

אוטופיות על הנייר

אקספרסיוניזם גרמני:

הדפסים ורישומים

מאוסף המוזיאון



מוזיאון תל אביב לאמנות

הגלריה לרישום והדפס נוסדה בתרומתם הנדיבה של
הידידים הגרמנים של מוזיאון תל אביב לאמנות:

פאולה גוטסדינר

גבריאלה קוונדט

רפאל וליאונרד לנגנשיידט

הלן וסמי גלייטמן

חזה ובומק סנדלר



מוזיאון תל אביב לאמנות

אוטופיות על הנייר

אקספרסיוניזם גרמני: הדפסים ורישומים מאוסף המוזיאון

גלריה לרישום והדפס

מתנת הידידים הגרמנים של מוזיאון תל אביב לאמנות

הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה בשני פרקים:

נובמבר 2011 – ינואר 2012

פברואר 2012 – מאי 2012



הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר
Heiz and Paul Amir Building

תערוכה

אוצרת: אירית הדר

עוזרת לאוצרת: דלית מתתיהו

שימור: חסיה רימון

התקנת עבודות למסגור: אורי רדובן

מסגור ותלייה: טיבי הירש

תאורה: נאור אניאן, ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה

קטלוג

עורכת: אירית הדר

מחקר: דלית מתתיהו

עיצוב והפקה: מגן חלוץ

עריכת טקסט: דפנה רז

תרגום לאנגלית: דריה קסובסקי

צילום: אברהם חי

גרפיקה: עלזה חלוץ

על העטיפה: פאול גנגולף, קפה, מתוך האלבום

מטרופוליס, 1922 [ראו עמ' 87]

המידות נתונות בסנטימטרים עומק x רוחב x גובה

© מוזיאון תל אביב לאמנות

קט. 12/2011

מסת"ב 978-965-539-035

תוכן העניינים

6

פתח דבר

ד"ר דורון לוריא

8

מילות הקדמה ותודה

אירית הדר

11

אוטופיות בין סער לפרץ

אירית הדר

29

אקספרסיוניזם בקולנוע הגרמני

עופר אשכנזי

43

במהלך הזמן

53

קטלוג

68

מסעו של אריך הקל | אירית הדר

78

שירו של יעקב ון־הודיס, "סוף העולם"

82

ההולך על חבל | דלית מתתיהו

100

גיהנום זה כאן | דלית מתתיהו

110

יריד שנתי | דלית מתתיהו

118

צל בגדר ממש | דלית מתתיהו

122

קרל שטרנהיים: מעלילות הגבורה של הבורגנים | דלית מתתיהו

132

השודדים של גרוס, ואלה של שילר | אירית הדר

140

מבחן האש | דלית מתתיהו

164

רשימת העבודות

היצירה הגרפית של אמני האקספרסיוניזם נמנית, ללא ספק, עם שיאי האמנות הגרמנית במאה ה־20. נראה כי עוד מימי אלברכט דירר (1471-1528) שימש הקו הגרפי אמצעי הולם במיוחד להבעה רגשית־אמנותית בגרמניה. טכניקות כמו חיתוך עץ, תחריט, תצריב והדפס אבן (ליתוגרפיה) איפשרו לאמנים גרמנים לממש את כוונותיהם האמנותיות בעוצמה רבה ואולי בצורה הטהורה ביותר. עם זאת נשאלת השאלה כיצד הפך מוזיאון תל־אביב, כבר בשנות ה־30 למאה הקודמת, למעצמת הדפסים של אקספרסיוניזם גרמני? התשובה פשוטה למדי: הודות למנהלו הראשון של המוזיאון, ד"ר קרל שוורץ, שבהזמנת ראש העיר מאיר דיזנגוף הגיע לתל־אביב מברלין (שם ניהל את המוזיאון היהודי) והביא באמתחתו אוסף מופלא ועשיר (כ־1,500 עבודות) של הדפסים גרמניים, בעיקר אקספרסיוניסטיים.

גם ההיבט היהודי־ציוני תרם בדרכו לעיצובו ולבנייתו של האוסף האקספרסיוניסטי ממוזיאון הצעיר. עוד לפני הגעתו של שוורץ, בחורף 1932, נמסר למוזיאון חיתוך עץ של יוסף בודקו המתאר ראש של יהודי, על ההדפס, בקצה אפה של הדמות המזוקנת, הוסיף מישוה בגרמניה סימון גס של צלב קרס. בעקבות זאת כתב דיזנגוף: "התמונה המראה את צלב הקרס, שנעשה על־ידי הידיים הוונדליות של הגרמנים, מוכיחה בעליל את הטרגדיה של האמנים היהודים בגולה" [ראו אצל תמי כץ־פרימן, "ייסוד מוזיאון תל־אביב, 1930-1936", שנתון מוזיאון תל־אביב, 1 (1982), עמ' 25]. אחר כך נמסרו למוזיאון גם אוסף אריך גריץ, אוסף הרמן שטרוק ועוד. למרבה האירוניה, אותו שטרוק הוא שהזהיר בשעתו את דיזנגוף בדבר מדיניות הרכישה והתרומות למוזיאון הצעיר, באומרו: "כבר בהתחלה צריכים להיזהר מאוד ולהשתדל להכניס למוזיאום רק מעשי אמנות ממדרגה גבוהה. מסיבה זו קצת מסוכן לקבל קולקציות פרטיות, שבהן נמצאים כמעט תמיד גם מעשי אמנות חסרי ערך" [שם, עמ' 16]. בשנות ה־80 התקבלה תרומה גדולה נוספת: אוסף אברהם הורודיש, שניתן בזכות קיומם של האוספים הפרטיים הקודמים שהוזכרו כאן, כלומר – מאחר שהמוזיאון כבר נודע כ"מעצמה" בתחום. הורודיש היה אספן ומו"ל של הדפסים בגרמניה בשנות ה־20 למאה הקודמת, ועם עליית הנאצים לשלטון עזב את גרמניה והצליח להציל את אוספו ולהעבירו לאמסטרדם. גב' אולדה קוקושקה, אלמנתו של אוסקר קוקושקה, תרמה אף היא בשנות ה־80 אוסף חשוב המונה כ־120 הדפסים מיצירתו המאוחרת של אמן חשוב זה.

ואולם, מסתבר שלא כולם בתל־אביב הקטנה גילו תמיד פתיחות שכזו לנפלאות הגרפיקה האקספרסיוניסטית. סיפר לימים שוורץ: "חשובים מאוד היו בעיני הדפים הגרפיים, כיוון שהעמדתי לרשות המוזיאון את האוסף שלי ובו כ־1,500 יצירות גרפיות. [...] עכשיו יכולתי לערוך תערוכות גרפיקה מתחלפות, דבר שייחסתי לו חשיבות יתרה, כיוון שיש בכך הזדמנות נאותה לקרב את הקהל לאמנות מקורית טובה. הלוא עד אז לא היתה בתל־אביב כל אפשרות

לקלוט גילויי אמנות. המחזור הראשון של תערוכות אלה במוזיאון הוקדש לנושא 'הטכניקה של האמנויות הגרפיות והתפתחותן ההיסטורית'. הוא נפתח בתערוכת 'הליתוגרפיה', שבה הודגמו באמצעות מאה פריטים השיטות השונות של טכניקה זו, שיטות ההדפס והתפתחות דפוס האבן מהמצאתו ועד הזמן הזה. [...] תקרית שאירעה לרגל התערוכה הראשונה, היתה אופיינית ליחסו של הקהל המקומי לאמנות – יחס של נחשלות וקיפאון. בין השאר הצגתי ליתוגרפיה צבעונית נהדרת מתוך שיר השירים מאת קורינת, המתארת נערה בשמלה ארוכה החושפת אחד משדיה. דווקא בדף זה יכולתי להדגים את הטכניקה של הליתוגרפיה הצבעונית על כל שלביה, כי בשעתו מסר לי קורינת הדפסים בודדים של לוחות הצבעים השונים. ההדפס השלם מקסים בצבעיו, וזוהי יצירה גדולה של אותו אמן דגול. ימים אחדים אחרי פתיחת התערוכה סר אלי פלוני ודרש בקול מצווה לסלק מיד 'חזירות זו', שהיא פגיעה בטעם הטוב, פרובוקציה, סכנת שחיתות לנוער. במלוא ההתאפקות שהייתי מסוגל לה ניסיתי להסביר לו כי זו יצירת אמנות תרומית, וכי אין כאן מקום להתחסדות כלשהי. על כך השיב לי שהוא מורה, ואם לא אסלק מיד אותו 'דף מחפיר', ידאג לכך שיוטל איסור על תלמידי בתי הספר לבקר במוסד. אך אני עמדתי על שלי ולא סילקתי את הדף. עברו כמה שבועות ותלמידיו לא סרו למוזיאון. סיפרתי את המקרה לביאליק, והלה התרתח ופרסם בעיתונות מכתב גלוי אל המורים. אבל גם קולו של ביאליק היה כקול קורא במדבר. בכל אופן, עניין זה לא השפיע עלי בבחירת היצירות לתערוכות הבאות, מתוך תקווה שבמשך הזמן אצליח להתגבר על צרות מוחין זו" [פרקים מראשיתו של מוזיאון תל־אביב: מזכרונותיו של קרל שוורץ, שנה למותו" (1963), מתוך: חנה שוץ (עורכת), קרל שוורץ וראשיתו של מוזיאון תל־אביב, 1933-1947 (מוזיאון תל־אביב לאמנות ובית הכנסת החדש בברלין, 2010)].

מאז חלפו עשרות שנים, הזמנים השתנו, ובהנחה שאכן הצלחנו להתגבר בינתיים על "צרות מוחין זו", ברצוני לשלוח תודות לאוצרת אירית הדר, לעוזרת לאוצרת, דלית מתתיהו, ותודה מיוחדת לאגודת הידידים של המוזיאון בגרמניה, על תרומתם לגלריה ייעודית לרישום והדפס בבניין החדש ע"ש שמואל והרטה עמיר.

מילות הקדמה ותודה

אירית הדר

בשיח המחקרי על האוונגרד המודרניסטי, האקספרסיוניזם הוא בבחינת נוכח־נעדר. דומה שריבוי מופעיו, הסתירות האידיאולוגיות המהותיות לו ונוכחותם הבור־זמנית ומלאת המתח של נהיות ארכאיות וחידושים מודרניסטיים – כל אלה מקשים על אפיונו כרגע היסטורי מכונן. עם זאת, האקספרסיוניזם הגרמני מסמן רגע חשוב בתולדות התרבות, שבו נטענו טענות בדבר זיקתה של האמנות לחיים ובדבר כוחה של ההבעה הסובייקטיבית, המשוחררת מסדיו של סדר צורני, לקדם את תיקון החיים. טענות אלה, בטרם התנפצו אל השבר הגדול של מלחמת העולם השנייה, התסיסו את התרבות בת־הזמן והניבו עשייה חסרת תקדים בתחום העבודה על נייר. כעקבות ועדויות על העולם שלפני המפץ, שקורותיו המתועדות והחקורות נותרו בלתי מפוענחות, עבודות אלה היו למושא של חזרה מתמדת, המתגלמת ברצף של מחקר וכתיבה על האקספרסיוניזם החל בשנות ה־70 של המאה הקודמת. העבודה על התערוכה והקטלוג היתה אפוא עבודה מתוך שפע – שפעת טקסטים, אבל גם שפע של עבודות מאוסף המוזיאון העשיר בתחום זה, שאינו מתמצה במבחר הנפרש בקטלוג ובתערוכה על שני פרקיה העוקבים.

