

Edvard Munch: „DER SCHREI“ Ein Gemälde erzählt seine Geschichte

Edvard Munchs Rolle als Vorbild, als Vater- und Stifterfigur des deutschen Expressionismus, vor allem auch der „KG BRÜCKE“, gilt heute als erwiesen.¹ Gleichwohl haben Kirchner; Heckel und Schmidt-Rottluff eine solche Herkunft, eine solche Beeinflussung immer bestritten. Kirchner sprach von dem „Märchen der Munchabstammung“ und fuhr fort: „Was habe ich mit Munch zu schaffen? Wir sind doch Gegensätze. Ich habe doch nie ein Geheimnis daraus gemacht, .. dass ich von Dürer und Rembrandt viel lernte .. Aber von Munch habe ich nie etwas gehalten, von dem kann man wirklich nichts lernen, dazu ist er viel zu schwach in der Form und im Stile.“² Man sieht förmlich die Abwehrbewegung, mit der Kirchner diese schroffe Feststellung in einem Brief an Gustav Schiefler 1924 niederschrieb.

Bei anderer Gelegenheit fragt Kirchner: „Warum müssen denn nun durchaus alle kräftigen Sachen von außen beeinflusst sein.“ Er schildert sein Werk als eigenständig, unabhängig und fasst zusammen: „Gauguin und Munch sind wirklich nicht meine Väter, es tut mir leid.“³ Solche Entschiedenheit hat Gründe. Sie reichen zurück in die Anfänge der Künstlergruppe „Brücke“. Arne Eggum hat sich dazu ausführlich geäußert.⁴ Das war 1978. Seither ist Entscheidendes hinzugekommen: Eine große Werkgruppe – die Skizzenbücher Munchs – wurden 2003 veröffentlicht. Sie belegen mit neuen bildnerischen und schriftlichen Zeugnissen jene Durchbruchsituation, in der Munch als herausragende Figur einer in der Wirklichkeitserfassung ganz und gar neuen Malerei und Graphik an die Spitze tritt. Eine kleine Skizze von 230x306mm kann den Nachweis führen, wie Munch in diese außerordentliche Rolle hineinwuchs, die ihn zum „Schneepflug“ werden ließ, zur kühnen Stifterfigur.

Sein Gemälde „**Der Schrei (Das Geschrei)**“ – zählt zu den bekanntesten des 20. Jahrhunderts – und es erzählt eine ganz eigene Geschichte. Viele Interpretationen und auch einige Entführungen hat es erlebt. Heute wissen wir, dass es vier, möglicherweise fünf Fassungen gibt – und dass ihnen eine mehrjährige Entwicklung vorausging. „Der Schrei: eine moderne Ikone“, schrieb Frank Høifødt.⁵ Munch musste hart um sie ringen, insgesamt vier Jahre. Am Anfang stand eine Skizze⁶ und ein Erlebnis: „Ich ging mit zwei Freunden den Weg entlang – dann ging die Sonne unter. Der Himmel wurde plötzlich blutrot – ich hielt inne, lehnte mich todmüde an das Geländer – über dem blauschwarzen Fjord und der Stadt lagen flammende Wolken wie Feuer und Zungen aus Feuer – meine Freunde gingen weiter – ich stand immer noch zitternd vor Angst – und ich fühlte, dass ein großer unendlicher Schrei durch die Natur ging.“⁷

In der Skizze aus einem Skizzenbuch von 1889 gestaltet Munch die tragende, markante Komposition. Da ist das in die Tiefe strebende Geländer, über das sich eine Figur – Munch selbst – beugt, Berge, Schiffe im Oslofjord. Es ist eine „genaue“ Skizze. Zwei Postkarten aus der Zeit belegen: Da ist das „konkrete Vorbild“⁸, das Holzgeländer am Ljabruvej, der Blick hinüber „über den blauschwarzen Fjord und die Stadt“ mit der Halbinsel Bjørvika.

