

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 08.12.20

Ekspresjonismen

(_kunstretning) Det latinske ordet “expressio” betyr “uttrykk”. I 1901 var det i Paris en kunstutstilling kalt “Expressionisme”, og som viste “anti-impresjonistiske” verk (Bogner 2005 s. 8). Betegnelsen “ekspresjonisme” skal ha oppstått som en kontrast til impresjonismen, dvs. som motsetning til impresjonistisk stemningskunst som baserer seg på den ytre verdens framtrede. Ekspresjonistene ville gå ned i “subjektets dybde” (Kellerer 1968 s. 11), ikke som impresjonistene forholde seg til lys, farger og former i den ytre, fysiske virkelighet.

En annen kilde oppgir at ordet “ekspresjonisme” ble lagd av den tyske kunsthistorikeren Wilhelm Worringer i 1911 (Aumont 2005 s. 227). Ekspresjonismen var en kunstnerisk retning som var spesielt dominerende i Tyskland i perioden fra årene like før 1. verdenskrig og til ut på 1920-tallet. Den ekspresjonistiske perioden i Tyskland avgrenses ofte til årene 1910-1925 (Bogner 2005 s. 20).

Den ekspresjonistiske kunstner “seems to want to impel all his gestural potency into a single blow, to produce a mighty surging-forth of expressive energy which will translate the emotional nexus into a single outburst: the work as absolute expression.” (Cardinal 1984 s. 25)

“Uttrykket” er viktigere enn kommunikative konvensjoner (Žmegač 1980 s. 478). “I ekspresjonismen overflommer jeget verden.” (Paul Hatvani i Best 1982 s. 68) Ekspresjonistene bruker kunsten til å projisere et Meg som står i motsetning til imitasjon av naturen (Aumont 2005 s. 228). Bevisstheten er det primære, med sin “affektive spontanitet” (Vietta og Kemper 1990 s. 256). “Kunstneren sier: Jeg er bevisstheten, verden er mitt uttrykk [...] kunstverket har bevisstheten som *forutsetning*, og verden som en *følge* [...] Ekspresjonismen stiller ikke bevisstheten *over*, men alltid *i alt*.” (Paul Hatvani i Best 1982 s. 72-73). Samtidig skal uttrykket virke spontant, umiddelbart, nærmest uten bevissthet hentet fra en indre nødvendighet i kunstneren/forfatteren (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 48-49). Dikterne skaper “arkaisk-utopiske hypotaser” (Ernst Bloch sitert fra Best 1982 s. 246). Litteraturen bør være “visjonær uttrykkskunst” uttrykt med “messiansk forkynnelsespatos” (Vietta og Kemper 1990 s. 14 og 25). Diktene kan skape en “hallusinerende intensitet” (Vietta og Kemper 1990 s. 49). Gjennom uttrykket manifesteres noe indre, intenst og vesentlig (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 22).

Det dynamiske vektlegges på bekostning av det stemningsfulle (Aumont 2005 s. 231).

“Expressionism is a reaction against the atom-splitting of Impressionism, which reflects the iridescent ambiguities, disquieting diversity, and ephemeral hues of nature. At the same time Expressionism sets itself against Naturalism with its mania for recording more facts, and its paltry aim of photographing nature or daily life. The world is there for all to see; it would be absurd to reproduce it purely and simply as it is. The Expressionists also oppose the effeminacy of neo-Romanticism. The Expressionist does not see, he has visions. The chain of facts: factories, houses, illness, prostitutes, screams, hunger does not exist; only the interior vision they provoke exists.” (Kasimir Edschmid sitert fra <https://emmarobinsonfilm.wordpress.com/2012/04/29/expressionism-v-impressionism/>; lesedato 23.10.18)

Sentrale begreper innen retningen er “oppbrudd”, “storm” og “aksjon” (Žmegač 1980 s. 439). Verkene ble ofte oppfattet som “eksplosive” (Žmegač 1980 s. 482). Det apokalyptiske skal fungere rensende (katarsisk) og fornyende, som en skapelse gjennom destruksjon. Det kreative kommer gjennom rystelse (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 30-31). “Passionate and urgent, the creative impulse in Expressionist art springs from a commitment to the primacy of individual truth, to subjectivity as verifier of what is most real. [...] There should be no posing, no manipulation, no studied virtuosity. [...] a deliberate reversal of poetic clichés of the beautiful” (Cardinal 1984 s. 30, 35 og 112).

Tematikkene er ofte “attention-grabbing, harrowing, piteous, exhilarating [...] brash, bustling impact – ‘expression’ in its starkest form, compressed energy bursting forth like a fist. [...] a bursting-forth of psychic energy” (Cardinal 1984 s. 40, 109 og 111). “If poetry has to make itself heard, then it must give up any pretension to being polite, agreeable, pretty, sensitive to ethereal nuance. It must instead blow the trumpet, bang the drum, make itself heard – if necessary by summoning up its resources into something equivalent to a scream.” (Cardinal 1984 s. 109)

Retningen kjennetegnes av “emfatisk vitalisme”, avvisning av borgerlige konvensjoner og skepsis til tradisjonell, mimetisk kunst (Žmegač 1980 s. 414). Den ekspresjonistiske lyrikken kjennetegnes bl.a. av emosjonsladet språk, drastiske metaforer, opplistingsteknikk, brudd med konvensjonell syntaks og et “dynamisk” språk (Grosse 1988 s. 18). Ekspresjonistene tok avstand fra idealet om det harmoniske menneske i “den borgerlige estetikk”, og ville uttrykke sin samtids opplevelse av krise og katastrofe (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 8). Diktningen “reagerer seismografisk” (Grosse 1988 s. 66) på usikkerheten, tapsfølelsen osv. som er konsekvensene av det moderne livet. “Jeg’et er skadet” og krever dermed nye former (Grosse 1988 s. 66).

Retningen baserer seg på “the unhesitating reliance on the direct expression of feelings arising out of the creator’s own life without the mediation and probable interference of rationality. [...] Again this implies a minimum of conscious articulation, and a maximum of spontaneous overflow. It seems that the Expressionist visualizes the emotions as a self-justifying force, capable of modulating into expression without planning or reflection.” (Cardinal 1984 s. 23)

Et ekspresjonistisk verk “is a work which makes the fact of expression dramatic and noticeable. It is a work in which the expressive function is so foregrounded that emotional resonances come across in exceptionally forceful ways.” (Cardinal 1984 s. 22)

“This celebration of creativity as pure transcription of feeling, this notion that raw feeling, in a vital sense, is *already* articulate and formed, becomes one of the implicit cornerstones of the Expressionist aesthetics. [...] the concomitant principle of *intensity*, another key element in the Expressionist credo. ‘Intense emotions intensely expressed’ might be the watchword for the Expressionist artist. [...] the Expressionist tends to drive his feelings into extreme forms, making emphatic play with his emotions in an audience-oriented performance. Further, once the Expressionist aim is seen as being to ‘cram the largest possible content into the most acute and at the same time most simple form’, to quote Iwan Goll, expression is now being conceived as a process not merely of ‘squeezing out’ the emotion from its original container, the human soul, but a corresponding ‘squeezing in’ of the emotion into its new container, the work of art.” (Cardinal 1984 s. 24)

“The perfect work of Expressionism has, then, the character not of a representation of feeling but of a direct *presentation* of feeling. It does not come to us as a cool product, but as something still warm and active, full of breath and pulsations, like some living thing. And while there may be a place for an intellectual appraisal of the products of Expressionism, it remains the case that the primary mode of their appeal is non-intellectual.” (Cardinal 1984 s. 26-27) “Expressionist art is, after all, aimed at the transmission of powerful feeling: small wonder that the spectator is thrust off-balance, with no time to exercise intellectual dominion over the affective surge.” (Cardinal 1984 s. 112)

Ekspresjonistene er ute etter å oppnå “the vibrations of a concentrated sensibility [...] the Expressionist intent: it is to stretch the powers of expressivity to the limit by acts of transmission so potent as to annul critical distance. The Expressionist sign beckons the viewer into the most direct contact with the initiating feeling, so that he coincides with it – if only for the space of a moment of imaginative fantasy – himself the ‘performer’ of that expression, the one who feels *now* what was felt *then*. Impulse, expression and interpretation cohere in a single, shared pulsation.” (Cardinal 1984 s. 33-34)

“[W]ho would expect an Expressionist to hold back from limits? [...] an effort to travel beyond the dark world of painful surfaces and shifting appearances in a spiritual quest for a luminous realm of transparent universality. What might be termed the ‘mystical’ purpose of Expressionism is to grapple with the many contraries implied in the expressive posture – inner feeling/outer gesture; pristine intention/flawed performance; ecstasy/pain; singularity/collectivity – and to achieve their triumphant resolution, a spiritual transvaluation of the rough-cut raw material of material experience, of immediacy.” (Cardinal 1984 s. 66-67)

“The Expressionist subjectivity is typically one which gives priority to the impetuous and unconstrained impulses which spring from deep within the formless core of the psyche. If rational thought is often conditioned by pre-existing mental structures, thus tending to reaffirm the basic pattern of what has been already thought, the outpouring of primary material of an emotional or irrational kind brings to the expressive moment a note of unpredictability and caprice.” (Cardinal 1984 s. 68)