התערוכה "אוטופיות על הנייר / אקספרסיוניזם גרמני: רישומים והדפסים מאוסף המוזיאון" תחנוך את הגלריה לרישום והדפס מתנת הידידים הגרמנים, שתהווה אתר של קבע לתצוגה של עבודות על נייר. אנו שמחים במתנתם של הידידים הגרמנים ומקווים שתהא זו ראשיתו של שיתוף פעולה פורה ורב שנים.

עונג הוא לי להודות לכל מי שעשו במלאכה, נטלו חלק וסייעו בהגשמתו של פרויקט זה. תודה לעופר אשכנזי על מאמרו "אקספרסיוניזם בקולנוע הגרמני", המפנה מבט למופעו של האקספרסיוניזם במדיום שהיה חדש יחסית באותה עת, מדיום שהניח מראש תפוצה רחבה; תודה כפולה לדלית מתתיהו, על הטקסטים מאירי העיניים שכתבה לקטלוג ועל עבודתה עימי כעוזרת לאוצרת בשותפות מפרה מאין כמוה. תודה מקרב לב לדפנה רוז, שערכה את הטקסט וכתמיד היטיבה איתו מאוד, ולדריה קסובסקי, שתרגמה לאנגלית בקשב ובדיוק רב; תודה למגן חלוץ על עיצובו המוקפד של הקטלוג, ולעלוה חלוץ על הביצוע הגרפי.

תודות חמות שלוחות בזה לכל מי שנענו לפניותינו וחלקו עימנו את הידע יקר הערך שברשותם: לטימותי בנסון, אוצר מרכז רוברט גור־ריפקינד לאקספרסיוניזם גרמני במוזיאון של מחוז לוס־אנג'לס, ולכריסטין ויגילטי, שעבדה עימו ופרשה לגמלאות; לווינפריד פלאמאן, השוקד על קטלוג מקיף של לודוויג מיינר, על עזרתו בזיהוי של כמה מהדפסי האמן; לאריק רידל מארכיון מיינר שבמוזיאון היהודי בפרנקפורט, שענה על שאלותינו וקשר את הקשר עם וינפריד פלאמאן; ולפרופ' הרמן גרלינגר, שתרגם ממומחיותו בכל הנוגע להדפסי קרל שמידט־רוטלוף. תודה לדרור פימנטל, שסייע בשאלות הנוגעות בתרבות הגרמנית; למשורר ולמתרגם אשר רייך, שהעמיד לרשותנו את תרגומו לשיר "סוף העולם" מאת יעקב ון־הודיס;

ולדורון תבורי שאיפשר לנו לצטט מתרגומו למחזה של קרל שטרנהיים. תודה גם לחסיה רימון, שהֶצְעִירה ושימרה כמה הדפסים שבלו, וכן לאורי רדובן, טיבי הירש, ד"ר נאוה כהן וכל עמיתי במוזיאון, ששגרת עבודתם איפשרה את מימושו של פרויקט חגיגי זה. ברגע חשוב זה בתולדות המוזיאון אני מבקשת להעלות את זכרו של פרופ' מרדכי עומר, מנהלו ואוצרו הראשי, שהבניין החדש הוא חזונו שהתממש.

אוטופיות בין סער לפרץ

אירית הדר

"דומה ששני הבתים הללו, שמונה השורות הקצרות, הפכו אותנו לבני אדם אחרים, הרימו אותנו אל מחוץ לעולם המוסכמות המטומטמות, שתיעבנו אך לא ידענו כיצד להניחו מאחורינו. שמונה השורות הללו נשאו אותנו למרחקים, [...] ואף יותר מכך: לפתע נראה כי אנו יכולים לנצח, לשלוט בעולם האדישות והגועל. [...] הרגשנו כאנשים חדשים, אנשים החיים ביום הראשון לבריאה. עולם חדש יתחיל אתנו, ונשבענו שנחולל כזו המולה, עד כי הבורגנים יאבדו את ראייתם ושמיעתם ויראו בגירושם אל השאול מחווה של רחמים".

– הסופר, המשורר והפוליטיקאי יוהאנס בכר על השפעת השיר האקספרסיוניסטי הראשון, "סוף העולם" מאת יעקב ון הודיס¹

השם "אקספרסיוניזם" מאגד מגוון מבעים של זרם האמנות והספרות המודרניסטי, שהסתמן בגרמניה ובמרחב התרבות הגרמנית בשני העשורים הראשונים למאה ה-20. האמנות האקספרסיוניסטית דיברה בקולות רבים של אמנים בודדים והתאגדויות קצרות מועד, שנעו בכיוונים שונים כדי לחשוף חוויה של חברה ותרבות במשבר. המכנה המשותף למכלול הזה, מרובה הפנים, הלשונות ואופני הביטוי, הוא האמונה בכוחה המרפא של ההבעה הסובייקטיבית-רגשית.

הגורם העיקרי למשבר היה תהליך מואץ של מודרניזציה, תיעוש ועיור בשלהי המאה ה-19, שחולל שינויים מפליגים במבנה החברתי ובסדר הפוליטי של מדינה צעירה – הרייך השני, שהוקם ב־1871 על יסודות של איחוד שנוי במחלוקת. המודרניזציה החריפה את הצורך בשידוד מערכות, אולם התביעה לשינוי הונחה לפתחו של מבנה חברתי טעון ובלתי יציב, שמתח רב שרר בו בין האליטות הוותיקות והשמרניות (שאחזו עדיין במרבית מוקדי הכוח) לבין הבורגנות העולה (שטרם כבשה לעצמה עמדות פוליטיות). תהליך המודרניזציה של גרמניה זוהה אמנם עם הערכים הליברליים והרציונליסטיים של הבורגנות – אלא ששכבה חברתית זו לא היתה באותה תקופה מבוססת דיה כדי להדוף כוחות־נגד ממעלה הסולם החברתי (הווילהלמינים) וממרגלותיו (הפועלים).²

כדרכה של האינטליגנציה הגרמנית, המצב המודרני החדש היה למושא של דיון ציבורי. הוגים, משפטנים, מדענים, פילוסופים, אמנים ושאר אנשי רוח מנו את מאפייני המודרניות – טכנולוגיה, דמוקרטיה, רציונליזם, מטריאליזם, פוזיטיביזם, דה־מיסטיפיקציה של העולם – וקשרו אותם עם המשבר הערכי הכולל. בספרו *גנוסיס מודרני וציונות* מביא יותם חותם טענות שנשמעו באותם ימים (אך נותרו רלוונטיות) בדבר הזיקה בין הרציונליזם, המטריאליזם ורדיפת הממון,³ ואת קובלנותיהם של אנשי אקדמיה על מחיר ההתמקצעות ועל כך ש"הלימוד עצמו", בדברי קרל יאספרס, "התמקד בעובדות ולא ברעיונות, בפילולוגיה



אריך הקל, *איש על מישור*, 1917
Erich Heckel, *Man on a Plane*, 1917

ולא בפילוסופיה, בפרקטיקה ולא בתיאוריה". העולם המודרני המתמקצע נתפס על-ידי אנשי הרוח כריק מתוכן, "עולם של פועלים מוכשרים שהם בה־בעת אנשים שטחיים"⁴.

המפלצת מטרופוליס

העיר הגדולה, המפלצת מטרופוליס, היתה אתר ההתרחשות של כל אלה, האמבלמה הדו־קוטבית של הקיום המודרני. בהקשר זה אני מוצאת עניין מיוחד במאמרו של גיאורג זימל "העיר הגדולה וחיי הנפש" (1905),⁵ המאפיין את הכרך הגדול כאתר של סתירות פנימיות, מקום שבו חירות האינדיווידואל מאיינת למעשה את אישיותו. זימל מיישם על העיר הגדולה גישה ביקורתית־דואליסטית, הבוחנת כל מבנה חברתי דרך משקפי המתח בין היחיד, המנסה לשמור על קיומו האינדיווידואלי, לבין הכוחות החיצוניים (אילוצי החברה, התרבות ומלאכת החיים). הבסיס הפסיכולוגי של האינדיווידואליזם העירוני, מאבחן זימל, הוא אינטנסיפיקציה של חיי הרגש, הנגרמת על-ידי הזרימה המתמדת של גירויים חיצוניים ופנימיים. המהירות והגודש, שאינם מאפשרים למוח לעבד את הגירויים, תובעים אנרגיה נפשית רבה. בניגוד לכפר או לעיר הקטנה, "העיר הגדולה מחוללת את התנאים הפסיכולוגיים הללו [...] בכל מעבר ברחוב, בקצב וברבגוניות של חיי הכלכלה, המקצוע והחברה". כדי להגן על עצמו מעורף הגירויים, האדם העירוני נוקט אינטלקטואליזציה של החיים המנטליים.⁶ הוא מסיט את תגובתו לאירועים אל האזורים הפחות רגישים של הפעילות המנטלית, נמנע ממענה רגשי ומתרכז ברציו. ייתכן שמסיבות אלה "מאז ומעולם היו הערים הגדולות מקום משכנה של כלכלת הכספים", החולקת עם האינטלקטואליזם הטהור גישה מעשית־עובדתית לאנשים ולדברים, ודוחקת את האישי והייחודי והבלתי ניתן להסבר (איכות) לטובת המכנה המשותף (כמות). "היחסים התבוניים מתייחסים לבני האדם כאל מספרים, כאילו היו דברים חסרי ייחוד כשלעצמם, וכאילו כל העניין בהם מתמצה אך ורק בהישגיהם הניתנים למדידה", ממש כמו המסחר הקפיטליסטי, שאינו מבוסס על זיקה ישירה בין היצרן לצרכן אלא פוגה לשוק צרכנים אנונימי.

ההתייחסות לעולם כבעיה אריתמטית המטופלת בעזרת נוסחאות מתמטיות־כמותיות, השרישה גם בחברה דפוסי יחסים החותרים לוודאות ומבוססים על סדר והסכמים. הטכניקה של חיי הכרך לא יכולה לפעול בלי מערכות של תיאום וארגון ומסגרות זמן נוקשות, שאין להן דבר וחצי דבר עם הדחפים הטבעיים של היחיד. זמן חדש זה, מראה זימל, ניכר "בתפוצתם הרחבה של שעוני הכיס". אלא שההיערכות המלאכותית הזאת משליכה על מעמקי הנפש ונקשרת בהכרעותיו של היחיד לגבי פשרם וסגנונם של החיים. "הדייקנות, הדיוק והאמינות שהמורכבות ורוחב היריעה של המציאות בעיר הגדולה כופים על החיים, אינם רק קשורים בצורה הדוקה באופי של כלכלת הכספים והאינטלקטואליזם, אלא גם משפיעים על תכני החיים ומביאים להרחקה של אותם תכונות ודחפים ריבוניים, אי־רציונליים ואינסטינקטיביים המבקשים לקבוע את דפוסי החיים מבפנים, במקום לקבל אותם מבחוץ בצורה כללית וסכימטית".