Die Erschütterungen, die das „Geschrei durch die Natur“ in den Himmel, die Landschaft und die vor Angst zitternde Vordergrundsfigur einschreiben wird, kennt die Skizze nicht. Sie lokalisiert, hält den Ort fest, an dem sich das für Munch nachhaltige Ereignis 1889 vollzog. Munch skizziert, was er sieht. Noch besitzt er die gestalterischen Mittel nicht, mit denen er das, was er hört, bildnerisch bewältigen könnte. Es steckt ihm aber ein „Stachel im Fleische“, ein unabweisbar gelegter Anfang, aus dem sich 1891 ein weiterführender Schritt entwickelt: Munch findet die Farbe des „Schreis“, ein „schreiendes Rot“.⁹ Er findet auch den Ort, an dem

der Schrei „sichtbar“ wird: Es ist der Himmel. Für die nach oben sich ausweitende Komposition braucht er Raum: Er wechselt deshalb vom Querformat in das Hochformat. Zugleich rückt die über das Gelände gebeugte Figur bildbeherrschend nach vorn. Ihren Platz im Hintergrund nehmen die beiden Freunde ein. Die Landschaft schwingt in einen herzförmigen Bogen ein. Munch hat sein großes Erlebnis der Zeichnung als Text beigefügt. Man kann nachvollziehen, wie ihm die Elemente seiner Komposition zuwachsen. Ein erster Schritt ist getan: Er hat den Ausgangsort des Schreies markiert im Rot des Himmels – und er hat sich als den Adressaten dieses Schreies in den Vordergrund, in den Mittelpunkt gerückt. Die beiden Freunde gehen weiter. Sie hören nichts.

Schon bald, 1892, erfolgt der nächste Schritt.¹⁰ Nun vibriert das Rot des Himmels in langen, verwirbelten Linien. Noch sind Landschaft und Vordergrundfigur nicht einbezogen in den „unendlichen Schrei“. Der Maler verschlankt die Figur, nähert sie der eigenen Silhouette an. In einem weiteren Gemälde¹¹ erfolgt dann der nächste Schritt: Munch führt das akustische Ereignis „Schrei“ hinüber in das optische Ereignis „Schrei“. Er findet in den durch die Komposition schwingenden Wellen – Schrei ist physikalisch Schall-Welle – die bildnerische Entsprechung, den gestalterischen Code, mit dem er das, was er sah und fühlte, sichtbar machen kann. Die Schall-Welle des Schreies ergreift Himmel und Landschaft. Noch steht die Vordergrundfigur abgewendet dem „großen Geschrei durch die Natur“ gegenüber. Noch ist sie nicht Teil dieses Geschehens. Noch endet das kosmische Elementarereignis an dem Holzgelenk, welches den Ljabruvej säumt und sichert. Noch stehen wir vor der individuellen Variante des „Schreies“. Der nächste Schritt aber deutet sich unabweisbar an: Die Vordergrundfigur – der Maler selbst – wird sich dem Betrachter zuwenden, wird die volle Wucht des Schreies aufnehmen. 1893 besitzt Munch die schöpferischen Mittel, um diesen letzten Schritt zu gestalten. Während die beiden Freunde weitergehen, ergreift das „Geschrei“ in schwingenden Wellen über den Himmel und die Landschaft die Figur des Malers. Munch hat in der Fassung, die in der Nationalgalerie Oslo¹² zu sehen ist, dieses Moment besonders betont, denn er zieht mit grau-blauer Pastellkreide jene Linien nach, die diesen weiten Weg des Schreies einmünden lassen in das sich windende Selbst. Das Gehörte, das Gesehene überwältigt ihn. Es verändert ihn, denn nach diesem Erlebnis ist er ein anderer. Die Berührung mit der Unendlichkeit schuf die rätselhafte, unergründliche Figur, die zu einer der bekanntesten Bilderfindungen der Moderne zählt.¹³ Die persönliche „Verzweiflung“¹⁴ weitet sich auf zu einer Hieroglyphe, zu einem umfassenden Zeichen mit weit geöffnetem Mund, stumm sich die Ohren zuhaltend vor dem Anprall jener Wellen, die alles durchziehen: Himmel und Erde, Ferne und Nähe, Augenblick und Ewigkeit. Die Figur – eben noch Selbstbildnis - fasst die grundsätzliche Befindlichkeit des Menschen: „In der Welt habt ihr Angst.“¹⁵ Die Figur wandelt sich, ist nicht Mann, nicht Frau, vielmehr der Mensch in seiner tiefen Verunsicherung vor dem Leben.