“The capacity of ecstatic feeling to summon divergent sorts of vocabulary unto itself – as if it were the magnetic locus of Being or Life itself – has as its consequence typically Expressionist widening and blurring of focus. [...] Spiritual exaltation at this pitch modulates into a yearning for a condition which transcends the limits of ordinary perception.” (Cardinal 1984 s. 74-75)

Det er “a central Expressionist paradox [...] that extremes can combine in involuntary combinations which then take on meaning and necessity. The loathsome sense of utter wretchedness which is the subjectivity’s response to undeserved pain or anxiety, is balanced by the premonition of access to sensations of transcendent bliss in which the subjectivity feels itself to be intense and distinct, while at the same time fused with the dynamic pulse of universal existence. An implied tie between vulnerability and spiritual insight seems to run through Expressionist thought: extreme reaches of sensation and upsurges of metaphysical illumination assume a mysterious affinity, almost as if the Expressionist were capable of a magical act defying reason, whereby the positive is unthinkably drawn *out of* the negative. Kafka may have been thinking in such terms when he wrote that ‘what in this world is called suffering, in another world, unchanged and only liberated from its opposite, is bliss’. [...] the darkness of anxiety and pain is, in some obscure way, a guarantor of that utopian optimism which then ensues, as if light were born of the deepest dark, hope out of horror. Such a non-rational conjunction of ideas points a way to understanding the Expressionist mentality not in terms of clear-cut tenets which could be articulated as a mechanical credo, but as a swirling current of attitudes impelled by instinct and intuition.” (Cardinal 1984 s. 124-125)

“The notion that the alienated subject is trapped in an intolerably uncertain universe represents one extreme of the Expressionist conception of man.” (Cardinal 1984 s.

36) “At times, Expressionists seem to posit agony as a kind of ecstasy, ecstasy as a kind of agony. Exhilaration and depression, attraction and repulsion, delicacy and brutality, harmony and noisiness, are but some of the antitheses embodied in their arguments or their creative acts.” (Cardinal 1984 s. 11)

“It sometimes seems compulsory for the Expressionist to express himself in terms of malaise, neurosis, nihilism. By what means can I be sure of expressing my deepest feelings? By dredging up material from those inner gulfs where anxiety and undefined pain prompt such panicky notions as ‘consciousness means alienation’ or ‘to live is to suffer’.” (Cardinal 1984 s. 42)

“Fantasies of suicide may be seen as consistent with the Expressionist trend to engrossment with the self and its most intense feelings, of which anxiety and pain are inevitably the most acutely experienced ones. [...] Such attention to violence is symptomatic of the strain of nihilism in Expressionist thought, and may be attributed to a range of influences current during the shaping period of the movement. [...] the intellectual history of this strain would need to include an assessment of the impact of such cultural events as Nietzsche’s shattering announcement of the death of God and the consequent vision of man’s ethical landscape being stripped of all signposts; the potent watchword of *relativity*, derived from physics theory (Mach, Einstein) but now applied to the psychological and moral sphere to suggest the annihilation of all absolutes; sceptical and irrationalist currents of thought released by philosophers like Schopenhauer; the seductive correlation of artistic expression with mental derangement, as advanced in Cesare Lombroso’s study *Genius and Madness* (*Genio e follia*, 1882); the collapse of an integrated model of the individual psyche initiated by psychoanalysis; not to mention the emergence of an aesthetics of shock derived from French decadence (Baudelaire, Rimbaud and their successors).” (Cardinal 1984 s. 44-45)

“[W]hat Expressionism was really after was a reform of consciousness on the widest scale. It felt itself to be in touch with the true meaning of what it is to be alive; it supposed that the individual is entitled to be in the world, and to seek out the essentials of a full existence. Working from a concern with artistic expression, it broadened its vision to embrace the whole of life, and in this sense applied aesthetic axioms to the problems of daily existence, demanding a qualitative approach which respects the individual and his right freely to express preferences and feelings which others might share. It defined a principle of transparent unison in human relations, not in order that private lives should be wantonly exposed, but so that true desires could at last be defined and released. It sought to transfigure consciousness, to create a fresh context of understanding in which the human condition could at last be examined as it deserves – in the light of passion.” (Cardinal 1984 s. 128-129)

Retningen ble fra 1910 regnet som et spesifikt tysk bidrag til modernismen, og ble oppfattet som en mulighet for jeg'ets sterke, skrikende følelsesutbrudd av lidelse og håp (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 7-8).

Noen få ekspresjonistiske verk ble svært kjente og populære i sin samtid, det gjelder særlig Walter Hasenclevers drama *Sønnen* (1917) og Robert Wienes film *Dr. Caligaris kabinett* (1919), som begge ble oppfattet som typiske for periodens "tidsånd" (Lorenzen 2015).

"[T]here is a view prevalent among Expressionists that there is something inadequate about verbal language. Maurice de Vlaminck once said: 'All my life I have tried to paint those feelings which cannot be translated into spoken or written words.' [...] impatience and emotional impetuosity do impel the Expressionist in the direction of an idiom which has an indexical, existential link to the feeling subject. Language of this kind tends to want to shake free of the constraints of grammar and orthodox vocabulary. It can then become a stammering, an agitated outburst, a breathless raving. [...] In its ultimate reaches, the Expressionist poem may be said to aspire not to the condition of music, but to the condition of that most vehement of utterances, the scream." (Cardinal 1984 s. 30-32)

Ekspresjonismen var en modernistisk retning innen bildekunst (med Edvard Munch som pioner), litteratur, film og andre kunstarter. Uttrykket er ofte nervøst og voldsomt. En pioner for ekspresjonistisk teater var tyskeren Georg Büchner med det posthumt utgitte skuespillet *Woyzeck* (1878). Hovedpersonen blir utnyttet i et medisinsk eksperiment og bedratt. Soldaten Woyzeck er overbevist om at det bak enhver persons natur finnes en annen og mer betydningsfull natur (Kinne 1994 s. 42). Visjonen av mennesket er dyster i Büchner tragedier: Vi er i en evig voldstilstand, som forfatteren skrev i et brev i 1833 (Kinne 1994 s. 51). *Woyzeck* ender uten løsning, håp eller framtidsperspektiv.

Den tyske forfatteren og politikeren Carlo Mierendorff skrev i 1920: "Når verden ble betraktet, gjennomgikk den en endring. Den begynte å oppløse seg. Den falt sammen foran betrakteren. Den bestod ikke lenger av noe som hvilte i seg selv, som var satt og føyd i seg selv. (Dette skyldtes ikke bare bilene, filmene, trikkene og heisene.) Tingene rykket veldig nær, ble problematiske og viste seg på nært hold å bestå av endeløse bevegelser. Det fortsatt å reprodusere tingene i statisk hierarki, var heretter umulig. Problemet med å framstille dem i deres svingninger, ble brennende. Det gjaldt å gi tingene deres *flyvning* [tysk: "*Flug*"], alle deres relasjoner til hverandre, deres naboskap, deres der-begynnelse og dithen-peking, i stedet for deres sånn-væren. Det gjaldt kort sagt å dynamisere språket." (Best 1982 s. 196)

Det rådde en undergangsstemning, en redsel for at samfunnet skulle rase sammen – særlig i perioden like før 1. verdenskrig. Noen ekspresjonister kobler storbytematikken til fornemmelser om verdens undergang (Riha 1983 s. 17). De brukte en

“akselererende språkrytme”, av og til ligner det maskingeværslver, som en etterligning av livet i de moderne storbyene (Vietta og Kemper 1990 s. 114). Storbyen med dens “eksplosive stoffmasse” krevde nye måter å dikte på (Grosse 1988 s. 19). Det er tydelige nihilistiske trekk i mye av litteraturen, og tilhørende kritikk av tradisjonelle verdier for å være meningsløse, hule, klisjeaktige (Vietta og Kemper 1990 s. 151). Kunstnerne vendte seg imot det griske og korrupte borgerskapet, følte en metafysisk hjemløshet og brøt med tradisjonene. Mange av ekspresjonistene skrev med stor patos. De så sammenhenger mellom det ytre akselererende tempoet i samfunnet og den indre tomheten (Vietta og Kemper 1990 s. 114). Diktningen gjengir det moderne livets kaotiske sansemangfold, det alogiske som vanskelig kan sammenlignes med hverandre, og det ubestemmelige, ufullstendige og assosiasjonsrike (Grosse 1988 s. 70).