מערכות הלא־אישי משליכות אפוא על האישי: "אין כנראה תופעה נפשית המאפיינת את העיר הגדולה יותר מן האדישות", שכן גירוי־היתר משתק כל תגובה. מהחזות האדישה, מזהיר זימל, נגזרת גם אדישות להבדלים הערכיים בין דברים ורידוד של חוויות הדברים כחסרי משמעות. הכל נעשה שטוח והומוגני, ברוח כלכלת הכסף המשווה ומרדדת הכל למדר המחיר. במקרים מסוימים עלול הצורך לשרוד בתנאים אלה להביא לתפיסת העולם כחסר

ערך ומכאן גם לפיחות בתחושת הערך העצמי. הביטוי האישיותי של התופעה חורג אפוא לא־פעם מן האדישות אל הניכור והאנטיפתיה, העלולים להוביל לסכסכנות ושנאה ולמגמות קטסטרופיסטיות בנוסח "תמות נפשי עם פלשתים".

ובכל זאת, מוסיף זימל, מה שמסתמן כמאפיינים דיסוציאטיביים של ניתוק מבטיח ליחיד מידה חסרת תקדים של חירות אישית, חופש תנועה ואינדיווידואליזם – משאב חיוני בחברה מפותחת גדולה, שחלוקת העבודה והגומלין המורכבים בין ריבוי הגורמים המרכיבים אותה מחלישים את אחדותה המיידית ואת התבחנותה ביחס לאחרות. והרי האדם המודרני היה מתקשה לנשום בפוליס של העת העתיקה או בכפר הימי־הבינימי. בעיר הגדולה, לעומת זאת, לראשונה בתולדות האנושות, "דווקא הקרבה הגופנית והצפיפות מבליטות ביתר שאת את המרחק הרוחני". הקוסמופוליטיות של המטרופולין, החורגת מגבולותיה הפיזיים, מפצה על חוויית הניכור ומאפשרת את הרחבת אופקי היחיד בטור הנרסי, ובנקודה זו ההיבטים הכמותיים של חיי העיר מזדכים בתמורה איכותית.

אלא שמאבק ההישרדות הקדום מול איתני הטבע הפך בעיר – המחייבת את היחיד לבידול, התמחות והתחדשות בלתי פוסקים – למאבק מול אחרים. בשדה המסחר, למשל, הוא נדרש לתייג את עצמו באופן שיפתה את הצרכן, מה שגורר לעתים אקסטרווגנטיות קפריזית של ייחוד בכל מחיר. מסיבות אלה, מדגיש זימל, היתה המטרופולין לחממה של מופעי־קצה אינדיווידואליסטיים, שאינם תמיד ראויים או מוצלחים. השוואת ההתפתחות בתחומי המדע השונים להתקדמות בתחומי התרבות והרוח מצביעה דווקא על נסיגה והתבהמות. "במבנים ובמוסדות הלימוד, בפלאים ובנוחיות הטכנולוגית של כיבוש המרחב, באמצעי הנוחות שהעיר מעמידה בתצורות של חיי הקהילה ובמוסדות המדינה הנראים לעין, היא מציעה שפעת רוח שעברה אובייקטיפיקציה והפכה לכה בלתי אישית, עד שהאישיות של היחיד אינה מסוגלת לעמוד בפניה". תחושות של בדידות ונטישה עולות לכן, ובעוצמות חסרות תקדים, דווקא בתוך ההמון, שהרי החירות היא "עסקת חבילה" שאינה מוגבלת להתנסויות נעימות בלבד. "בדלדולו של הפרט באמצעות גידול־היתר של התרבות האובייקטיבית טמונה הסיבה לשנאה הזועמת, אשר המטיפים לאינדיווידואליזם הקיצוני ביותר (ובראשם ניטשה) טיפחו נגד העיר; אך זו גם הסיבה לכך שדווקא בערים הגדולות רחשו אהבה גדולה למטיפים אלה, שכן בעיני יושביהם הם נתפסו כמבשריה וכמציליה של כמיהתם העזה שלא באה על סיפוקה".

בסיכומו של דבר, כאשר בוחנים בפרספקטיבה היסטורית את ההיבטים המנוגדים של האינדיווידואליזם העירוני ואת מופעיהם השונים של יחסי היחיד והכוליות במטרופולין – חירות ועצמאות מחד גיסא, ניכור, מוזרויות אישיות ונטייה לקיצוניות מאידך גיסא – העיר הגדולה מתגלה פעם נוספת כתופעה אנושית ייחודית, המאפשרת קיום בו־זמני של זרמי חיים שונים על הקונפליקטים ביניהם, ומקבלת בזרועות פתוחות גם נסיונות ליישב בין הסתירות.

מטבע הדברים, תופעותיה ומופעיה של העיר הגדולה עמדו במוקד העניין של האמנים האקספרסיוניסטים. ב־1914 ציין לודוויג מיידנר: "כל הציירים הצעירים התאגדו והם מציפים את תערוכותינו בתמונות עיר גדולות".⁷ מבין תמונות העיר הרבות המופיעות גם בקטלוג זה, אציין בהקשר הנדון שתי עבודות של פאול גנגולף, שתיהן מ־1922, שכמדומה משלימות זו את זו: את נופי העיר הבנויים ומראות ההמון באלבומו מטרופוליס [עמ' 85-87], המיטיבים להמחיש את העוצמות שתיאר זימל, ואת הדפס האבן תמונת רחוב (הולך על חבל) [עמ' 83], שבו דמות ההולך על חבל – שהתקבעה כמטאפורה הירואית למאבק הקיום בכרך המודרני – כמעט נבלעת במרקם הדחוס של בנייני העיר.

מקובל לסמן את ראשית האקספרסיוניזם בהתאגדות של קבוצת "הגשר". זו נוסדה ב־7.6.1905 על-ידי ארבעה סטודנטים לאדריכלות באקדמיה של דרזדן – ארנסט-לודוויג קירכנר, אריך הקל, קרל שמידט-רוטלוף ופריץ בלייל (Bleyl)⁸ – שזנחו את תלמודם והחליטו לעבוד יחד כקולקטיב אמנים ולקדם הזדמנויות תצוגה. בהמשך חברו לקבוצה אמיל נולדה (בשנים 1906-1907), מקס פכשטיין (בשנים 1906-1912) ואוטו מולר (בשנים 1910-1913).

כבר בשנה הראשונה לפעילות הקבוצה, לאחר שהציגו תערוכה אחת שלא זכתה לתהודה המבוקשת, פנו האמנים לציבור בהצהרת כוונות שכותרתה "התוכנית", במלים אלה: "מתוך אמונה בקדמה הנמשכת ובדור חדש של יוצרים ושל צרכני אמנות, וכצעירים שפניהם לעתיד, בכוונתנו להקים חיים של שחרור פיזי ורוחני מן הכוחות הישנים והמבוססים בחברתנו. כל מי שנענה באופן ישיר ואותנטי למה שדוחק בו ליצור, הוא אחד מאתנו".⁹ הדברים היו פחות עמומים מכפי שהם עשויים להצטייר ממרחק הזמן. בנסיבות שבהן פעלו, הנמענים היו כנראה ידועים – וגם הנימה המכלילה אינה חסרת תכלית. "התוכנית" היתה הצהרה חברתית-פוליטית המכוונת לחיים ומותירה פתוחה, בכוונה תחילה, את שאלת הצורה והמבע האמנותי. הפניית המבט לחיים עצמם היא אחד המאפיינים החשובים של המבע האמנותי האקספרסיוניסטי, שמראשית דרכו ניזון מן החיבור בין הבורגנות והמודרניזציה כמושאי תיעוב – לבין הלא-תרבותי, הפנימי-רגשי וה"אמיתי" כמושאי תשוקה. "המבע הישיר" הוצע אפוא כנתיב אל "יסוד האמת של הקיום".

החיפוש אחר מבע ישיר ואותנטי הלך יד ביד עם עניין באמנות פרימיטיבית. חוקר האמנות אקרס פון-סידוב (von Sydow) היה מקורב לקבוצה ובעיקר לקרל שמידט-רוטלוף, לו הקדיש את ספרו האמנות של העמים הפרימיטיביים ושל ימי קדם. פון-סידוב, שהיה מחלוצי החוקרים של אמנות אפריקאית, כתב גם על פסיכואנליזה, על אקספרסיוניזם גרמני ועל תרבות הדקדנס, ושמידט-רוטלוף אף יצר חיתוך עץ לשירו [עמ' 71], באותיות גולמיות ובניגודים של שחור-לבן המהווים מקבילה חזותית לתוכנו. חברי "הגשר" ביקרו דרך קבע במוזיאונים האתנוגרפיים של דרזדן וברלין, אך אלה לא היוו מקור השראה בלעדי. ב־1910 כתב קירכנר: "המוזיאון האתנוגרפי כאן [בדרזדן] שוב פתוח. [...] אבל רק מעטים מן המוצגים מספקים הנאה וריענון של ממש – הברונזות המפורסמות מְגַנִּין וכמה חפצים משל הפואבלוס ממקסיקו מוצגים עדיין, וכמה פסלים אפריקאיים. [...] הקרקס שוב כאן, ובקיץ יהיו בגן החיות סמואים ושחורים".¹⁰ העניין בפרימיטיבי כיוון אפוא גם את פעילות הפנאי והבילוי של האמנים, שכללה ביקורים בירידים, קרקסים ומופעי וודוויל וקברט. הילידים מן המושבות הגרמניות באוקיאניה ובאפריקה, שלקחו חלק במופעים אלה, הוצגו למעשה כ"אטרקציות". הילידים – כמו חפצי האמנות שלהם, שהוצגו במוזיאונים ובמגזינים – נתפסו כאנטייתזה לחברה המערבית בת-הזמן, ובכך שירתו את ביקורת המודרניות ואת החיפוש אחר הווה חליפי.

