten. Als Material kann schon ein Kistendeckel genügen, dazu braucht man ein Messer, Farbe und Papier – sonst nichts. Diesen modernen Flächenholzschnitt haben die »Brücke«-Maler wieder populär gemacht und als ein künstlerisches Aussagemittel erster Ordnung begriffen ...

Abbildung: Ernst Ludwig Kirchner,
Selbstbildnis mit Modell, 1909,
Sammlung Buchheim