“The artists of *Die Brücke* (The Bridge), the group founded in Dresden in 1905, were convinced that art had its roots in vital instincts rather than the intellect. The ‘Programme of *Die Brücke*’ calls simply for the rendering of the creative drive directly. It also states the desire ‘to free our lives and limbs from the long-established older powers’. This latter demand for the emancipation of the body can be found realized in the erotic content of much early *Die Brücke* painting. Certain commentators have found the hallmark of *Die Brücke* to be the ‘celebration of sex through art’ or even, following a principle of sublimation, ‘the transposition of instinctual urges into socially acceptable art’ (Gordon, 1987, p. 14). Sublimation in this context must be understood, therefore, not (as it would be later developed by Freud) as the release of tension but as an opening to sources of pleasure otherwise denied and a gain in sexual excitement. Ernst Ludwig Kirchner described his pictures as being ‘created with blood and nerves’ and in his diaries repeatedly referred to a state of ecstasy as the primary condition of his art permitting direct sensuous communication.” (Michael White i Smith og Wilde 2002 s. 187)

“The message of an Expressionist painting is so often one of bustling injunction: ‘thou shalt be stirred by this image!’ Its whole policy is urgency, immediacy, an appeal as direct as a hand on the shoulder or a blow to the head. Its demand is that we recognize its feverish proximity to source. Käthe Kollwitz stated of her drawings: ‘I have never produced anything cold ... but always to some extent with my blood.’ ” (Cardinal 1984 s. 26)

“Given the model of the Expressionist subject attuned to its internal impulses, this conception of a spiritual awakening seems to emerge naturally from an act of radical ontology, whereby the subjectivity tears itself free of the corrupt influences of social and institutional programming so as to gain access to its repressed core of primal creativity. The primitivistic taste of the Blue Rider, as indeed of the Bridge group – the wilful rejection of any categorical distinction between European ‘high’ art and primitive art in the widest sense (folk art, naïve art, tribal art, child art, even psychotic art) – comes across as an integral component of an aesthetics of subjective impulse, ungoverned by any objective rules.” (Cardinal 1984 s. 72)

I en oversikt over tyskspråklige ekspresjonistiske forfattere oppgir Horst Dieter Schlosser (1983 s. 238) disse forfatterne: Alfred Mombert, Franz Werfel, Georg Heym, Gottfried Benn, August Stramm, Georg Trakl, Ernst Stadler, Max Herrmann-Neisse, Heinrich Lersch, Johannes R. Becher, Else Lasker-Schüler, Paul Zech, Gerrit Engelke, Ernst Toller (de foregående særlig innen lyrikk), Carl Sternheim, Fritz von Unruh, Reinhard Johannes Sorge, Ernst Barlach, Georg Kaiser, Walter Hasenclever, Anton Wildgans (de foregående særlig innen drama), Theodor Däubler, Alfred Döblin, Franz Kafka, Kasimir Edschmid, Max Brod og Leonhard Frank (de foregående særlig innen episke sjangrer). Litteraturforskeren Ralf Georg Bogner nevner dessuten to kvinner (i tillegg til Lasker-Schüler): Claire Goll og Emmy Hennings (Bogner 2005 s. 68).

Tidlige sentrale teori- og poetikk-tekster innen ekspresjonismen var Theodor Däublers “Ekspresjonisme” (1916) og “Simultanitet” (1916), Paul Hatvanis “Forsøk om ekspresjonismen” (1917), Herwarth Waldens “Det begreplige i diktningen” (1918), Alfreds Döblins “Om et diktermenneskes frihet” (1918) og Kurt Hillers “Stedsbestemmelse av aktivismen” (1919). Schlosser oppgir disse fire teoretiske tekstene som sentrale innen tysk ekspresjonisme: Hermann Bahrs *Ekspresjonisme* (1914), Paul Kornfelds *Det besjelte og det psykologiske menneske* (1917), Kasimir Edschmids *Om ekspresjonismen* (1918) og Bernhard Diebolds *Anarki i dramaet* (1921) (Schlosser 1983 s. 238).

I forordet til antologien *Menneskehetsdemring: Den yngste diktningens symfoni* (1920) beskrev redaktøren Kurt Pinthus en sentral erfaring for ekspresjonistene: “Man føler stadig tydeligere det umulige ved en menneskehet som har gjort seg fullt og helt avhengig av sine egne produkter fra sin vitenskap, teknikk, statistikk, handel og industri, av en tilstivnet fellesskapsorden, borgerlig og konvensjonell skikk og bruk. Denne erkjennelsen innebærer samtidig begynnelsen på kampen mot tiden og dens realitet [...] Og da redningen ikke kan komme utenfra – for derfra ante man allerede lenge før verdenskrigen at det ville komme krig og tilintetgjørelse – men bare de indre krefter i mennesker, så skjedde den store vendingen i retning det etiske.” (sitert fra Segeberg 1987 s. 166)

Forfatterne avviste tradisjonell psykologi og kausalitetstankegang, og vektla i stedet nye erkjennelsesmåter (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 144 og 148). Tyskeren Wilhelm Worringer skrev i 1919: “Ekspresjonistene betoner visjonen framfor erkjennelsen, og åpenbaringen framfor det som sanses” (sitert fra Meschonnic 1988 s. 287). Max Dessoir skrev i et tidsskrift i 1925: “Ekspresjonismen kjennetegnes som en romantisk tendens ved sin impuls i retning det elementære [og] det primitive” (sitert fra Meschonnic 1988 s. 281). Ekspresjonistene ønsket sjel framfor logikk, det religiøse framfor det rasjonelle, bekjennelse framfor analyse, visjon framfor reproduksjon, en ny menneskelighet framfor framskrittsoptimisme, frihet og subjektivitet framfor vitenskapelighet (Segeberg 1987 s. 351). Begrepene visjon, protest og forvandling er ifølge Otto F.

Best fundamentale innen ekspresjonismen (1982 s. 13). Ofte uttrykkes disharmoniske, truende opplevelser og stemninger, men det kan også være mer positive og håpefulle utbrudd.

Gottfried Benn skrev (i 1956) at ekspresjonismen først og fremst var en opposisjon til naturalismens litterære program. Benn kalte spøkefullt ekspresjonismen for “et konglomerat”, “uhyret i Loch Ness” og “en slags Ku Klux Klan”. For “virkeligheten” fantes ikke lenger for ekspresjonistene, “virkeligheten” hadde blitt et kapitalistisk begrep som de avviste. I stedet skulle det i kunsten skapes en “indre rus”. Litteraturen kan romme “istykkersprengt, istykkersprengende språk, uform og misform, tumultartede og drømmende etter-hverandre-rekker av alogiske, akausale assosiasjoner – den gang hjelpemidler for den kjempende ånd –, alt dette ble etter hvert til virkelig form [...] Diktning må være kaotisk og dunkel.” (Kurt Pinthus i Best 1982 s. 272). Livet skal framstilles i både sine største høyder og største dybder (Grosse 1988 s. 74).

“[M]any Expressionists try hard to demonstrate an affinity for those who have been thrust out of polite society. Drunks, beggars, thieves and streetwalkers acquire a spurious glamour in Alfred Döblin’s novel *Berlin Alexanderplatz* (1929), while Lang’s thriller film *Dr Mabuse the Gambler* (*Dr Mabuse der Spieler*, 1922) invests the underworld of criminals with a seductive radiance.” (Cardinal 1984 s. 54)

Jeg’et kan miste evnen til å nå en virkelighet utenfor seg selv (Vietta og Kemper 1990 s. 163). Sinnssykdom er et vanlig tema (Vietta og Kemper 1990 s. 49). Diktningen tematiserer ofte galskap, selvmord, aggresjon og mord, som uttrykk for et forvirret moderne samfunn (Vietta og Kemper 1990 s. 183).

“Ekspresjonistene lider ved verden og seg selv: åpen samfunnskritikk, fortvilet undergangsstemning, litterær utskeielse – bror-menneske-patos, sivilisasjonsklagesang, myte-hunger, religiøs syndsbejennelsesstemning, kunst-absoluttering. Dikteren som lidende i en fornyet Sebastian-skikkelse – dikteren som visjonær og sinnsforvirret [...] I denne sammenheng blir den hymniske forherligelse eller de patetiske smerteklagene et foretrukket tema.” (Clemens Heselhaus sitert fra Vietta og Kemper 1990 s. 259-260)

I bildekunsten innebærer ekspresjonismen å male det som egentlig ikke kan sees: emosjonelle opplevelser, indre virkeligheter. Sinnsstemninger og følelser uttrykkes visuelt ikke bare gjennom ansiktsuttrykk, men også gjennom hvordan omgivelsene males. Omgivelsenes former og farger speiler den indre virkelighet. Fordreide bygninger viser den indre opplevelsen. Et av virkemidlene er verdi-perspektivering, dvs. at størrelsen på mennesker og gjenstander uttrykker deres “verdi”. En person kan være overnaturlig stor og truende, eller annen svært liten og ubetydelig, og tilsvarende for bygninger og gjenstander.

Malerne ville ikke (slik impresjonistene gjorde) få fram nyanser i sine bilder, men bevegelser og rytmer (“bevegelsesformer og livsrytmer”; Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 53-54). Proporsjoner og penselstrøk har ofte noe heftig og lidenskapelig ved seg. Såkalt “primitiv kunst” var en inspirasjon på grunn av det som ble oppfattet som en “arkaisk råhet” og dens frie, uhemmete omgang med farger og former (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 54). Afrikansk kunst og barnetegninger var blant inspirasjonskildene, og generelt all kunst skapt av det som ble oppfattet som frie mennesker.