החתירה אל הצד שמנגד מובלעת בשמה של קבוצת הראשונים "הגשר". על פי הקל, שמידט-רוטלוף הוא שהציע את השם בהנחה ש"שבהיותה מלה רב-שכבתית, היא לא תינעל על פרוגרמה ספציפית ועדיין תצליח לשאתנו מחוף אחד לאחר".¹¹ סביר להניח שאחד הרבדים שהנחו את שמידט-רוטלוף בדימוי הגשר, שרווח מאוד בספרות הגרמנית, קשור באמירתו של ניטשה – ספרו כה אמר זרתוסטרה היה אז נערץ ביותר וחברי הקבוצה נהגו לקרוא בו בצוותא – "הגדולה אשר באדם היא היותו גשר ולא מטרר".¹² האזכור הניטשיאני בשמה של הקבוצה הוא רק אחד מביטוייה של "תופעת ניטשה", שחיפושו הקיצוניים אחר ערכים של

חירות ואותנטיות, תוך חריגה מגבולות התבונה ומכל קוד חברתי ותרבותי, הדהדו בעוצמה בהלכי הרוח של הזמן.¹³

ככלל, אנשי הזמן ראו בתרבות מעין צופן – מהות שחושפת את חוקיותה של החברה האנושית ומקרינה על כל רבדי החיים, שנוגעו על-ידי משבר המודרניזציה. כינונם של מדעי התרבות נקשר מראשיתו, באמצע המאה ה־19, באידיאל ההשכלה ובלברליזם, ונסמך על הנחת קיומה של חוקיות תבונית, המכוונת את ההתנהלות האנושית ומאפשרת למצוא תשובה רציונלית לכל תהייה מוסרית, חינוכית וחברתית. האמונה בעיקרון גורף זה לא נזנחה לנוכח בקיעי הספק שזרעה הסערה החברתית והפוליטית בראשית המאה ה־20 – אלא שהצורך לאחות את הקרע הפנימי בין "החוק" לסובייקט, בין התבוני לאינדיוידואלי, לא הוביל לנסיגות לשקם את הקיים אלא למרד רדיקלי נגד חוק התרבות. "אותם תכונות ודחפים אנושיים [...] המבקשים לקבוע את דפוסי החיים מבפנים",¹⁴ זוהו כ"אני" שאינו כפוף לכללי התבונה – וזה אופיין כיסוד הראשוני, המקורי והאמיתי של האדם באשר הוא, המקוטב לרציו, לתרבות ולסדר החברתי. שניות זו, המורגשת גם בדבריו של זימל על העיר, מהדהדת את "פילוסופיית החיים" הפארא-ניטשיאנית – פרשנות שהעמידה רעיונות כמו "הרצון לעוצמה" כנגד עקרונות הקדמה וההומניזם, שהיו לחם חוקה של הבורגנות.

"פילוסופיית החיים" – למרות יסודותיה בהגות של ניטשה ושל שופנהאואר,¹⁵ ואף שהעסיקה פילוסופים בני הזמן כאנרי ברגסון ווילהלם דילתי (Dilthey) – אינה פילוסופיה ממש אלא צורת חשיבה המגלמת את "רוח הזמן", שמכלול ביטוייה מתייחד בכמה "הכרות טרומיות" משותפות.¹⁶ הראשונה בהן היא האמונה בקיומו של גרעין מקורי-ראשוני באדם; השנייה – אפיונו של גרעין זה כטבעו האמיתי, יסוד ה"חיות" שבו; והשלישית – סובייקטיביות קיצוני, שהרי כדי לחלץ את "המקוריות" הפנימית הזאת נדרש האדם להתכנסות בעצמו. מושג "החווייה" (Erlebnis), שנעשה שם-קוד לממשותו הטבעית של האדם, הובן באופנים שונים: החל באותה שקיעה בהתבוננות עצמית [עמ' 58, 73, 150], עבור דרך התמזגות עם הטבע [עמ' 54, 160], ועד לשכרון חושים ארוטי [עמ' 159]. בהקשר הנדון כאן חשוב להדגיש ש"פילוסופיית החיים" ביססה מרחב אלטרנטיבי שלם של מונחים והשקפת עולם. תחומי היצירה האמנותית, ובראשם השירה והמוזיקה, נתפסו במרחב זה כביטוי העמוק והחושפני ביותר של "חוויית החיים".¹⁷

ההכרה בשינוי המתהווה וההבנה שאין עוד אפשרות להיות וליצור כבעבר, הציפו אל פני השטח ואל דפי הנייר בליל של תגובות-תחושות בנוסח חזונות אפוקליפטיים, כמיהה לאורחות חיים חלופיים, התפעמות מהמטרופולין ברלין, בחינה ביקורתית של האדם האורבני ותופעת ההמון, ושלל מחשבות על האדם החדש ועל חברה אנושית טובה וצודקת יותר. מול שלילתו של מושג התרבות הקיים ובהשראת "פילוסופיית החיים", התחזקה האמונה בכוחה של האמנות לבטא את הממשי והועלו שאלות בדבר השפה הראויה לביטוי. הפיצול והיריבו טבועים לפיכך בכל היבטי האמנות האקספרסיוניסטית – תופעה רבת-פנים, ייחודית לנסיבותיה החברתיות-תרבותיות, החומקת במידה רבה מהגדרות גורפות של צורה וסגנון.

המלים והדברים

במונחים אלה של צורה וסגנון, המכלול מרובה הסתירות "אקספרסיוניזם גרמני" גורף אל תוכו את המבע המסוגנן בגולמיות של אמני קבוצת הראשונים "הגשר" (1905-1913). החותר אל "הטבע והטבעי" והשראתו בפרימיטיבי, באמנות הגרמנית הימי-ביניימית ובאמנות

הפוביסטית בת־הזמן;¹⁸ אך אותו "אקספרסיוניזם גרמני" מקיף גם את דרכו של וסילי קנדינסקי (Kandinsky) אל המופשט, תוך התחקות אחר מהותה האחת של האמנות כמדיום לביטוי הרגישות המעודנת והמסתורית של הרוח – ואת זירת הפעילות של קנדינסקי ופרנץ מארק (Marc) בייזום תערוכות ובפרסום האלמנך של קבוצת "הפרש הכחול" (1912).¹⁹ מנגד מתאפיין האקספרסיוניזם – אמנם בשלב מאוחר יותר – גם בנטורליזם מזן מיוחד: "מה שיהיה משמעותי מחר, מה שאני וכל האחרים צריכים, הוא נטורליזם קנאי ונלהב"²⁰ – במלים אלה איבחן לודוויג מיידנר, במניפסט "Septemberschrei" שפורסם ב־1919 בכתב העת *Das Kunstblatt*, את מבצע החדש של אמני הדור השני לאקספרסיוניזם (שבני התקופה מיהרו להגדירם כ"פוסט־אקספרסיוניסטים").

דומה שמיידנר היטיב לקלוע לדימויים הביקורתיים־סובייקטיביים שחילצו אמני הדור השני לאקספרסיוניזם מהתבוננות בחיי העיר. בהקשר זה נמנה את עבודותיו האפוקליפטיות של מיידנר [עמ' 79-80], את התיאורים הביקורתיים של הבורגנים האמידים והנצלנים בעבודתו של ג'ורג' גרוס [עמ' 133-135], את דיוקנאות הנשים הבורגניות של אוטו דיקס [עמ' 109] ושל פאול קליינשמידט [עמ' 125], וייצוגים של האנשים הקטנים והפועלים המנוצלים־שורדים [עמ' 136-137] ושל אלה שהודרו אל שולי החברה, דוגמת הזונות המממשות בגופן את הפיכתה של האהבה לערך סחיר [עמ' 98, 107, 127].

ה"נטורליזם" העירוני הזה לא הגשים בסופו של דבר את הקריאה לטשטוש גבולות בין אמנות לחיים שהושמעה בהצהרת הכוונות של האקספרסיוניסטים²¹ – שהרי ההתבוננות הביקורתית במציאות לא לוותה במעורבות מהותית בחיי המעשה. רוב האמנים נטו אל שמאל המפה הפוליטית, אבל הפיצול והעוינות בין מפלגות השמאל הגדולות,²² וכן יחסם החדשני של הפוליטיקאים לאמנים, הקשו על מציאת בית אידיאולוגי. הכמיהה "עולם חדש יתחיל אתנו", יותר מששיקפה תודעה מעמדית חדשה, דיברה על חיפוש מבע חזותי הולם למעשי האחרים. מגבלה זו מצמצמת את העשייה האקספרסיוניסטית, מחאתית ככל שהיתה, אל תחומי הדיבור על החיים, וזאת על בסיס תפיסת אמנות מסתגרת, המשקפת למעשה את ערכי הבורגנות שאליה כיוונה את חֲציה. תולדות ההדפס האקספרסיוניסטי, שיידונו בהמשך, מדגימות היטב את העמדה האמביוולנטית הזאת ביחס לחברה בת הזמן.

ביטוי להסתגרות בתחומי שפת האמנות ולחיפוש אחר שפה הולמת אפשר למצוא בפולמוס שהתעורר סביב טקסט שפרסם מקס בקמן ב־1912 בכתב העת *אֶפּ*.²³ בקמן יצא בו נגד המיסטיפיקציה של הטבע בעבודתו של פרנץ מארק, שנכרכה במקסם האמנות הפרימיטיבית: "התלות הזאת בסגנונות פרימיטיביים עתיקים, שבזמנם צמחו באופן אורגני מתוך דת משותפת ורגישות מיסטית – [אני מוצא בה] חולשה, שהרי גוגן ודומיו לא הצליחו ליצור, מתוך זמנם המבולבל והמקוטע, טיפוסים שביכולתם לשמש אותנו כפי שהאלים והגיבורים שימשו את אנשי העת העתיקה".²⁴ טענה דומה בדבר הצורך במבע עכשווי שייטיב לייצג את הקיום העירוני, המרוחק כל כך מן "הטבעי" בהיותו מעשה ידי אדם, העלה גם מיידנר ב־1914: "לרוע המזל, כמה מן הציירים הגרמנים הצעירים התרשמו עמוקות מכל הגזעים הפרימיטיביים, ודבר לא נראה להם חשוב יותר מציור בושמני או פסל אצטקי. אבל בואו נהיה כנים! [...] למה לחקות מניירות ונקודות מבט של עידנים שחלפו? מדוע לראות באי־היכולת יתרון? האם הדמויות הגסות והעלובות הנראות בתערוכותיהם מהוות ביטוי של אמת למורכבות של הזמנים המודרניים?"²⁵ תסיסה זו של דעות לכאן ולכאן אינה יוצאת דופן כשמדובר בתגובה למשבר, אלא שבמבע האקספרסיוניסטי היא הוטמעה בדמות קיום בו־זמני של כמה מובנים סותרים

ביצירה אחת. פיצול האישיות של היצירה האקספרסיוניסטית מעיד לא רק על אי־התואם בין הידוע למוחש או בין הסובייקט לעולם המודרני, אלא גם על כוחות הנפש הסותרניים שנחשפים במהלך ההתבוננות פנימה.