In einer Lithographie verdichtet Munch seine Erfahrung, betitelt sie mit „Geschrei“¹⁶ und gibt, um jedes Missverständnis abzuwenden, die Erklärung hinzu: „Ich fühlte das große Geschrei durch die Natur.“ Auch in der Lithographie zieht der Künstler Edvard Munch jene Linien bis in die sich windende Figur hinein, die alle Angst der Welt verdichten, eine „singuläre Bildchiffre panischer Reaktion.“¹⁷ Währenddessen gehen die Freunde steif, unbeteiligt und ohne etwas zu merken ihres Weges. So ist die Welt: Die großen Zusammenhänge erreichen nur wenige.

Das Geschrei: Es bricht nicht hervor aus dem Inneren der Figur – das hätten die Freunde sicherlich gehört und wären hinzu geeilt. Die Natur schreit. Einer – nur einer, hier Munch – hört, erlebt dieses Geschehen, bewahrt im schnellen Zugriff einer Skizzenbuchskizze den Ort und verfügt, sich entwickelnd, nach ca. vier Jahren über die gestalterischen Mittel, das Gehörte sichtbar zu machen. Für diese Entwicklungsstufen von der Skizze über eine Kohle-Gouache(Öl) – Zeichnung, mehrere Gemälde bis zur gültigen Fassung brauchte Munch Zeit. Seine Aufgabe war keine geringere als die, den „großen, unendlichen Schrei“, ein akustisches

Ereignis, sichtbar zu machen mit den Mitteln der Malerei. Das geschah, als er Farbe, Form und Linie für neue Aufgaben befreite. Sein Selbstbildnis als vom Geschrei durch die Natur Erfasster wurde zur „Ikone“, zur überzeitlichen Chiffre, in der sich bis heute viele wieder erkennen.

Wenn von einer „Befreiung“ der bildnerischen Mittel die Rede ist, dann ist es gut, sich zu erinnern, wo und unter welchen Kämpfen, Widerständen, Schmerzen sie errungen wurde: Nicht zuletzt in einem Skizzenbuch, in einer kleinen Skizze, in der Edvard Munch jenen Aufschrei der Natur niederschrieb, für den es vor ihm keine Farbe, keine Form gab. Damit wurde er zum Vorläufer kommender Entwicklungen.

Festzuhalten ist: Munch hat für Malerei und Druckgraphik bis dahin unbekannte Freiheiten errungen. Viele Jahre stand er allein im Sturm der Entrüstung, der Verleumdung; allein in den schmerzhaften Verletzungen der Nichtachtung. 1908/9 fasste er diese Jahre zusammen und schrieb in ein Skizzenbuch: „Einsam wie ich im Grunde immer gewesen bin.“¹⁸ Die volle Wucht der Ablehnung traf ihn. Als er sie durchstand, machte er den Weg frei für kommende Generationen, war, wie er selbst schrieb, ein „Schneepflug“.

Auch für die Maler der „Brücke“. Als Munch auf der Sonderbundaussstellung 1912 europaweite Anerkennung fand, kam es zu einer Begegnung mit Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel: „In Köln lernten wir Munch kennen [...]. Er ist mir sehr sympathisch, eine feine Persönlichkeit.“¹⁹ Das ist eine menschliche Aussage, die Person betreffend. Künstlerisch aber haben sich Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff dagegen gewehrt, von Edvard Munch beeinflusst zu sein: „Man hat uns als Abkömmlinge von Munch hingestellt. Eine historische Fälschung. Mich hat diese weichliche formlose Malerei und Grafik von ihm eher abgestoßen.“²⁰

Verständliche Reaktion. Das konnte nicht anders sein. Kein Maler hört es gern, wenn über ihn gesagt wird, er male, zeichne, skizziere wie ... Dass die Mitglieder der „Künstlergruppe Brücke“ Gleichwohl die von Munch errungenen Freiräume nutzten, lässt sich nachweisen.