“Det kan virke som et paradoks: Denne tidsalderen av undergang og nød, av skrik og fortvilelse, kriger og oppstander, stormer og håp, er – lyrisk?! Ja, hvis vi fjerner fra ordet lyrikk all psevdoromantikk, skogsensomhet og åkerduft, og gjør det til et navn for hjertelige sanger og paniske klanger.” (Rudolf Kayser i Best 1982 s. 167-168)

Den tyske forfatteren Kasimir Edschmid skrev i 1918: “Verden er der. Det ville vært meningsløst å gjenta den. Det å oppsøke den i sine siste rykninger, i sin egentlige kjerne, og skape den på nytt – det er kunstens største oppgave. Et menneske er ikke lenger et individ, bundet av plikt, moral, samfunn, familie. Det skjer i denne kunsten intet annet enn det mest oppløftende og sørgelige: *han blir menneske.*” (sitert fra Best 1982 s. 59)

“ ‘Each life is lived a thousand times in a thousand other lives’, writes Paul Zech happily. Hence the old notion of expression as spontaneous psychic impulse evolves into a model of unimpeded universal meaning, as though the voice of the single subject were by definition in tune with an entire choir.” (Cardinal 1984 s. 58)

Motstykket til angst er den ekspresjonistiske ekstasen, en ruslignende sprengning av begrensninger (Žmegač 1980 s. 439). Diktningen er ofte vitalistisk, som en feiring av livskreftene, inntil det aggressive. “Ekspresjonismen erstatter formen delvis med bevegelse [...] Også relativitetsteorien løser enhver gjenstand og enhver hendelse fra statistikkens stivhet og oppløser den i en kosmisk dynamikk. Alt er bevegelse. [...] Ethvert uttrykk av bevisstheten er bevegelse.” (Paul Hatvani i Best 1982 s. 71 og 73)

Gunter Martens’ *Vitalisme og ekspresjonisme: Et bidrag til opprinnelsen og tolkningen av ekspresjonistiske stilstrukturer og motiver* (1971; på tysk) er en studie av fem forfatterskap. Disse ekspresjonistene ønsket fornyelse av samfunn og kunst gjennom det emosjonelt intensive, spontane, vitale og nesten kaotisk-anarkistiske (https://literaturkritik.de/public/artikel.php?art_id=489&ausgabe=20; lesedato 23.07.18).

Kunstneren kom med sine “skrik og oppfordringer til forargelse, til avgjørelse, til regnskap, til fornyelse [...] [i en kunst som var] erupsjon, eksplosjon, intensitet” (Kurt Pinthus i Best 1982 s. 88 og 90). Primitivitet og lidenskapelighet forenes

(Best 1982 s. 104). Den intense uttrykkskraften gjelder ofte sjelelig smerte og angstvisjoner, i noen tilfeller en marerittlignende dommedagsfølelse, men kan også uttrykke en ekstatiske glede som skal overvinne samtidens resignasjon og tomhet.

Diktene kunne uttrykke “simultanitet av gjennom-hverandre-styrtende følelser, i kaotisk knusing av språket” (Kurt Pinthus i Best 1982 s. 91). Litteraturen skal gi leserne “bilder av intuitive opplevelser [...] Samtidens kunstverk er aharmonisk [ikke uharmonisk], er rytmisk.” (Lothar Schreyer i Best 1982 s. 170 og 173).

“Revolusjon og endeløse valgkamper, millionopplag og skvalder har degradert ordet for alltid; det er billig og hult og kan ikke beruse noen lenger. Slik vi har papir i stedet for blankt gull, har vil støy og spytt ut av kjeften, ikke harde, sirkelende, elastiske ord, det språk-sverdet som kan kutte med skarpt snitt.” (Carlo Mierendorff i Best 1982 s. 145-146) “I tumulten av flyge- og ekstrablader hadde ordet gått tapt.” (Mierendorff i Best 1982 s. 194)

Den ekspresjonistiske lyrikken “tok storbyen i sin besittelse. [...] Lyrikken lar oss gjennom hverdagens gatelarm fortsatt høre hjertets toner. Demokratiets mening brer seg episk gjennom den bevegede byen. [...] Du går gjennom gatene: Hva kan ikke skje av alt mulig! Det lurer eventyr, biler truer kroppen din, gatepiker truer sjelen din. Du mister likevekten [...] du er et rekord-atom som tiden har skapt for å overskride verden.” (Paul Havatni i Best 1982 s. 232-233)

Mennesket deformeres i det moderne samfunn, men skal forvandles gjennom diktningen forvandles (Vietta og Kemper 1990 s. 30 og 32). Ekspresjonistene innen litteraturen revolterte mot det byråkratiske og gjennomrasjonaliserte samfunn, og dermed også mot storbyenes fremmedgjøring fra naturen og det naturlige (Scherpe 1988 s. 61). Menneskene i storbyene framstilles som lidende eller dekadente. Forfallet råder og det er en truende stemning i mange av tekstene. Storbyen ligner et mareritt, men der også skakningene har et potensial til det bedre: “Det hallelujaer eksplosjoner” (“Es hallelujen Explosionen”) står det i diktet “Berlin” (1914) av Johannes R. Becher. En tysk litteraturforsker hevder at storbyen ofte representerte frihet og vitalitet for ekspresjonistene, samtidig som den skapte angst. Den ekspresjonistiske maleren Ludwig Meidner kalte storbyen en blanding av “det herlige og det besynderlige, det monstrøse og det dramatiske” (siteret fra Thomsen 1989 s. 22). Ekspresjonistene var fascinert av og følte seg sjelelig beslektet med landstrykere, tiggere, prostituerte, sigøynere og klovner, skriver Jost Hermand (i Scherpe 1988 s. 70).

I tekstene skildres ofte tapere, outsiders og utstøtte, f.eks. tiggere, prostituerte, sinnssyke, funksjonshemmede og kriminelle. Det settes spørsmålsteget ved de borgerlige standardene for hva som er normalt, anstendig og sunt. Lidelsene til de utstøtte “blir ikke forstått som deres personlige skjebne, men som indikatorer på de sentrale problemene i moderniseringsprosessen” (Bogner 2005 s. 25). Uttrykk for lidelse blir en betingelse for kunstnerisk sannhet (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s.

9). Den prostituerte kvinne oppfattes som en martyr, et offer for umenneskelige samfunnsmekanismer (Bogner 2005 s. 68). Også kunstnere er marginaliserte og lider i det moderne samfunn. For eksempel er hovedpersonen i René Schickeles roman *Benkal, kvinnetrøsteren* (1914) en alkoholisert kunstner.

Ekspresjonismen rommer en estetikk for det heslige og avskyelige (Bogner 2005 s. 26). Noen ekspresjonister bruker dessuten “eufemistisk blasfemi”, dvs. forskjønnende omskrivninger som er gudsbespottende. I Georg Heyms dikt “Byens gud” blir røyken fra fabrikkene sammenlignet med røkelsesduft. Storbyekspresjonismen uttrykker en følelse av tap: tap av individualitet og dermed av menneskelighet, tap av suverenitet og personlig identitet. Tap er også harmonien mellom menneske og natur (Smuda 1992 s. 261). “Kunstneren som førledende individ [tysk: “vorleidendes Individuum”] innbyr til fellesbad i den menneskelige, altfor-menneskelige elendigheten.” (Wyss 1996 s. 247).

Den eksperimentelle franske symbolistiske dikteren Arthur Rimbaud ble oversatt til tysk av østerrikeren Karl Klammer i 1907, og denne oversettelsen fikk stor betydning for blant andre Trakl og Heym (Žmegač 1980 s. 433).

Den østerrikske dikteren Georg Trakl var påvirket av de franske symbolistene (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine), men utviklet seg til å bli ekspresjonist. Hans vanligste temaer er lidelse, sorg og død, og han var en av de første som brukte opplistingsteknikken (Vietta og Kemper 1990 s. 229). Trakl omgjør ofte tidens etter-hverandre til rommets ved-siden-av-hverandre (Vietta og Kemper 1990 s. 243). Et annet kjennetegn er gåtefullt språk der det er vanskelig å vite hva som tilhører den sansbare virkelighet (som dikteren befinner seg i) og hva som er det metaforiske. Når fjell, natt, engel, slott osv. omtales, kan leseres vanligvis ikke vite hva som er det metaforiske nivået i teksten, og hva som inngår i en konkret situasjon. Denne usikkerheten kan sette i gang “en ny hermeneutisk prosess i leseren” (Vietta og Kemper 1990 s. 233). Et av Trakls poetiske mål har blitt formulert som en tingliggjøring av språket og en språkliggjøring av tingene (Köppel 1995 s. 51). Fargeløsheten i mange av Trakls dikt fungerer som dødssymbolikk (Motekat, Bogner m.fl. 1959 s. 61).

“The poems of Georg Trakl often read like dream transcripts, veritable scenarios of unconscious process, with their unannounced intrusions, adjectival incongruities and uncanny half-explanations.” (Cardinal 1984 s. 68)

Det litteraturforskeren Ralf Georg Bogner kaller “hypertrofisk retorikk” (“hypertrophen Rhetorik”; 2005 s. 14) innen ekspresjonismen, er er slags “overproduksjon” av språklige bilder, en “unaturlig vekst” av subjektive uttrykk. Hypertrofi er en medisinsk betegnelse på en organisk utvidelse.

En vanlig litterær praksis for ekspresjonistiske lyrikere var opplistingsteknikken (på tysk av Bogner kalt “die Reihentechnik”, 2005 s. 25): “Forskjellige, tilsynelatende

usammenhengende fragmenter fra sansninger av virkeligheten stilles etter hverandre uten sammenbinding. Denne skrivestrategien er et uttrykk for de altfor store kravene som stilles til subjektet i den moderne storbyens kaos av sansninger og den derav følgende oppløsning av jeg'et.” (s. 25) Det har også blitt kalt “addisjonsteknikk” (Schultz 1995 s. 69) – en rekke tilsynelatende tilfeldige utsagn blir satt sammen, som en parallell til det moderne livets eller storbyens mangfold, der mye skjer parallelt uten sammenheng med hverandre.