נתבונן ב*איש על מישור* (1917) של אריך הקל [עמ' 10]. במרכז חיתוך העץ ניצבת דמות גבר, הדומה בחזותו לאמן. הדמות, גבה אל הנוף, מסוככת על פניה בשתי ידיה כמתגוננת מפני האור המסמא. בחדסי הצל היא משגרת אלינו מבט, כמו משתפת את הצופים במצוקתה. יש סיבה לתמוה על המצוקה – וגם על שיתוף הצופים במצוקה זו, שהרי דיוקנאות עצמם בטבע נקשרו לכמיהתם של אנשי "הגשר" אל הראשוני, אל אותו "מבע ישיר ואותנטי" – וגם לחזונם בדבר "חיים של שחרור פיזי ורוחני מן הכוחות הישנים והמבוססים בחברתנו", כלומר: לכינון אורח חיים אלטרנטיבי שיחליף את דפוסי הקיום הבורגני. באורח החיים הקומונלי שבו בחרו כתחליף כדי לתת דרור לאינסטינקטים החייתיים והמיניים, נודעה חשיבות רבה לעירום ולשהות בטבע. החופשות הממושכות שבילו אמני "הגשר" בשחייה בעירום באגמי מוריצבורג ועל חוף הים הבלטי, והתענגותם בחיק הטבע או בסטודיו המשותף, היו מושא לרישומים והדפסים רבים [ראו עמ' 63-67], ואלה אימצו את דפוסי הייצוג הפרימיטיביים, שהלמו את חתירתם לשחרור מן המוסכמות הבורגניות. אלא שההצרנה הפרימיטיביסטית מנכיחה אי־נוחות במעמדים מוצהרים של הנאה ועונג, ודומה שמובנה של העבודה עולה דווקא מן הסתירה הזאת בין המוצהר לנחווה, הממחישה בתוך כך את משבר החיים בני הזמן. הזוויתיות והגולמיות הנוקשה בתיאור הגוף הלבוש, שאינו נינוח בסביבה שאכן אינה טבעית לו, מרחיקות אותו מאוד מן ההרמוניה המיוחלת של ראשוניות טבעית. הדברים אמורים אף ביתר שאת בתיאורי האנשים הלא־לבושים בחיק הטבע [עמ' 60], שממש מתריסים את אי־הנוחות שבערטולם וכמו מאותתים בכך על הבקיעים שנפערו בחזונם .

החווייה הבלתי צפויה שמייצר *איש על מישור*, חושפת אפוא את ליבת המשמעות של היצירה האקספרסיוניסטית.²⁶ זהו, כמדומה, מובנה העמוק של האקספרסיה, של עקרון ההבעה: ההחצנה המתריסה של פגיעות וסבל ב*איש על מישור* הופכת את מה שהיה עשוי להיתפס כייצוג אסקפיסטי של חיים חושניים – לעדות על הסבל שגורמת ההכרה באי־היתכנותה של החזרה למחוזות הדיוניסיים. בדומה לכל מי שכבר הפנים (אם גם בעל־כורחו) את ההוויה המרוקנת של החיים המודרניים,²⁷ מצוקתו של *איש על מישור* נוגעת אפוא בגילוי שהטבעי, ההרמוני והראשוני אינם נגישים עוד. מבטו מתריס בפנינו את חוסר האונים ומקפל אמירה בדבר השפעתה ההרסנית של החברה על חייו הפנימיים של היחיד.

המלחמה הגדולה, שבמהלכה נוצר *איש על מישור*, העצימה את הפסימיזם וסחררה את תחושת המשבר. אם בראשיתה התקבלה בהתלהבות פטריוטית על־ידי מרבית הגרמנים, ובתוכם גם לא מעט אקספרסיוניסטים שהתגייסו לצבא – הרי שמראות ההרס והמוות הביאו להתפכחותם של רבים מאלה ששרדו את הקרבות וחזרו כפציפיסטים. קבוצת "הגשר" התפרקה כשנה לפני המלחמה, מאחר שחבריה לא הצליחו לשמר בברלין הגדולה את אורח החיים הקומונלי שקיימו בדרזדן. קירכנר, הקל, שמידט־רוטלוף, פכשטיין ומולר קידמו קריירות עצמאיות והמשיכו לצייר, לרשום ולהדפיס באופנים שפיתחו במסגרת הקבוצה. רבים מהם התגייסו עם פרוץ המלחמה, וכמה מהם עברו משברים נפשיים ושוחררו עוד במהלכה. אריך הקל שירת בבלגיה, בגדוד הרפואה של הצלב האדום. מפקדו היה היסטוריון האמנות ולטר קזבאך (Kaesbach), שהקפיד להקצות לו זמן לעבודה. במהלך השירות התוודע הקל לאמנים גיימס אנסור (Ensor) ומקס בקמן, שהתנדב לחיל הרפואה וב־1915 הועבר מן החזית המזרחית

בפרוסיה לבלגיה, שבה שהה כשנה ושחרר בעקבות התמוטטות עצבים. גם הוא המשיך לעבוד במהלך השירות, בעיקר בתחום התחריט, ששימשו לתיעוד אימי המלחמה.

משא המלחמה חולל מהפך בהשקפותיו ובאמנותו של בקמן. לפני המלחמה הושפע מן הוויטליזם של ניטשה ואימץ את דמות האדם ההירואי שהופיעה בכתביו. ברוח ניטשה, שהאמין בכוחות־העל של האמן היוצר, טען בקמן שכל חידוש הכרחי עולה מתוך קונפליקט עם החברה ושמוכילי השינוי – הנקשר באישור החיים כערך עליון – הם תמיד אינדיווידואלים יצירתיים, דוגמת רמברנדט, סזאן, גרונוואלד או טינטורטו. בקמן הפוסט־מלחמתי התפכח מן ההתלהבות הזאת ומן האדם ההירואי והתמקד בקיום האנושי לרבדיו השונים, בניסיון לחלץ ממראות המציאות את הגרעין הרגשי והרוחני של ההתנסות האנושית. הוא זנח את האימפרסיוניזם שאפיין את יצירתו המוקדמת ואימץ את דפוסי־הצורניים של ה"פוסט־אקספרסיוניזם", שהלך והתרחק מן הרעיונות של "הגשר" והתייאש מהאמונה באוטופיות של עולם חדש. וכשם שאמני "הגשר" מצאו השראה בשפת הציור של הפוביסטים [עמ' 167] – כך אמני הדור השני לאקספרסיוניזם, בוגרי טראומת המלחמה והתבוסה ומי שחיו את היוםיום הכאוטי של רפובליקת ויימאר, חילצו ממגמות הציור האירופי בני זמנם את רוח "החזרה לסדר" או לפיגורציה,²⁸ שאותה עיבדו בדגש אקספרסיוניסטי על הסובייקטיביות. עקרונות הייצוג הנטורליסטיים עוותו אפוא בכור ההיתוך שלהם כדי להכשירם לייצג מציאות משוסעת ועולם קורס.

בקמן זכה לשטח תצוגה נרחב בתערוכת היסוד של אמני "האובייקטיות החדשה" (Neue Sachlichkeit)²⁹. הגם שמעולם לא חבר לקבוצה זו או להתאגדויות אחרות והמשיך לפעול כאמן בודד. הבלטתו בתערוכה הסתמכה על העניין שגילה בעקרון ה־Sachlichkeit – "דבריות" או "אובייקטיות" – שנטבע בראשית שנות ה־20 בגרמניה וקרא להפניית המבט אל הדברים עצמם (Sachen), בגישה פונקציונליסטית המתרחקת מהפרזה או עודפות מכל סוג שהוא, ותהא כלכלית, חברתית או אמנותית. מגמה זו חייבה, לדידו של בקמן, פיגורטיביות (Gegenständlichkeit) הנכרכת בדיוק (Genauigkeit) – רעיונות שהעלה כבר במכתב ששלח מן החזית ב־1915 (ובו פירט את נסיונותיו "לבטא את כל המהותי באופן ישיר, אך תמיד בזיקה לאובייקט"), ושוב ב־1917, בהקדמה לקטלוג תערוכתו בגלריה י.ב. נוימן ("אובייקטיות המכוונת לתוככי־הפנימיות"), ואף ב־1918, שאז כבר כתב על "האובייקטיות הטרנסצנדנטלית" הכורכת חזון ומציאות ומאפשרת את הנכחת המטאפיזי מתוך הפיזי.³⁰

חיפושיו של בקמן אחר יסודות של סדר באקראיות של חיי היוםיום הוליכוהו (מכיוון אחר) לתפיסות גנוסטיות ולדואליזם של טוב ורע ברוח "פילוסופיית החיים". היחיד הוא לפיהן מקור הטוב בעולם – עולם שהוקם על־ידי הרע ככלא לנשמות האנושיות, הנאלצות להיאבק בו כדי לחזור למצבן המקורי במחוזות הטוב והאור שמעֲבר לחומר. נקודת מוצא זו הבדילה את בקמן מאמני "האובייקטיות החדשה", שחלקו עימו את הזיקה לאובייקטים המתוארים. דומה שהקונקרטיות של האובייקטים היתה לאמנים אלה בבחינת האחדות האחרונה האפשרית לאחר קריסת כל סדרי החברה והתרבות. בגרסתו של בקמן, ה"אובייקטיות" הפנתה זרקור בעיקר למושאים בודדים שנתפסו כנשאים של מובן – ופחות להקשרי הופעתם או לחלל שבו הם נתונים, החורג מפרקטיקות הציור־מהתבוננות ונוצר מהבְּנייתם הפורמלית של הדמויות והחפצים על פני המשטח, בפרספקטיבות רבות ושונות המניבות מרחב אניגמטי.

²⁸דיוקן עצמי במלון פותח את מסע לברלין – אלבום הדפסי אבן של בקמן מ־1922 [עמ' 153-162]. האמן מתואר בו כשהוא מתבונן ורושם דבר־מה שאיננו נגלה לעינינו, לפחות

לא בדף זה. הדברים נפרשים בתשעת דפי האלבום הבאים, המתייחסים להיבטיו השונים של השבר החברתי והתרבותי ברפובליקת ויימאר, כאשר כל דף מוקדש למגזר חברתי אחר. המגזר הראשון הוא הבורגנות השמרנית האמידה, משרידי העולם הווילהלמיני וראשוני המאוכזבים מהתגלגלותה של הקיסרות ברפובליקה. זאת אנו למדים ממראה העיתון השמרני *Preussische Kreuzzeitung* המונח על שולחנם של האנשים מוקפדי הלבוש, בדף שכותרתו *המאוכזבים I* [עמ' 154]. מרירותו של העוני המרוד – תמונה המנוגדת לשובע ולהידור – מופיעה בדף הבא [עמ' 155], המתאר את דרי עליית הגג באופן המבהיר היטב את ההבדלים בין בעלי היכולת הכלכלית לבין העניים. העשירים מאוכזבים אמנם – אך בפני העניים פתוחה רק אפשרות התחנונים או הרעב.