Dramatisierung der Landschaft

Da ist zunächst die Beobachtung, dass Munch die Linie von ihrer memorierenden, statischen Funktion löst. Im Gemälde „Der Schrei“ durchzittern schwingende Wellen die Bildoberfläche. Diese Wellen-Linien stellen – so würde Ernst Ludwig Kirchner sagen – Himmel, Landschaft und Vordergrundfigur nicht dar; sie „gestalten“. Damit meinte er: Sie formulieren nicht statische Bildzusammenhänge, schildern nicht Zustände. Vielmehr machen sie ein dynamisches, ein länger andauerndes, sich ausbreitendes, akustisches Ereignis sichtbar. Die Linie krümmt sich, versammelt Energie, steht unter Spannung. Will Grohmann sprach mit Blick auf Kirchners Handzeichnungen von der „Linie, die nach einem besonderen Gesetz geordnet erscheint, man könnte es das Gesetz der Spannung nennen ... Die Welt, das Leben sind erfüllt von solchen Spannungsenergien.“²¹

Solche Spannungsenergien finden sich bei Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff. Wie Kirchner Gebirgslandschaften, einen Wald, eine Großstadtsituation in ihrer zerfahrenen optischen und akustischen Vielfalt, wie er Tanz und Zirkus als versammelte Energie in Linien bannt, das ist seine Schrift – und zugleich die Wahrnehmung, die Nutzung jenes gestalterischen Neulandes, das ein Schneepflug mit Namen Edvard Munch freigelegt hatte. Zumeist sind Landschaften geordnet nach bestimmten Kriterien. Dafür ein Bild-Beispiel²²: Wiedergegeben ist der Abstieg in das Tal des Ischl-Flusses. Einzelne Häuser sind zu sehen. Dahinter erhebt sich, vom Plassen teilweise verdeckt, der Hohe Dachstein mit seinem ewigen Eis. Ferdinand hat seinen Bildgegenstand genau, detailreich erfasst. Die Perspektive baut das

Bild, ordnet die Größenverhältnisse. Alles ist „an seinem Platz.“ Man könnte ein solches Gemälde als Wanderkarte benutzen. Alle Bildelemente sind statisch geordnet. Kirchner – wie Munch – haben diese Ordnung, diese Statik überwunden, hinter sich gelassen. Kirchner schrieb: „Meine Malerei ist eine Malerei der Bewegung“²³. Seine Bildordnung war nicht mehr die einer fest gefügten Statik. Kirchner verließ sie und fand für dieses Verlassen ein Wort: „Ekstase“. Ekstase – Kirchner benutzt dieses Wort zur Kennzeichnung seine gesamten Zeichnens und Malens – hat zu tun mit dem Verlassen der perspektivisch geordneten Raumordnung. Ek-stase bedeutet bei Kirchner das Heraustreten aus einer Ordnung, in der alles seinen festen Platz hat. Kirchner skizziert, zeichnet, malt nicht in dem festgelegten Regelwerk der mathematisch begründeten Geometrie. Er tritt heraus aus der „stasis“, der Statik des Raumes, bewegt sich in Zusammenhängen, die geformt werden aus Bewegung, Energie, Dynamik. Eine Zeichnung wie „Gebirge“²⁴ macht das sichtbar. Die Zusammenhänge sind nicht unverrückbar an einen Ort gebannt. Sie kreisen durch das Bild. Die Dynamik eines ständig sich ändernden Geschehens ist nun das, was den Künstler betrifft. Da geht etwas durch die Landschaft: Eine Bewegung, ein Schrei.²⁵ Da türmt sich eine Fehmarn Landschaft²⁶ auf, gestaltet aus Spannungen, aus Kraftlinien, die sich im Horizont, in der Küstenlinie, in der Dünenkette verdichten. Drei gewaltige Spannungsbögen gliedern das Bild. Keine Statik, alles „ek-statisch“.

Diese Auffassung von Landschaft hat ihre Herkunft in den kühnen Bildneuerungen Munchs, der im „Schrei“ solche Spannungen, solche Energien, ein solches „Geschrei durch die Natur“ zu Bild benannte. Ein Geschehen in seiner Dynamik erfassen und gestalten, darum geht es.

Dramatisierung des Porträts

Das kann bis zur völligen Auflösung der Bildgegenstände führen wie in der Zeichnung: Prof. Schaxel mit Katze.²⁷ Munchs Vordergrundfigur hatte sich ganz aus den Zusammenhängen einer statischen Wiedergabe gelöst. So auch hier: Kirchner geht sogar noch einen Schritt weiter: Die Figur verwandelt sich in reine Energie. Im Zusammenhang der Bildgestaltung erscheint sie als ein Geflecht von Linien, die einen Menschen anders charakterisieren als durch identische Wiedergabe im festem Vokabular einer statischen Bild-Grammatik. Was sich hier ereignet schafft Neues, Ungesehenes: Die Dramatisierung der Figur als Energiefeld. Was sich ereignet ist reine Ausstrahlung.