Opplistingsteknikk, der det som listes opp ikke henger sammen gjennom fast rytme og rim, kan føre til at elementene faller fra hverandre. Sammenhengsløshet er et viktig prinsipp i denne diktningen (Clemens Heselhaus gjengitt etter Grosse 1988 s. 21). Opplistingene er uttrykk for kollektive sansemåter i storbyen (Vietta og Kemper 1990 s. 217-218). Opplistingsteknikken brukes av ekspresjonistene til å vise monoton forskjells- og sammenhengsløshet, ved at smått og stort, viktig og uviktig sidestilles (Vietta og Kemper 1990 s. 277). Teknikken er også uttrykk for at menneskene i moderniteten bare kan oppfatte deler og biter, ikke helheter (Vietta og Kemper 1990 s. 278). Kjennetegn ved -ismen er kritikk av teknikk og byer, lengsel etter uberørt natur, seksuell frigjøring og en slags oppløsning (dissosiasjon) av jeg'et (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 46). Det ekspresjonistiske subjekt protesterer mot tinglig-gjøringen av verden, altså mot fremmedgjørende tendenser i moderniteten (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 11). En utopi om det humane i den moderne verden står som kontrast til menneskets maktesløshet og opprevethet (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 46).

Den tyske dikteren Jakob van Hoddis' dikt “Verdensende” (“Weltende”) ble publisert i et tidsskrift i Berlin i 1911 og fikk stor innflytelse på den unge generasjonen av ekspresjonister (Vietta og Kemper 1990 s. 30). Diktet lar katastrofesignaler virvle om hverandre, hendelser som ødelegger den borgerlige eksistens. Hendelsene skjer samtidig (simultanitet) og gjør det vanskelig å orientere seg. Andre diktere kopierte teknikken med å la ulike bilder følge etter hverandre i rask rekkefølge (Vietta og Kemper 1990 s. 32). Teknikken har vært sammenlignet med reklamenes opphusing av det sensasjonelle, og oppramsing av nyheter (Vietta og Kemper 1990 s. 35).

Den periodiske Halleys komet kom ganske nær jorda i 1910, og skapte frykt. I Europa var mange i panisk skrekk og fryktet verdens undergang (Grosse 1988 s. 24-25). Katastrofestemningen ble hauset opp i mange aviser, og minner om katastrofestemningen i mye ekspresjonistisk lyrikk.

Den tyske ekspresjonisten Georg Heym brukte i sin lyrikk mange symboler som er typiske for retningen: høst og kveld for forlatthet, natt for ensomhet, mur for fortvilelse, hav og himmel for lengsel, tårn, grøfter og tåke for atskillelse. I Georg Heyms diktning blir metaforene et helt miljø, slik at noen gjenstander ikke lenger er seg selv, men “har blitt fortært av sine metaforer (Schünemann 1986 s. 83). Landskaper rommer i hans lyrikk en “psyko-symbolikk” som viser at mennesket

ikke blir ett med seg selv ved å leve i harmoni med naturen (Schünemann 1986 s. 36-37). Naturen er ikke trøstende, snarere blir mennesket klar over sin egen fremmedhet i naturen (s. 44 og 77). Poeten og leseren føler depresjon og desperasjon.

Heyms dikt “Byens gud” begynner med verselinjene “Han sitter bred på en boligblokk / Vindene slår svart leir om hans panne.” Vind er ikke naturlig knyttet til noen farge, heller ikke det å slå leir. Men dette er et mye brukt stilgrep innen ekspresjonismen: vind og andre sansbare fenomener forskyves fra det direkte sansbare og gis en ny betydning. Det oppstår “fargegater” (Riha 1983 s. 71).

Det er et “barbarisk tungsinn” i mange av Heyms dikt, selv skrev han dette om livet: “Hver dag [er] foraktelig, bitter, latterlig. Og ingen tårer mer. [...] Smerten er som et tak over hele verden. I det enkelte menneske bygger den seg søyler, der den kan spenne seg ut over alt menneskelig liv.” (sitert fra Schünemann 1986 s. 58 og 75) Heym kunne ikke tro på Gud som en god makt: “Jeg vil bevise at Gud ikke eksisterer, i hvert fall ingen god Gud. En enke ser sine barn dø én etter én. Hver natt ber hun om å få beholde det siste barnet. Barnet dør. Hvorfor? Hva er her den moralske ideen? ... Hvis det fantes en god Gud, måtte hans hjerte ha skaket ved så mye lidelse; han hadde ikke bare beholdt sønnen i live, han hadde kalt alle døde sønner tilbake fra knokkelhusene. Den gode Gud sitter oppe bak skyene og rører seg ikke. Der er alt stein, døvt, hult og tomt.” (Heym sitert fra Schünemann 1986 s. 72-73) I Heyms dikt “Krigen” suggereres det at krigen hever seg over tiden og er allestedsnærværende (Motekat, Bogner m.fl. 1959 s. 42); krigen framstilles som en gud, eller en anti-gud, en Anti-Krist (s. 45).

Heym ønsket en krig velkommen som en vei ut av en steril, borgerlig hverdagstilværelse (Žmegač 1980 s. 439). I juli 1910 skrev Heym i sin dagbok: “Det er alltid det samme, så kjedelig, kjedelig. Det skjer ingenting, ingenting, ingenting. Hvis det bare kunne skje noe for en gangs skyld, som ikke gir denne flau smaken av hverdagslighet. [...] Om det bare ble bygd barrikader igjen. Jeg ville vært den første til å stille meg opp på dem, jeg ville med en kule i hjertet føle begeistringens rus. Eller kunne bare noen start en krig, om den så var urettferdig. [...] Vi har en jammerlig regjering, en keiser som ville passert som klovn i ethvert sirkus.” (sitert fra Žmegač 1980 s. 440)

Ekspresjonismen kjennetegnes også av “far-sønn-konflikt [...] vitalistisk skepsis overfor fornuften [...] begeistring for det eksotiske [...] søken etter et nytt menneske” (Bogner 2005 s. 65-66). De vil ikke bare rokke ved farsautoriteten, men sprengte den. Det kroppslige og seksuelle ses på som et frigjørende potensial. Generasjonskonflikt er det sentrale temaet i f.eks. Walter Hasenclevers skuespill *Sønnen* (trykt 1914, uroppført 1916) og Franz Werfels roman *Ikke morderen, men den myrdete er skyldig* (1919). Den østerrikske forfatteren Arnolt Bronnen skrev blant annet det ekspresjonistisk inspirerte skuespillet *Fadermord* (1920), før han på 1930-tallet ble fascist (Neuhaus og Holzner 2007 s. 279).

Ernst Tollers skuespill *Hinkemann* (1922-23) handler om en hjemkommen soldat som har mistet alle sine kamerater og ett av sine bein. Tollers tragedie vil vise en typisk soldatskjebne i Weimar-republikken etter 1. verdenskrig. Hinkemann må ikke bare leve med traumer fra krigen, men prøve å finne et livsgrunnlag i et samfunn i rask endring. Han forblir en outsider, uten framtid, fremmedgjort. Begreper som fellesskap og solidaritet forblir uten innhold for Hinkemann og andre hjemkomne, skadete soldater, fordi begrepene er hule, uten reelle virkninger i samfunnet de møter.

Østerrikeren Franz Werfel skrev: “Vi er alle plassert inn i en fryktelig uoversiktlig, mangfoldet av innsikter og organismer skaper fortvilelse og galskap i oss, vi står maktesløse overfor enkelthetene, for de gir ingen orden som kan skape innsikt, det virker som om “og”-ene mellom tingene har gjort opprør, alt ligger uten forbindelsesmuligheter på dynga, og en ny, grusom ensomhet gjør livet stumt.” (sitert fra Grosse 1988 s. 21)

Det er mulig å koble ekspresjonismen til irrasjonaliteten innen fascismen (Alfred Kurrella gjengitt fra Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 7). Lyrikeren og legen Gottfried Benn kom med uttalelser som er beslektet med fascistisk ideologi (“Blut und Boden”), og den unge Emil Nolde meldte seg inn i det tyske nazipartiet (Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 47). Maleren Nolde uttrykte “ønske om og lengsel etter det som aldri har blitt kjent, aldri sett, det ufattelige” (Nolde sitert fra Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 11).

Det er mange sprikende tendenser innen ekspresjonismen: “Stadig på nytt står i denne bevegelsen det venstreorienterte og det høyreorienterte, det urpregete og det cerebrale, det driftspreget og det mytisk-henrykte, det militante og det pasifistiske helt uforent ved siden av hverandre – eller blir bare holdt sammen som former av uforståtte protester gjennom bindestreker i en rebelsk “livsintensitet”.” (Jost Hermand i Scherpe 1988 s. 73) Dikterne søker med sin opplevelse av håpløshet etter en opprinnelse (Schünemann 1986 s. 84). Litteratur har som mål “kraftens seier over pedanteriets foreskrevne grensepåler, en brå overvinnelse, et sprang over langsomme utviklingsstadier, en plutselig vekst oppover” (Scherpe 1988 s. 71).