הדף הרביעי [עמ' 156] מתייחס לביילוי הפופולרי שרווח גם בקרב האמנים האקספרסיוניסטים – מופעי וודוויל, ורייטֶה וקברט [עמ' 117]. על בימתו של בקמן נראות רקדניות סטריפטיו, ודומה שבסצנה מקופל גם הרהור על הדרך שעשה הריקוד בעירום מאז ייצג את "האמת" הראשונית בחיק הטבע [עמ' 60] ועד שהתנחל במועדונים. ריקוד פומבי בעירום נאסר בברלין הקיסרית, אך עם התרתו ב־1918 הפך לאטרקציה מרכזית במופעים מעין אלה. בקמן מתייחס אמנם לקבוצת רקדניות ספציפית, האנסמבל של צלי דה־רייט (Celly de Rheidt), ש"ריקודי היופי" שלה – אף שכונו "ריקודים אמנותיים" – לא בוצעו על־ידי רקדניות מקצועיות. במאמר מ־1922 בשם "הקברט הברלינאי" תוארו רקדניות מעין אלה, על־ידי המשורר והמבקר מקס הרמן־נייסה (Herrmann-Neisse) [עמ' 151], כמי ש"מקפצות סביב [...] בתנועות משעממות וחסרות כישרון",³¹ תיאור העולה בקנה אחד עם זה של בקמן.

³²המחליק על הקרח שמתואר בדף הבא [עמ' 157] קשור אף הוא לתרבות הפנאי ולעיסוק בספורט. במכתב לאשתו סיפר בקמן כי יצא להחליק על הקרח: "יש לספורט הזה השפעה תרפויטית. אני גולש מדי אחר צהריים, זה חיוני לי".³² אבל דומה שבהקשר של *מסע לברלין*, ההחלקה על הקרח מהווה מטאפורה לאי־יציבות ולהתנהלות (אישית וחברתית) על קרקע שברירית.

הדף הבא, *המאוכזבים II* [עמ' 158], מתייחס לחוג קרוב יותר לבקמן – חוגם של האינטלקטואלים ואנשי האמנות, שהיו לפציפיסטים אחרי המלחמה הגדולה וביקורתם על ממשלת הרוב הסוציאל־דמוקרטי הוליכה אותם אל השמאל הרדיקלי. על כך מעידים חומרי הדפוס הנראים בסביבת האשה הלבושה שמלה מנוקדת: כתבי מרקס שבידה השמאלית, כרוזה עם שמו של קרל ליבקנכט שעל ברכיה, ודף נוסף שעליו מופיע שמה של רוזה לוכסמבורג. המתוארים הם המו"ל פאול קסירר (Cassirer, עומד מימין), אשתו השחקנית טילה דורייה (Durieux), הצייר מקס סלפוגט (Slevogt, הגבר המזוקן שבמרכז), והמוזיקאי ליאו קסטנברג (Kestenberג, יושב) – עורך כתב העת *Der Bildermann* שראה אור בהוצאת קסירר. לתיאורם של האינטלקטואלים הסמיך בקמן את *הקבצנים* [עמ' 159], ואף עיצב את קלסתרה של הדמות המזוקנת – הקבצן היושב ליד תיבת נגינה ועליה צלחת לאיסוף נדבות – בחזותו של מרקס. קבצן זה מוקף קבוצה של פגועי מלחמה, שהדרתם אל שולי החברה הקפיטליסטית עשויה לרמוז על כשלון האידיאולוגיה המרקסיסטית.

בדף הבא חוזר בקמן אל המשכילים ובעלי היכולת – קהל הנוכחים במבוא *התיאטרון* [עמ' 160] – המוצגים כמקבץ של יחידים: כל אחד מהמצטופפים הדורי הלבוש במבואת התיאטרון מוצג בפרספקטיבה משלו, בהעדר כל זיקה לאחרים או לחלל שבו הוא נתון. כנגדם מתוארים בדף הבא אנשי המעמד הבינוני־נמוך, קהל באי *הטברנה* [עמ' 161] – עוד

מוסד עירוני המציע נחמה וחברות. כאן המתוארים רוקדים איש-איש לעצמו, בתנועות גדולות ומופגנות, לצלילים הבוקעים מפסנתרו של פסנתרן עייף, אולי שיכור. הניכור, לפיכך, אינו תולדה של נימוסי־יתר או תחכום תרבותי ואינו מייחד את השכבות המבוססות. יתרה מזו: תנועות הריקוד המוקצנות בחלל הדחוס, וכמוהן גם הכוסות שהונחו־הושלכו על הפסנתר, מעידות על פוטנציאל לאלומות בהמשך הלילה (טבעו האמיתי של האדם). ובכל זאת, האלכום נחתם בהצהרה של אמונה באמנות ובכוחה המרפא של האקספרסיה, כאשר בדף האחרון מופיע דיוקן האמן כמנקה ארובות [עמ' 162], המשקיף אל זריחת השמש מעל גגות העיר.

הדף הפותח את האלכום, דיוקן עצמי במלון, מתייחס למסורת ארוכה של ציור דיוקנאות בכלל ודיוקנאות סופרים בפרט, וכן לדיוקנאות עצמיים רבים של בקמן שבהם הוא מופיע ככרוז [עמ' 111] – או אף כמוקיון [עמ' 147] המכוון אל האמת הלא־נאמרת. דומה שבאמצעות הבימוי הקפדני של הדיוקן וסביבתו, בקמן מקדים למסעו אל נבכי החברה הברלינאית אמירה על תפקידם של האמן והאמנות בהארת היבטיה הסמויים של המציאות.

דיוקנו של האמן ממוקם במרכז הדף וממלא אותו, בהותירו רק שאריות משטח לחדר המלון הזנור בכותרת ונוכח לכן כחלל דחוס מאוד. בקמן יושב ליד שולחן כתיבה כשבפיו פומית וסיגר, המטיל צל על סנטרו ומרמז בכך על מיקומו של מקור האור בחדר. לשמאלו, על השולחן שלפניו, מונחים בקבוק וכוס יין – ומימין כמו משתרבב אל תחומו גבעול פרח סכימטי, המעיד על אגרטל הנמצא גם הוא על אותו שולחן אך אינו נכלל ב"פריים". בקמן עובד אפוא בחלל שדחיסותו משדרת מועקה או דחיפות, חרף התנאים הנוחים. במקמו את האמן־הסופר בחדר מלון כשהוא מוקף בחפצים שנמנו לעיל, בקמן מציב את עבודת האמנות – ובכלל זה את מסע לברלין, המתניח למציאות בלי להידרש לתיווך האלגורי המאפיין אלבומי הדפסים קודמים דוגמת יריד שנת' מ־1921 [עמ' 111-116] – כהרהור על אודות הדברים ולא כערות ראייה מן השטח. "די ברור", כתב עליו הנס בלטינג, "שהצייר מתאר את העולם בדרכו של סופר: משתבר ברשמיו ומשתקף במראת התודעה".³³

ועדיין, בקמן מתאר את עצמו כשהוא מתבונן ורושם. שני משטחים משקפים נוספים מצויים בחדר המלון המרומו: מראָה שעל הקיר מאחוריו, שבה משתקף בסכימטיות גבו של האמן – ומה שנראה כחלון לצדו, המשקף מקרוב (אם כי בעמימות מסוימת) את צדודיתו. אלא שמבטו מרוחק מכל אלה ומכוון למשהו שמחוץ לחדר ולדימוי שעל הדף – דבר־מה קונקרטי אך נסתר מעינינו. ייתכן שדבר זה נמצא מחוץ לחלון בלתי נראה (שמעברו האחר מצויים גם אנחנו) – אבל במראָה שמאחורי האמן משתקפת דמותו לבדה. דומה שבדיוקנו המוכפל והנוכח־בכל מהדהדת ההירואיות של מעשה האמנות – אך למעשה בוקעת ממנו אמירה נוספת, עקרונית: ההבדלים בין שני ייצוגי הדמות מפנים תשומת לב לנקודת המבט ביחסה למושא ההתבוננות. דמותו במציאות (המצוירת אמנם) של חדר המלון מתעלמת מהשתקפויותיה הטבעיות, כלומר מן ההשתקפות כגורם במציאות האובייקטיבית, ומתמקדת בחזונה, כלומר בראייה הסובייקטיבית. דומה שבקמן מראה כי כוחה של האמנות גלום באותו עירוב בין דיוק ועמימות הנגזר מהיותה עדות של ועל הסובייקט – או במילותיו, "אובייקטיות המכוונת לתוככי־הפנימיות"; שהרי כל אחת מן ההשתקפויות, גם אלה הטבעיות, שונה מרעותה ומציגה היבט שונה של הדמות, התלוי בחומר המשקף, בזווית השיקוף ובקרבה למשתקף. נקודת המבט והמדיום המשקף, מסתבר, מטביעים את נוכחותם במשתקף.

על הנייר

בשנים 1914-1923 היה ההדפס לאפיק מרכזי ביצירתו של בקמן, וזאת לאחר שהמדיום – בעקבות פעילותם של אנשי "הגשר" – נתפס ככלי בשירות האוונגרד וזכה לפריחה חסרת תקדים. רוב האמנים האקספרסיוניסטים עסקו באינטנסיביות בהדפס וברישום, ובהתאמה נראו יותר ויותר הדפסים ורישומים בתערוכות, בספרים ובכתבי־עת, שחלקם הוקדש בלעדית לעבודות על נייר. במאמר על מקס פכשטיין כתב פאול פכטר: "מי שמבקש להתנסות לעומק בריבוי פניו של האנושי, במאפייניה הייחודיים של האנושות ביחסה לדברים ולאנשים, בחיים האינטימיים ובזהות ההוויה והבריאה, חייב לעסוק בהדפס",³⁴ ואילו היסטוריון האמנות הנס טיצה (Tietze) אישר את זיקתם האותנטית של ההדפסים לחיים בכותבו: "ההדפסים של זמננו ימסרו לדור הבא את העדות האמיתית ביותר ללהט שהסעיר אותנו".³⁵

תחום העבודה על נייר, ובייחוד ההדפס, זוהה עם האסתטיקה והאתוס של האקספרסיוניזם כבר מראשיתו. אנשי "הגשר" מצאו במידת המקריות הטבועה בתהליכי העשייה, ובמיוחד בעשייה הנסיונית, פתח לאותנטי: "אין הנאה מרובה יותר מאשר הצפייה במכשש המחליק לראשונה מעל לבלוק החתוך", כתב קירכנר, "או הנחת חומצה חנקתית וגומי ערביקום על לוח האבן בציפייה לאפקט המבוקש [...] תוך בחינת המצבים השונים עד לגרסה הסופית. [...] אין טובה מן העבודה הגרפית לחשיפת האמן והכרתו".³⁶ בפנייה לרישום ולהדפס דחו חברי "הגשר" את ההעדפה המסורתית של היחידאי והיקר והחיו חלופה המעוגנת במסורת גרמנית קודמת – אופן עשייה שסימן את תור הזהב של האמנות הגרמנית בימי־הביניים וברנסנס אך נדחק לשוליים במאה ה־19, עם היעשותו אמצעי שכפול.