Heckels lodernde Linie, Schmidt-Rottluffs Flächenwucht

Die Zeichnung, das Bild als versammelte Dynamik findet sich nicht nur bei Kirchner. Die Farbstiftzeichnung „Dangaster Landschaft“²⁸, von Erich Heckel aus dem Jahre 1907 kennt jene schwingenden, lodernden Wellen, die den Himmel des „Schreis“ durchziehen. Und Karl Schmidt-Rottluffs „Deichdurchbruch“ von 1910²⁹ hat sich völlig aus der statischen Organisation des Bildes herausbegeben. Der Himmel, die Landschaft sind durchzogen von Linien, von Farben voller Kraft, Energie. Wilhelm Niemeyer, Kunsthistoriker, Zeitgenosse und Sammler Schmidt-Rottluffs, sprach von „Flächenwucht.“ Er sah: Hier schwingt, zittert die Linie; hier „schreit“ die Landschaft in der Mittagshitze. Und die Farbe dieses „Geschreis“ ist rot.

Resümee

Nach diesen Beobachtungen kann man ein Resümee ziehen: Das, was mit Munch begann, fand in dem, was die Brücke wollte, eine legitime Fortführung ohne eine Spur von Epigonalität. Deshalb habe ich keine Schwierigkeit, dem zuzustimmen, was Leopold Reidemeister 1973 schrieb: „.. von Anbeginn war er [Munch] für sie [KG Brücke] das

große, wegweisende Vorbild, gleichbedeutend mit van Gogh, bedeutsamer als Matisse und Gauguin. Der norddeutschen Künstlergruppe als Mann aus dem Norden nahe stehend, in seiner Problematik ihrem Wesen als verwandt empfunden ... sind seine Spuren im Schaffen der jungen Künstler ... überall aufzufinden, nicht nur in der Graphik, sondern ebenso in der Malerei.“³⁰ Berufen konnte sich Leopold Reidemeister mit dieser Feststellung auf Max Pechstein, der 1960 in seinen „Erinnerungen geschrieben hatte: „Dem braven, in ausgetretenen Bahnen wandelnder Spießer waren wir vollkommene Objekte zum Belachen und Verspotten. Aber das beirrte uns nicht. Stolz fühlten wir uns als Träger einer Mission, dem Holländer van Gogh, dem Norweger Edvard Munch in der Kunst verwandt.“³¹

„Was habe ich mit Munch zu schaffen“ hatte Ernst Ludwig Kirchner geschrieben. Er starb unversöhnt mit Munch. Erich Heckel sandte am 12. Dezember 1938 dem fernen, unnahbaren Mann auf Gut Ekely zum 75. Geburtstag einen Gruß: „Heute an Ihrem 75. Geburtstag gedenke ich Ihrer mit meinen herzlichen Wünschen für Sie und Ihr Werk, das in seiner Intensität und Menschlichkeit mir immer bewundernswert und bedeutungsvoll sein wird. In Verehrung Ihr Erich Heckel.“

Das ist nobel. Hier enden Streit und Verletzung. Was Erich Heckel schrieb, mag das richtige Wort sein zum Thema: Edvard Munch und die Maler der Brücke.

¹ Indina Woesthoff, „... inmitten einer neuen Generation ...“ – Edvard Munch und die deutschen Expressionisten, in: Munch. Edvard Munch 1912 in Deutschland, Kunsthalle Bielefeld 2002/2003, S.51 ff.

² Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler, *Briefwechsel 1910-1935/38*, Stuttgart 1990, Brief 264, S.321

³ Presler Skb 38-45. Gerd Presler, *Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher, Monographie und Werkverzeichnis*, Davos/Karlsruhe 1996, S.406

⁴ Arne Eggum, *Die Brücke und Edvard Munch*, in: DIE BRÜCKE – EDVARD MUNCH, MUNCH-MUSEET 1978, S.13 ff.