Alfred Henschke, som skrev under kunstnernavnet Klabund, ga i 1914 ut *Soldatsanger*, og noen av disse sangene ble sunget ved fronten. I dette og senere verk fram til og med 1916 hyller Klabund militarismen som en overvinnelse av den øde og dekadente storbytilværelsen. Fransk menn omtales hatefullt (Bogner 2005 s. 69). Men i løpet av året 1917 ble Klabund krigsmotstander. I diktsamlingen *Irene* (1918) er det tydelig at han har blitt pasifist (s. 70).

Den tyske forfatteren Alfred Döblin regnes ofte som ekspresjonist. Döblin skrev begeistret i teksten “Ånden i den naturalistiske tidsalder” (1924): “Dynamomaskinen kan måle seg med Kølnerdommen. Den spesifikke energien, den

spesielle intuisjonen som [den tyske kjemikeren] Emil Fischer hadde ved syntesen av druesukker, oppveier de største humanistiske prestasjoner” (sitert fra Segeberg 1987 s. 395). “Utålmodighet er målestokken for alle dens ting” skrev Döblin om romansjangeren i “Bemerkninger om romanen” (1917) (sitert fra Best 1982 s. 189). I tillegg til Döblins romaner regnes tyskeren Otto Flakes roman *Hjernens by* (1919) ofte til ekspresjonismen.

Den østerrikske forfatteren Gustav Meyrink's roman *Golemen* (1915; tysk tittel *Der Golem*) handler om jødeforfølgelser i Praha på 1500-tallet, der en rabbiner lager et monster av leire. Monsteret skal beskytte jødene mot sine antisemittiske forfølgere. Teksten rommer “ekspresjonistiske visjoner” (Neuhaus og Holzner 2007 s. 544). “Part dream-like expressionist melodrama, part creepy horror, part eerie evocation of the magical city of Prague and its shadow-haunted ghetto, *The Golem* occupies a singular niche in fantastika. [...] its main character, Athanasius Pernath, a gem-engraver living in the Jewish ghetto, is plunged from one nightmarish scenario to another at the behest of shadowy powers, unknowable bureaucracy and individuals with covert agendas: perhaps his is the story of the Jews of the Prague ghetto and their centuries of subjugation at the hands of others. *The Golem* begins with an unnamed narrator who is unsettled by bizarre dreams and seems disjointed from his existence in the Jewish ghetto of Prague. He tries on a mysterious hat belonging to one Athanasius Pernath and is plunged into Pernath's story, and head. There follow a series of encounters, some confusing, some macabre, some frightening. Not all of it makes sense as Meyrink's dreamlike prose weaves around the city's narrow cobbled streets, with Pernath attracting grotesques as a candle flame does moths. Pernath seems to have no memory of his earlier life, and drifts through the ghetto becoming embroiled in plots and patterns over which he has no control. The plot is slight and often nonsensical, with diversions into philosophy and mysticism which only enhance Pernath's sense of dislocation. [...] There is the sensation of secret machinations in the darkness; of being watched by persons unknown and for reasons unknowable. Events are being directed and shaped by powers beyond our perception.” (David Barnett i <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/jan/30/the-golem-gustav-meyrink-books>; lesedato 06.01.17)

I Berlin fantes det i årene 1910-20 over 30 ekspresjonistiske tidsskrifter, med navn som *Aksjonen*, *Stormen*, *Den nye patos*, *Ny ungdom* og *Den frie gate* (Scherpe 1988 s. 70). *Aksjonen* (*Die Aktion*, utgitt av Franz Pfemfert) og *Stormen* (*Der Sturm*, utgitt av Herwarth Walden) spilte en spesielt stor rolle for de ekspresjonistiske forfatterne i Tyskland.

Forlaget Kurt Wolff Verlag i Leipzig publiserte mange ekspresjonistiske forfattere. (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 260) Den ekspresjonistiske forfatteren Franz Werfel var en av dem som deltok i selve forleggervirksomheten i Kurt Wolff Verlag. (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 262)

Den svenske forfatteren Ernst Brunner har skrevet en avhandling om den finlandssvenske dikteren Edith Södergrans ekspresjonisme (*Till fots genom solsystemen*, 1985). Brunner oppfatter “expressionismen hos Södergran som en metod att översätta psykets verklighet i ren bildprojektion, där omvärlden förlorat sin självständighet och bilden blivit ett stegrad själuttryck. [...] en teknik – den anaforiska bildkatalogen – övertas av Södergran för att få en expressionistisk inriktning i det höga språket i *Septemberlyran*. [...] hennes kosmiska expressionism.” (Anders Olsson i <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1061150/FULLTEXT01.pdf>; lesedato 16.03.18) Södergrans dikt viser ofte en selvopphøyende holdning, med insistering på egne opplevelser av fremmedhet, kvinnestolthet, dødsfascinasjon osv.

Den danske forfatteren Emil Bønnelycke var tydelig inspirert av ekspresjonismen i sine diktdamlinger *Ild og Ungdom* (1917), *Taarer, Festerne* og *Asfaltens Sange* (alle tre publisert i 1918), og i romanen *Spartanerne* (1919). Dansken Tom Kristensen debuterte som ekspresjonistisk lyriker med diktsamlingen *Fribytterdrømme* (1920).

“Rudolf Broby-Johansen (1900-1987) var en dansk, kommunistisk kunstpedagog, forfatter og kulturdebutant. Debuterte i 1922 med den ekspresjonistiske diktsamlingen “BLØD”, som ble ansett som usedelig og beslaglagt av politiet. [...] BLØD, ettersom den i sin helhet var satt med store bokstaver. Boken er det mest markante, tidlige eksempelet på en skandinavisk poetikk som har tatt innover seg hva som foregikk i Paris og Berlin. [...] Da boken ble gjenutgitt i 1968, anmeldte den unge neo-avantgardisten Hans-Jørgen Nielsen den under overskriften “Da modernismen kom til Danmark”. I mellomtiden var det få som hadde latt seg veilede eller villedde. Boken ble nemlig beslaglagt av politiet og Broby dømt for usedelighet. BLØD rant over av voldtekt, drap, selvmord, likskjending og fostermord, og diktene var eksperimentelle på en måte som fortsatt gjør dem til vanskelig lesning. Undertittelen “expressionære digte” skulle antagelig antyde at diktene, foruten å være ekspresjonistiske skildringer av et samfunn i oppløsning, også var visjonære og bar bud om en ny tid. Det var Brobys hånd som pekte, men få som forsto denne “fortvivlelsens gestus”. At diktene dessuten er morsomme (se fantastiske ‘LIVSLØB’), gikk de fleste hus forbi. Her er ‘BORDELPIGE DRÆBER UFØDT’, diktet som ifølge Broby var det eneste anklageren hadde understreket i sin helhet” (Ellef Prestsæter i *Klassekampens* bokmagasin 11. april 2015 s. 4).

I sin forsvarstale i retten (talen ble publisert i norske “Mot dag”, mens restopplaget av boken skal ha blitt smuglet til Motdagisten Trygve Bull i Oslo) konfronterer en inspirert Broby “alle jer håndhævere af den gamle lov” med kunstverkets “indre nødvendighed”. Og han bretter ut hele historien om den omtalte bordellpiken, som han visstnok kjente personlig og attpåtil hevder å ha forært hele bokhonoraret. Det skulle ikke være tvil om at diktenees gru var virkelig og at realismen hadde en kommunistisk tendens: “I samme øjeblik det kunstneriske kom på tvers af min

etiske oppgave vilde jeg rykke det kunstneriske ud af mit liv”. [...] At det ble med den ene diktboken fra Brobys hånd, kan leses som uttrykk for at han valgte politikken foran kunsten, eller at det ublide møtet med en hyklersk samfunnsorden ble for sterkt. [...] Han er stadig ekspresjonist, men vil ikke begrense seg til å uttrykke individuelle erfaringer: “Alle menneskers opplevelser oppstår af menneskehedens fælles drift. Tilfredstillelse fordrer andre, fordrer samvirken, underordnen: etik.” ” (Ellef Prestsæter i *Klassekampens* bokmagasin 11. april 2015 s. 4-5)

Ekspresjonisten Ludwig Rubiner skrev et sosialrevolusjonært opprop kalt “Dikteren griper inn i politikken”, publisert i tidsskriftet *Aktion* i 1912 (Bogner 2005 s. 69). Et slikt direkte politisk engasjement var uvanlig blant ekspresjonistene.