חברי הקבוצה נהגו להתכנס לאירועי רישום, שבהם מילאו הם ובנות זוגם את תפקיד המודל. הם נמנעו מההעמדות המסורתיות והעדיפו לרשום את האנשים בסטודיו בהתנהלותם השגרתית, בהקציבם 15 דקות לרישום כל מצב. הזמן הקצר כפה־זימן אקספרסיה ישירה, תמציתית ורגשית, וחייב הימנעות מפרטים או מעיבוד מְעָדן [עמ' 165]. מאפיינים אלה של נסיוניות ניכרים אף יותר בעבודה בהדפס. חיתוך העץ, שקירכנר ראה בו את "היותר גרפי מבין האמצעים הגרפיים", היה הטכניקה הראשונה שאימצו, עד שהיה לאמבלמה המייצגת את הדור הראשון לאקספרסיוניזם. הם נהגו לחרוץ את העץ בסכין או בחרט כדי ליצור דימויים בקווים גולמיים וגסים ולהשיג שטיחות, פישוט ועיוות האופייניים לתגליפים האוקיאניים והאפריקאיים. מקור התייחסות נוסף היה חיתוכי העץ של גוגן ושל אדווארד מונק, שהעידו על עקבות התהליך ולא נרתעו מהנחת צבע בלתי אחידה ומחשיפתו של מרקם העץ.

בשנתיים הבאות התוודעו אנשי "הגשר" לטכניקות הדפס נוספות. ב־1906 הציג בפניהם אמיל נולדה את עבודתו הנסיונית בתחריט, ושנה אחר כך הם החלו ליצור גם בהדפס אבן. בכל אחת מהטכניקות העדיפו אנשי "הגשר" את המיידיות הספונטנית על הדחיפות ששידרה, את המלאכה הידנית ואת קיצורי הדרך ה"לא־מקצועיים", שהותירו בהדפס הסופי את נוכחות התהליך הייחודי וה"שגיאות" הטיפוסיות לו ובתוך כך הטעינו אותו באקספרסיה. הם השתמשו במחט המיועדת לתצריב בעבודתם בתחריט יבש, להשגת אותם קווים עזי מבע שכמו קורעים את המתכת [עמ' 56, 160]. בשיטות משלהם הם הדפיסו בסטודיו גם את הדפסי האבן: הטרפנטין שהוסיפו למי שטיפת הלוח לפני ההדפסה, המיס את הקווים המצוירים ומיזג בהם את מרקם האבן [עמ' 160, 65] – ומתארי הלוחות אף נצבעו כדי להדגיש את צורתם הבלתי אחידה

[עמ' 53]. הדגש על הלא־אחיד והבלתי גמור בידל את הדפסי "הגשר" מהשימוש הרווח שנעשה בטכניקות אלה לרפרודוקציות והחזירים לתחומי המבצע האמנותי, כשהם טעונים באסתטיקה של "העשייה הרעה" ובערכים של מחאה וחידוש. בתוך כך הפך ההדפס למבצע המזהה את הקבוצה, וגם "התוכנית" הפרוגרמטית שלהם מ־1906 נדפסה בחיתוך עץ. ועדיין, ההדפס שימש את אנשי "הגשר" גם כאמצעי להפצת אמנותם ולגיוס תומכים ומממנים, תוך הסכמה והסכנה עם המימד הצרכני של החברה הבורגנית־קפיטליסטית. כבר בשנת פרסומה של "התוכנית" החלה הקבוצה להוציא לאור תיקי הדפסים שנתיים, שיועדו לחוג מתרחב והולך של תומכים שתויגו כ"חברים פסיביים".

אמנות מודפסת: המימד החומרי של ההבעה

פריחת האמנות המודפסת, בעיקר אחרי המלחמה הגדולה, התסיסה את שוק האמנות והעצימה את מעמדם של המו"לים וסוחרי האמנות תומכי האקספרסיוניזם. אלה אכן זיהו את הפוטנציאל האסתטי והמסחרי של ההדפסים – אבל גם המניע האידיאולוגי לא היה זר לפעילותם. מו"לים בעלי גלריות היו למתווכים בין האקספרסיוניזם לבין קהל צרכני ההדפסים המתרחב. במידה רבה, עשייתם היא שקידמה את התקבלותו של האקספרסיוניזם, את פריחתו של ההדפס כמבצע רלוונטי, ואת ההישגים יוצאי הדופן בתחום הדפסתם והפקתם של אלבומים, תיקי הדפסים, כתיבי־עץ וספרים. אלא שבשלב מסוים הביאו הישגי המו"לים לכשלונם של האמנים: האנינות המקצועית, וכן ההיענות לתביעות השוק ולביקוש הגובר מצד אספני האמנות החדשים, חוללו שינויים מהותיים בעשייה בהדפס, שהקהו את אופיה האלטרנטיבי־חדשני.

בנקודה זו אמקד את המבט בשדה ההוצאה לאור ובפועלם של כמה מוסדות מרכזיים. ההתוודעות לשמות המוכרים מהאלבומים והספרים שבאוסף המוצג כאן אינה נטולת עניין כשלעצמה, שכן מבעד לעמדות האנשים משתקפות בבירור המגמות השונות בזירה האקספרסיוניסטית. בנוסף, הסקירה הקצרה שלהלן עשויה לחדד את מהלכו של האקספרסיוניזם מן ההתכוונות האוונגרדיסטית אל כינונו כורם אמנות מרכזי.

פאול קסירר, שאת דיוקנו פגשנו בדף השישי של האלבום מסע לברלין [עמ' 158], היה במידה רבה חלוץ בתחום חשיפתם של ההדפסים האקספרסיוניסטיים. הוא טבע את הדרגם לפעילות המו"לית בהקשר זה כאשר איגד – תחת מטריית ההוצאה לאור שייסד ב־1908 – את בית הדפוס Pan-Presse ואת גלריה קסירר, והחל להזמין הדפסים מאמנים. בשנות המלחמה הראשונות הוציא קסירר לאור כמה פרסומים שלא למטרת רווח, בכללם כתיבי־עץ וטקסטים ספרותיים: הידוע והמתמיד שבהם היה השבועון *Kriegszeit* (זמן מלחמה), שלצורך הפקתו נדפסו 179 הדפסים של אמני הגלריה. שבועון זה, שנימתו פטריוטית, החל להופיע מיד עם פרוץ המלחמה והוחלף ב־1916 בכתב העת *Der Bildermann* (הצייר), שייצג עמדות פציפיסטיות. קסירר התאבד ב־1926, ובית ההוצאה נסגר ב־1933.

ב־1910 הצטרף לתחום המו"לות גם המוזיקאי הרוורת ואלדן (Walden) [עמ' 190], שייסד את ההוצאה לאור ואת כתב העת היוקרתי־אליטיסטי *Der Sturm* (הסערה, 1910-1932) לקידומה של אמנות אוונגרדית, ספרות, מוזיקה וביקורת תרבות, וכן גלריה באותו שם (1912-1928). ואלדן קידם במידה רבה את תפיסת האקספרסיוניזם כורם אוונגרד בינלאומי, כאשר הציג בתערוכותיו והדפיס בכתב העת שלו רישומים והדפסים של אמני "הגשר", "הפרש הכחול" ושל אוסקר קוקושקה, לצד עבודות של אמנים צרפתים, פוביסטים

בעיקר. ואלדן, שהיה סוציאליסט מחויב ואקטיביסט, עקר לרוסיה כארבע שנים לאחר סגירת הגלריה ומת שם כקורבן הסטליניזם. מתחרהו הבולט בתחום כתבי העת היה פרנץ פפמפרט (Pfemfert), מייסדו של *Die Aktion* – הפעולה: שבועון לפוליטיקה, ספרות ואמנויות (1911-1932) – שנקט עמדות שמאלניות ופציפיסטיות והציג את עבודות האקספרסיוניסטים בהקשר זה של ביקורת חברתית.

מוסד חשוב נוסף בתחום היה בית ההוצאה Das Graphische Kabinett של י.ב. (ישראל־בר) נוימן (J.B. Neumann) [עמ' 148], בעליה של גלריה י.ב. נוימן לאמנות מודרנית, שהקפידה על תחלופה חודשית של תערוכות רישומים והדפסים. לצד אלבומים ותיקי הדפסים של אמנים כשמידט־רוטלוף, הקל, אדווארד מונק ולוביס קורינת (Corinth) המאוחר, הדפיס נוימן, החל ב־1912 ועד עקירתו לארצות־הברית ב־1923, כ־150 מהדפסיו של מקס בקמן, ביניהם האלבום מסע לברלין. שמו של נוימן נקשר בכתב העת המהודר *Das Kunstblatt* (עלון האמנות), שהופעתו לאחר המלחמה סימנה מגמה חדשה בתחום המו"לות: הוצאה לאור של כתיבי־עץ והדפסים לאספנים. בית ההוצאה והגלריה י.ב. נוימן התאחדו ב־1923 עם גלריה קרל נירנדורף (Nierendorf), שהחלה את פעילותה בקלן (1920) והתמחתה בהדפסים של אמני הדור השני לאקספרסיוניזם. במהלך העשור הבא ועד סגירתה ב־1933 קידמה גלריה נוימן־נירנדורף את עבודתו של אוטו דיקס, שנקשר עימה בחוזה מיוחד (1922-1927), ויוזמה את תערוכתם הראשונה בברלין של אמני "האובייקטיות החדשה" (1927).

גלריה פריץ גורליט (Gurlitt), שנוסדה ב־1880 ונקשרה עם אמנים גרמנים בני אותו זמן, כבר היתה מוסד ותיק ומוכר כאשר ב־1912 אימץ גורליט הבן, וולפגנג, את האקספרסיוניסטים. תערוכתה הראשונה של קבוצת "הגשר" בברלין הוצגה בגלריה זו (1912), ואמניה הציגו בה גם תערוכות יחיד לא מעטות. בהוצאה לאור ובבית הדפוס של גורליט (1918) נדפסו וראו אור הדפסים של קוקושקה, קורינת, מיידנר, יעקב שטיינהרדט (Steinhardt) ואחרים, וכן הרוב המכריע של עבודות מקס פכשטיין מן השנים 1915-1923.³⁷ גורליט אף יזם והוציא לאור (בשנים 1919-1923) ארבעה תיקי הדפסים שנתיים תחת הכותרת השנה הגרפית.