⁵ Frank Høifødt, *Munch i Oslo*, Oslo 2002, S.12

⁶ Presler Skb 22-10R

⁷ MM T 2367

⁸ Frank Høifødt, *Munch i Oslo*, Oslo 2002, S.13

⁹ MM T 2367

¹⁰ Edvard Munch, Verzweiflung, Öl auf Leinwand 1891, Thielska Galeriet Stockholm

¹¹ Edvard Munch, Verzweiflung, Öl auf Leinwand 1891, MM M 513

¹² Edvard Munch Der Schrei, 1893, Nationalgaleriet Oslo

¹³ „the best known and reproduced twentieth century work of art.“ Gerd Woll, *Werkverzeichnis der Graphik*, München 2001, S.69. Uwe M. Schneede: „... einzigartige Formulierung für die Verzweiflung in der modernen Welt.“ Katalog Lugano 200, S.56

¹⁴ Die Zeichnung MM T 2367, 1891, das Gemälde in der Thielska Galeriet, 1892 und die Gemälde MM M 513 im Munch Museet Oslo, 1893 tragen den Titel „Verzweiflung.“

¹⁵ Evangelium des Johannes 16,33

¹⁶ Woll 38, 1895

¹⁷ Jürgen Schultze, Katalog Essen/Zürich 1987, S.164

¹⁸ Presler Skb 41-25

¹⁹ Brief Kirchners Juni/Juli 1912 an Gustav Schiefler, Nr.27

²⁰ Brief Kirchners an Dr. Hagemann vom 23. Dezember 1930

²¹ Will Grohmann, *Handzeichnungen von Ernst Ludwig Kirchner*, Dresden 1925, S.35f.

²² Ferdinand Georg Waldmüller, 1793-1863, Der Dachstein vom Sophienplatz aus, 1835

²³ Ernst Ludwig Kirchner, *Die Skizzenbücher. Monographie und Werkverzeichnis*, Karlsruhe/Davos 1996, S.75. Presler Skb 156/Uv

²⁴ Ernst Ludwig Kirchner, Gebirge, 1917, Staatl. Graphische Sammlung, München

²⁵ Ernst Ludwig Kirchner, Stafelalp bei Mondschein, 1919, Gordon 583

²⁶ Ernst Ludwig Kirchner, Fehmarnküste, 1913, Graphische Sammlung im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main

²⁷ Ernst Ludwig Kirchner. Prof. Schaxel mit Katze, 1917/18, Staatliche Kunstsammlungen Kassel

²⁸ Erich Heckel, Dangaster Landschaft, 1907, Brücke Museum, Berlin

²⁹ Karl Schmidt-Rottluff, Deichdurchbruch, 1910, Brücke Museum, Berlin

³⁰ Leopold Reidemeister, Brücke Katalog September/Okttober 1973

³¹ Max Pechstein, *Erinnerungen*, Wiesbaden 1960, S. 23

Verzeichnis der Abbildungen (Vorschläge zur Auswahl)

- Abb. 1** Edvard Munch, Skizze Ljabruveien, Presler 22-10R, 1889
Abb. 2 Edvard Munch, Verzweiflung, Kohle und Gouache, MM T 2367
Abb. 3 Edvard Munch, Verzweiflung, Öl auf Leinwand 1891, Thielska Galeriet Stockholm
Abb. 4 Edvard Munch, Verzweiflung, Öl auf Leinwand 1891, MM M 513
Abb. 5 Edvard Munch Der Schrei, 1893, Nationalgaleriet Oslo
Abb. 6 Edvard Munch, Das Geschrei, Lithographie 1895, Woll 38
Abb. 7 Ferdinand Georg Waldmüller, 1793-1863, Der Dachstein vom Sophienplatz aus, 1835
Abb. 8 Ernst Ludwig Kirchner, Gebirge, 1917, Staatl. Graphische Sammlung, München
Abb. 9 Ernst Ludwig Kirchner, Fehmarnküste, 1913, Graphische Sammlung im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Abb. 10 Ernst Ludwig Kirchner. Prof. Schaxel mit Katze, 1917/18, Staatliche Kunstsammlungen Kassel
Abb. 11 Erich Heckel, Dangaster Landschaft, 1907, Brücke Museum, Berlin
Abb. 12 Karl Schmidt-Rottluff, Deichdurchbruch, 1910, Brücke Museum, Berlin