“Finn Halvorsen er forfatteren, kritikeren og teatermannen som, med Philip Houms ord, endte som “nazistisk kulturdiktator” under okkupasjonen. [...] Halvorsen ble født i 1893 og så på seg selv som en del av den fortapte generasjonen etter første verdenskrig – nærmere bestemt de høyreorienterte forfatterne som kombinerte et etisk bekymret og eksistensielt-psykologisk utsyn med en litterær formmessig åpenhet. [...] Gjennom romantrilogien *Høstmanden* (1920-23) står han frem som ekspresjonist etter tysk inspirasjon.” (*Morgenbladet* 17.–23. juni 2016 s. 48)

Den tyske ekspresjonistiske forfatteren Hanns Johst publiserte i 1920 skuespillet *Kongen*, og stykket ble spilt i flere tyske byer. Den unge, ukjente Adolf Hitler var begeistret for stykket, som forherliget en revolusjon “ovenfra”. Hitler så stykket flere ganger etter hverandre. Hitler og Johst traff hverandre personlig, og Hitler betrodde forfatteren at han ønsket å gå under på samme måte som hovedpersonen i stykket (Reichel 1991 s. 336). Johst ble senere nazist. En annen ekspresjonist som gikk over til nazismen, var legen og forfatteren Gottfried Benn. Benn sa om sin posisjon i Nazi-Tyskland: “Utlandet håner meg fordi jeg er nazist og rasist, og nazistene fordi jeg er utysk, formalistisk og intellektuell” (sitert fra Reichel 1991 s. 327). Ekspresjonismen ebbet ut i Tyskland etter at nazistene kom til makten i 1933. (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 260) Nazistene likte verken estetikken eller at kunstretningen hadde mange jødiske kunstnere.

“In terms of mental processes, it [dvs. ekspresjonismen] took an impulsive stand against the mechanical, positivist arguments of bourgeois civilization. Expressionism hated the ideology of money, calculation, mechanization. It hated imperialism and capitalism, it hated patriotism and the class system, it hated generals as it hated fathers. And so, when Hitler became dictator, Expressionism at once recognized the ultimate antithesis to itself, and saw no possibility of compromise. [...] Where Nazism extols the values of mass feeling, patriotism and authority, Expressionism gives priority to individual fantasy, a cosmopolitan outlook and personal initiative. Where Nazism extols the will to conformity and the observance of a rigid order, Expressionism emphasizes the impulse to be different and admires form born of spontaneity. Where Nazism means the chanting of

slogans and the studied enactment of rituals of a military cast, Expressionism manifests itself in idiosyncratic and unprogrammed ways, with a strong emphasis on pleasure and emancipation.” (Cardinal 1984 s. 127)

Gottfried Benn var spesialist på kjønnsykdommer. I sine tekster framhever han med krasse ord menneskets kroppslige forfall. Han utviklet en “heslighetens estetikk” som er en kross kritikk av et idealistisk menneskesyn (Vietta og Kemper 1990 s. 66-67). I diktet “Vakker ungdom” (1912) skildrer Benn hvordan den døde kroppen til ei ung jente har blitt spist på av rotter, en tekst som gjorde at Benn fikk renommé som en “enfant terrible” i den ekspresjonistiske generasjonen i Tyskland (Neuhaus og Holzner 2007 s. 112). Han ville uttrykke det som lå hinsides borgerskapets normale forestillinger, det fortrenge, skjulte og forbudte – det syke, heslige, frastøtende. Groteske effekter er vanlige i den ekspresjonistiske diktningen (Vietta og Kemper 1990 s. 70).

“I et autobiografisk fragment fra 1934, *En intellektualists livsvei*, skriver Gottfried Benn: “I krig og fred, ved fronten og i forsyningsbasen, som offiser og som lege, mellom gulasjbaroner og eksellenser, foran isoleringsrom og fengselsceller, ved senger og ved kister, i triumf og i forfall, ble jeg aldri kvitt den trancen at denne virkeligheten ikke finnes. Jeg satte i gang en slags indre konsentrasjon, en ansporing av hemmelige sfærer, og det individuelle sank hen, og et ursjikt steg opp, beruset, rikt på bilder og panisk. Periodisk forsterket, året 1915/1916 i Brussel var enormt, oppsto Rönne, legen, enkelttingenes flagellant, saksforholdenes nakne vakuum, en som ikke kunne holde ut noen virkelighet, men heller ikke lenger gripe noen, som bare kjente jeget og personligheten åpne og lukke seg rytmisk, den indre værens stadige brudd, og som stilt overfor opplevelsen av den dype, grenseløse, mytegamle fremmedhet mellom mennesket og verden, ubetinget trodde på myten og dens bilder”. Den Rönne som her omtales er hovedpersonen i de 7 novellene som nå [i 2000] foreligger på norsk under tittelen *Hjerner*. De ble skrevet i 1915/18 da Benn var rundt 30 år. [...] I *En intellektualists livsvei* spør Benn: “Finnes det ennå et felles prinsipp for det dyriske og tanken som sublimerer seg naknere og naknere? Finnes det ennå et slikt monistisk prinsipp i den vesterlandske verden for livet og erkjennelsen, historien og tanken? Finnes det ennå en sammensmelting, en berøring, en lykke for bevegelsen og ånden, for sanseintrykkene og dypet?” Rönne mener ja. Svaret er, skriver Benn: kunsten. Han siterer fra “Reisen”: “I seg selv bruste elven. Eller hvis det ikke var noen elv, et kast av former, en lek i feber, sanseløs og alle grensers opphør”.” (*Morgenbladet* 13. oktober 2000 s. 18)

Noen ekspresjonistiske dramatekster minner om middelalderens mysteriespill. Det gjelder f.eks. Franz Werfels énakter *Fristelsen: Dikterens samtale med erkeengelen og Lucifer* (1913). Noen romaner er formmessig eksperimentelle, f.eks. Carl Einsteins roman *Bebuquin eller underets dilettanter* (1912), der rom og tid i stor grad er oppløst og handlingen følger en assosiativ logikk (Bogner 2005 s. 83).

Ekspresjonismen var også en arkitektonisk retning. To av hovedverkene er tyskeren Erich Mendelsohns Einstein-tårn i Potsdam i Tyskland (1921) og Rudolf Steiners Goetheanum i Dornach i Sveits (1928; “zweites Goetheanum”) (Wyss 1996 s. 154).

Den ekspresjonistiske danseren Mary Wigman var en banebryter for avantgardistisk dans i Tyskland. Roger Cardinal skriver om hennes dansing: “The emotionally intensified space defined by her bodily motions thus took on the character of a lens through which her spiritual reality was exposed.” (1984 s. 28) “Wigman starts a brave search for a dance that, according to her, doesn’t exist nor doesn’t have any masters or traditions to lean on, but for which Germany is prepared. As part of the project, she creates a dance school in Dresden (in 1920) where students assist to learn something that no one yet recognizes. [...] Interested in the relationship between human being and cosmic forces, she describes her creative experience as the transformation into movement of the invisible forces that give her life. The dancer is a medium for her; dance functions as a trance, accomplishing its cathartic function recognized by archaic societies; dance is first of all an expression of ecstasy (or emotional impulses) that creates forms of movement as a consequence. Therefore, educating a dancer is about making her/him conscious of the impulses that lay within her/him self and about teaching to give way to those impulses and express them. Her goal is to make dance arise from the deep urges of human being without the need of creating a codified technique.” (<https://www.contemporary-dance.org/mary-wigman.html>; lesedato 27.08.19)

“Following these ideas, Mary Wigman gives the first steps and opens the doors of a trend that influences many generations of choreographic artists in the search for new expressive means. Her way of dancing is given the name of *Ausdruckstanz* (dance of expression or expressionist dance), and states that no movement is considered as ‘bad’ or ‘ugly’ as far as it is executed from a true feeling or is evocative. [...] She dances without music, uses non attractive costumes, works over subjects like death, desperation, the war or social riots, and experiments with masks, among other things. She also opposes to the notion of ‘representing’ something while dancing, in a search for a truthful experience: dance should not represent; dance should be. “We don’t dance histories, we dance feelings”, she says. [...] Wigman’s work spreads over Germany, with offshoots of her main school in Dresden all over the country. [...] Though “Hexentanz” is recognized as one of Wigman’s major pieces, it is important to remember that she has a wider spectrum in her expressive style. Her last piece “Abschied und Dank” for example, does not include any grotesque imagery and shows a basic choreography in which she dances smoothly, without mask, standing and with a very relaxed facial projection. [...] M. Eplinius divides Wigman’s technique in five main groups, like this:

- Striding and sliding
- Springs, vibrations and bouncing
- Momentums and oscillations

- Falling and dropping (floor technique)
- Tensions: relaxed, sustained and motor tensions” (<https://www.contemporary-dance.org/mary-wigman.html>; lesedato 27.08.19).

Noen hevder at Franz Kafka tilhører den ekspresjonistiske retningen. “[...] Prahaforfatteren Franz Kafka (1884-1924), som av mange litteraturhistorikere blir ansett som en sentral representant for ekspresjonismen, mens andre strengt avviser en slik innordning.” (Bogner 2005 s. 14) Kafka har en tendens til å tenke i motsetninger, i alogiske forbindelser og i gåter (Beicken 1991 s. 120). Hos denne forfatteren er det irrasjonelle ikke bare ubegripelig for mennesket, men også språklig navnløst (Noble 1978 s. 35).

Kafkas roman *Slottet* (1926) har blitt kalt “en angstfylt drøm” og “åndens torturkammer” (Heller 1963 s. 13). Forfatteren hadde eksistensiell angst, berøringsangst (særlig overfor kvinner), angst for å ha sviktet forventninger, angst for å ha levd et overflødig liv ... Han følte seg “fullstendig usikker når det gjelder min stilling i denne verden, i denne byen, i min familie” (Kafka sitert fra Beicken 1991 s. 16). Mennesket er eksistensielt truet i en verden av utålmodighet, travelhet og kjærlighetsløshet (Schlingmann 1985 s. 133). Overfor sønnen benyttet faren Hermann Kafka utskjelling, trusler, ironi, ondskapsfull latter, fysiske ydmykelser og farens egen selvmedlidenhet (Beicken 1991 s. 25). Lignende, men mindre krasse far-sønn-konflikter er et vanlig motiv innen ekspresjonismen (Beicken 1991 s. 81).

Kafka skrev i 1910: “Når jeg setter meg ned ved skrivebordet, føler jeg meg omtrent som et menneske i Paris som faller midt i trafikken på Place de l’Opera og brekker begge benene”. Mange år senere (1923) uttrykte han kampen med å skrive slik: “Hvert ord blir til et spyd, rettet mot dets skaper.” I 1904 skrev Kafka i et brev at “man bør i det hele tatt bare lese slike bøker som biter og stikker leseren. Hvis ikke boka vi leser vekker oss som et knyttneveslag i skallen, hvorfor leser vi da boka? [...] en bok må være øksa mot den frosne sjøen i oss.” (sitert fra Žmegač 1980 s. 466)

Den bulgarsk-franske litteraturforskeren Tzvetan Todorovs bok om fantastisk litteratur – *Introduksjon til fantastisk litteratur* (1970) – definerer en sjanger. Torodov hevder der at det er leserne som avgjør om en fortelling tilhører sjangeren fantastisk eller ikke. Hvis leserne opplever at det som fortelles, kan ha en naturlig forklaring, men *også* kan være overnaturlig, tilhører teksten sjangeren fantastisk. Ifølge Todorov skaper Kafka et univers der denne tvilen omfatter leserens egen virkelighet (Todorov 1970 s. 182).

Den tyske dikteren Wolfgang Borchert var inspirert av ekspresjonismen da han skrev skuespillet *Utenfor døren* (1947; på norsk 2015) og sine noveller. Han leste antakelig ekspresjonistiske lyrikere sommeren 1940 og senere (Gehse 1993 s. 16). Borcherts diktning minner om den ekspresjonistiske storbydiktingen, f.eks. tekster av Georg Heym og Ernst Stadler, med deres lengsel etter frigjøring (Gehse 1993 s.

52). Men Borchert har ikke den positive oppbruddsstemningen som finnes i en del ekspresjonistiske verk. Borcherts diktning har blitt kalt tekster “i forsinket etterfølgelse av ekspresjonismen” (Gehse 1993 s. 64). *Utenfor døren* ble først spilt som hørespill i radio.

Borcherts verk handler om fortvilelsen og lidelsen under 2. verdenskrig og den tidlige etterkrigstiden i Tyskland. Soldaten Beckmann, som er hovedpersonen i *Utenfor døren*, har nylig kommet hjem fra krigen og føler seg fremmedgjort og uten verdi. Handlingen foregår i Hamburg i 1946. Hans lille sønn er død, og hans kone har reist sin vei. Beckmanns foreldre er døde, og vi følger han gjennom fem deprimerende scener. Beckmann er “hvem som helst” av de overlevende nazistiske soldatene, nesten uten identitet. Han grubler over hvilken skyld og hvilket ansvar han har for krigens grusomheter. Han prøver å finne fotfeste, men vikler seg inn i enda flere problemer. Han vet at han er en morder og har deltatt i et destruktivt, ondt system, og dette tynger han ned. I en av scenene prøver han å kaste av seg skyldfølelsen ved å oppsøke en oberst som ga han ordre om å drepe. Men denne offiseren føler ingen skyld og forstår ikke andres lidelse. Beckmann opplever en utveisløshet som er både konkret (hva skal han leve av? hva skal han gjøre?) og eksistensiell (hva skal han leve for? fortjener han å leve videre?).

Utenfor døren foregår på forskjellige realitetsnivåer, og det kan være vanskelig å skille virkelighet fra fantasi og drøm (Gehse 1993 s. 43). En av personene i stykket er Gud, i skikkelse av en gammel mann. Beckmann kan ikke lenger tro på Gud, og bebreider den gamle, utslitte og ynkelige mannen for å ha sviktet, blitt umoderne og ha for lav stemme. Skuespillet har allegoriske innslag. Begravelsesagenten har blitt oppfattet som en allegorisk figur for døden, obersten er tilsvarende en kroppsliggjøring av militarismen, kabaretdirektøren står for det overflatiske kulturlivet og den enbenete soldaten representerer Beckmanns skyldfølelse og selvbebreidelse (Gehse 1993 s. 47). I skuespillet framstilles elva Elbe (som renner gjennom Hamburg) som et levende, besjelet vesen, som representerer den gode mor. I tillegg opptrer det en gåtefull skikkelse kalt den Andre, som står for gjennomsnittsmenneskets manglende evne til å ta et oppgjør med fortiden. Den Andre er av prinsipp optimist og vil ikke se livet som konfliktfylt (Gehse 1993 s. 48).

Borcherts tekster skal ha bidratt til at noen tyske menn i Forbundsrepublikken Tyskland i etterkrigstiden ble militærnektete (Brackert og Lämmert 1976 s. 74).

Den tyske multikunstneren Hans Richter regisserte dokumentarfilmer som har et ekspresjonistisk preg (Vrielynck 1981 s. 42). Den tyske filmen *Sjelens hemmelighet* (1926; *Geheimnis der Seele*) av Georg Wilhelm Pabst og Guido Seeber er en psykoanalytisk inspirert ekspresjonistisk film (Reichel 1991 s. 203). Tre ekspresjonistiske filmer som regnes som mesterverk er Robert Wienes *Dr. Caligaris kabinett* (1920), Fritz Langs *Den slitne døden* (1921; på engelsk kalt *Destiny*) og Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* (1922) (Parkinson 2012 s. 78). Andre tyske filmer fra 1920-tallet som vitner om sterk påvirkning fra

ekspresjonismen innen maleri og litteratur, er bl.a. *Faust* (1926) og *Metropolis* (1927). Den franske filmregissøren Jean Renoirs *Unnasluntrereren* (1928) har ekspresjonistiske trekk. Den polsk-franske regissøren Jean Epsteins film *Den doble kjærligheten* (1925) ligger også estetisk nær ekspresjonismen.

Dr. Caligaris kabinett “skildrer en verden som minner sterkt om et galehus, sett igjennom øynene til en galning. Det er anti-realisme der alt er fordreid, teatralisk og uten en eneste rett vinkel. Det er opplagt at det er en referanse til den galskapen man hadde sett de fire foregående år”, dvs. 1. verdenskrig (professor Bjørn Sørenssen i *Klassekampen* 2. august 2014 s. 48-49).

Rudolf Kurtz publiserte i 1926 en liten bok med tittelen *Ekspresjonisme og kino*. Den diskuterer “Expressionism in various art forms (painting, sculpture, literature, and architecture) and how those forms influenced the film making process, including examinations of notable films and directors, and how the style emerged in scripts, acting techniques, and sets” (<http://www.fabernett.com/cgi-bin/fab455/43103.html>; lesedato 30.09.14).

Østerrikeren Fritz Langs film *M: En by søker en morder* (1931) er et av mesterverkene innen ekspresjonistisk film (Oudin 2010 s. 85). Historien er basert på forbrytelsene til den tyske seriemorderen som ble kalt Varulven fra Düsseldorf. En annen film med ekspresjonistiske trekk som basert på en reell kriminalsak, er den franske regissøren Christian de Chalonges *Doktor Petiot* (1989).

Den amerikanske skuespilleren og regissøren Orson Welles’ filmadaptasjon av Shakespeares *Macbeth*, innspilt i 1948, har en ekspresjonistisk estetikk. “Orson Welles’ expressionist, visually stunning version of *Macbeth* was the director's first attempt at a cinematic adaptation of Shakespeare. Shot quickly and cheaply, the film makes a virtue of its budget minimalism by setting the familiar play within a spartan, eerie wasteland of fog and bare rock. Welles surrounds this bleak, violent parable of power and ambition with swirling fog, twisted trees devoid of leaves, stark expanses of vague nothingness in which only the light-sculpted features of the play's protagonists stand out, as though they are declaiming into a void, spitting out their tormented speeches while already engulfed in the hell that awaits them for their vile deeds. [...] The film's atmosphere would be well-suited to a horror movie, with fog draped around the dark, minimal set, reducing visibility to a small circle of empty space in which Macbeth paces like a trapped rat, his face often blown up in dramatic closeups that capture every bead of sweat dripping from his skin, every quiver of his lips and every wild, bulging expression in his eyes. The backgrounds are blurry and sketchy, a few warped trees sticking up out of a wasteland, crudely carved rock everywhere, while the faces of the actors are crisply delineated with bold, high-contrast lighting, their eyes often shining out of the darkness of their shadowed faces. [...] Welles cuts from Macbeth looking at a twisted tree branch and musing about crows to the image of the two murderers who Macbeth has sent after Banquo, crouched on a tree limb, their shadowy forms looking very bird-like

as they wait for their victim to pass by so they might descend on him.” (<http://seulle-cinema.blogspot.no/2012/07/macbeth-1948.html>; lesedato 05.12.13)

En retning innen malerkunsten etter 2. verdenskrig kalles abstrakt ekspresjonisme, representert ved blant andre amerikaneren Jackson Pollock, som dryppet og sprutet maling på lerretene. Pioneren innen abstrakt malerkunst var russisk-franske Vasilij Kandinskij.

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>