למו"לים אלה הצטרפו בעיצומה של המלחמה כמה בתי הוצאה חדשים. וילנר הרצפלד (Herzfeld) ייסד את הוצאת Der Malik (1917). שמה של ההוצאה מתייחס ל"רומן מפתח" מאת המשוררת אלוה לסקר־שילר, *Der Malik: Eine Kaisergeschichte* (הנסיך: סיפורו של קיסר), שנכתב בשנות המלחמה ממש (1913-1917) ועוסק לא רק במלחמה הגדולה ובקשריה של המשוררת עם חוגי האקספרסיוניסטים הפציפיסטיים, אלא גם בנסינותיה להשתחרר ממערכת יחסים בלתי אפשרית עם המשורר גוטפריד בן, המוצג בו כתומך במלחמה. מוטיבים אוטוביוגרפיים כגירושין, בדידות וקשיים כספיים צובעים את מצבה של שילר כאשר כותבת ונשזרים בקרבות האמנותיים שמנהלים יוסוף מתביי וחייליו, מייצגי האוונגרד האנטי־מלחמתי. הוצאת הספרים בשם זה זוהתה עם השמאל והתמקדה בספרים מאוירים ותיקי הדפסים שקידמו ביקורת חברתית. הרצפלד הדפיס עשרה מתוך ספריו ואלבומיו של ג'ורג' גרוס, ביניהם *אלוהים עימנו* (1920), *השודדים* (1921) [עמ' 133-135], *הנה האיש* (1922) ו*רקע* (1928). ספריו עוררו את חמת הצנזורה (1924), שגררה אותו לשלושה הליכים משפטיים ממושכים. בראשית שנות ה־30 הוחרמו כל כותרי ההוצאה. בשנות המלחמה הוקמו גם שני בתי הוצאה מחוץ לברלין: הוצאת הספרים והאלבומים של היסטוריון הספרות קורט וולף (Wolff) בלייפציג, והוצאת Marées-Gesellschaft, שהקימו במינכן (1917) ריינהרד פיפר (Piper) [עמ' 149] והיסטוריון האמנות והמבקר יוליוס מאיר־גראפה (Meier-Graefe). חשוב לציין את הזיקה

למסורת הקרובה של האמנות הגרמנית, המוצהרת בשם ההוצאה ובאחד הבולטים במפעליה: חמישה אלבומים שנתיים שהוקדשו לאמנות, מוזיקה וספרות, שנדפסו בה בשנים 1919-1925. השם "מאָרְס־גֶּזֶלְשְׁאָפֶט" מתייחס לצייר הנס פון־מאָרְס (1837-1887), מושא הערצתו של מאייר־גרפה – ואילו כותרת האלבומים השנתיים, גְּנִימָד, מאזכרת את ציורו האחרון של מאָרְס, חטיפת גנימד.

בשנות האינפלציה הגואה (1922-1923) היתה האמנות להשקעה בטוחה והפעילות הקדחתנית בשוק ההדפסים הגיעה לשיא חסר תקדים. קהל צרכני האמנות התרחב וכלל את שכבת הביניים החדשה – בנקאים, רופאים, תעשיינים, סוחרים, עורכי דין – שאספנות ההדפסים הקנתה לה מעמד תרבותי נשאף במחיר סביר. מעורבותם של המו"לים ושל קהל הצרכנים הגדל בהתמדה הוליכו לעשייה מקצועית יותר, שגררה בהדרגה גם שינויים של מהות. המו"לים עודדו הפקה של אלבומים וסדרות הדפסים במהדורות גדולות ומהדורות, שנדפסו על נייר איכותי אך לעתים תוך צמצום מעורבות האמנים בתהליך. המו"לים שנמנו היו באותן שנים יצרניים מאי־פעם, ולשוק הצטרפו שתי הוצאות חדשות שהתמחו בהדפסות יוקרתיות ובמהדורות מיוחדות לאספנים וביבליופילים:

הוצאת Propyläen (1919), בראשות אמיל הרץ (Herz), פעלה בתחומי הספרות, ההיסטוריה והאמנות והוציאה לאור הדפסים של אמנים מובילים מזרמים שונים דוגמת קורינת, קנדינסקי, פכשטיין, סלפוגט, מקס ליברמן (Liebermann), אמיל אורליק (Orlik) והוגו שטיינר־פראג (Steiner-Prag), ששימש גם כמעצב הספרים בהוצאה. בהוצאה זו נדפסו גם: כתב העת לתרבות Der Querschnitt (מתאר, 1924-1933) בעריכת אלפרד פלכטהיים (Flechtheim); 16 הכרכים של Propyläen Kunstgeschichte (תולדות האמנות, 1923-1929), שעם משתתפיו נמנו היסטוריוני האמנות וילהלם פון־בודה (von Bode), קרל אינשטיין (Einstein), אקרט פון־סידוב (von Sydow) ומקס פרידלנדר (Friedländer); ואף ספרו הנודע של אריך־מריה רמארק (Remarque), במערב אין כל חַדָּשׁ (1929).

הוצאת Euphorien (1920) ראויה להתייחסות מיוחדת בהקשרנו. אוסף ההדפסים הנדיר (בהיקפו ובאיכותו) של מייסדה, אברהם הורודיש, נתרם במתנה למוזיאון תל־אביב לאמנות והוא מקורם של רבים מההדפסים בתערוכה ובקטלוג. בתחילת דרכה, בראשות הביבליופיל וסוחר הספרים הורודיש והאמן זיגפריד פפאנקוך (Pfankuch), התמחתה ההוצאה במהדורות יוקרה (בכריכה עבודת־יד) של יצירות מופת ספרותיות. כעבור שנתיים, עם הצטרפותם של פטרון האמנות ארנסט רתנאו (Rathenau) והיסטוריון האמנות הוברט באומגרטל (Baumgärtel), הורחבה פעילותה לתחום ההדפסים האקספרסיוניסטיים. בין האמנים הרבים שעבדו עם בית ההוצאה נזכיר את קורינת, דיקס, גרוס, קוקושקה, מיידנר, פכשטיין, שמידט־רוטלוף, וכן קתה קולביץ, ליונל פיינינגר (Feininger) ואלפרד קובין (Kubin). "אופוריון" הוציאה לאור אלבום הדפסים קבוצתי שנתי בשם Die Schaffenden (היוצרים, 1918-1932), ושקדה על מיזם ארוך־טווח (שלא הושלם) של הוצאת קטלוגים מקיפים לאמנים האקספרסיוניסטים הבולטים, למשל שמידט־רוטלוף (חלקו הראשון של הקטלוג לאמן זה נכתב בידי רוזה שפירה; את חלקו השני פרסם ארנסט רתנאו, שלימים המשיך בפעילות מו"לית בנוסח "אופוריון" בניו־יורק).

רק מעטים מבין האמנים נרתעו מהתקשרות עם בתי ההוצאה ודבקו בגישה הנסיונית ובהדפסה עצמית – למשל קירכנר, פיינינגר וכריסטיאן רולפס (Rohlf), שנהגו להדפיס מהדורות קטנות ולא־אחידות שבהן נעשה שימוש בצבעים ובניירות שונים. אמיל נולדה, ששיתף פעולה עם דפסים־אומנים, שמר אף הוא על עקרון המהדורות הקטנות. אחרים,

דוגמת הקל, שמידט־רוטלוף וגם בקמן, נעו בין שני העולמות: הם המשיכו להדפיס חלק מעבודותיהם בעצמם – אך במקביל נענו למיזמים של בתי ההוצאה והסכימו אף להדפסות חוזרות מלוחות קודמים, בעיקר כאלה שנעשו בימי המלחמה. אין להתכחש אמנם לאיכותם של ההדפסים הבודדים, הסדרות והאלבומים שראו אור במחצית השנייה של שנות ה־20, אך דומה שאותה איכות של ראשוניות וחידוש נעלמה מהם. האקספרסיוניזם היה במובן מסוים לשפה נתונה, לסגנון. כך או אחרת, העשייה האקספרסיוניסטית בתחום ההדפס היתה אירוע חסר תקדים, שהותיר חותם משמעותי ביותר על התפתחותו של מדיום זה במאה ה־20.

פריחתו האדירה של שוק ההדפסים לא האריכה ימים. עם התייצבות המטבע החדש שהנפיקה ממשלת ויימאר כמוצא מהאינפלציה (1924), נפל השוק קורבן למחסור במזומנים ודעך במהירות. אמצעי שיעתוק אחרים, דוגמת הצילום והקולנוע, החלו תופסים את מקומן של טכניקות ההדפס במחוזות האמנות הנסיונית, ואף קודמו בפעילות האוונגרדית של אנשי דאדא. במשכנו החדש של הבאוהאוס בדסאו הוחלפו סדנאות ההדפס הידני במכונות דפוס מכניות. האמונה בכוחו המרפא של המבע הסובייקטיבי־רגשי שנקשר למלאכת היד, ותחושת היכולת "לנצח, לשלוט [באמצעותו] בעולם האדישות והגועל", הוחלפו בציניות המלעיגה־מדממת של דאדא ובחזיונות של עידן המכונה.

הזרם האקספרסיוניסטי באמנות לא הביא את המהפכה ולא סימן מוצא מן המצוקה החברתית. אפוף בחיבוק הדוב של התקבלותו הגורפת, הוא צבר פופולריות ואומץ על־ידי תחומי העיצוב והאופנה. דומה שהמרד האקספרסיוניסטי בחברה הבורגנית התמקד, במידה רבה, בפני השטח של אורחותיה ועיוותיה החיצוניים. האקספרסיוניסטים מחו נגד הדפוסים החברתיים הפגומים בעודם שבויים בנורמות ובמגבלות של השקפת העולם הבורגנית. ההצהרות על מעורבות בחיי המעשה ותיאור העוולות החברתיות לא פרצו את סדי האוטונומיה של האמנות, שרק נצרכה לתיאבון על־ידי אותה שיטה נצלנית. אוטופיות "האדם החדש" והקיום האלטרנטיבי נותרו עמומות והזינו פרשנויות זרות, שלא איחרו לבוא.

עיון בעבודות האקספרסיוניסטיות שבאוסף המוזיאון מעלה באוב את העידן הרחוק, מציף אותו לעינינו כהולוגרמה פתיינית ומתעתעת. הדפים פורשים בפנינו נופי תרבות וחברה של ראשית המאה הקודמת, ולרגעים דומה שהמראות קרובים כל כך; תיאורי התנועה הקדחתנית וגודש הגירויים בעיר הגדולה, בתי הקפה, ההמון העירוני, טיפוסי האנשים – כל אלה עשויים ליצור את הרושם שאנחנו שרויים עדיין באותו מהלך תרבותי של התפתחות אורבנית וטכנולוגית. סוגיות שנדונו בשיח התרבות של הזמן ההוא – ההשלכות המנכרות של "הקדמה", השפעת חוסר האונים החברתי על רוחו של היחיד – עשויות אף הן להעצים את תחושת הדמיון, וכך גם דעיכת הרוח המהפכנית כתוצאה מהטמעתה והפנמתה. אך כאשר מתנתקים לרגע מן המראות שלפנינו, עולה בזיכרון אחריתו הידועה של המשבר שהצמיח פריחה תרבותית כה גורפת: השבר הגדול מכולם – קו פרשת המים – המפצל כל דיון במצב האנושי ובהיסטוריה הקרובה לפרקים של "לפני" ו"אחרי". ודומה שידיעה זו, הקוראת לחשיבה מחודשת של האוטופי, יש בה כדי לדחוק את החתירה אל אותו יסוד־אמת קיומי הממשע את החיים, ואת האמונה בכושרה של האמנות למסור את האמת ולהביא תיקון, אל מעבר ל"אוטופי".

1 ראו: Johannes R. Becher, Das poetische Prinzip (Berlin 1957), p. 103; see in: Lothar Lang, Expressionist Book Illustration in Germany, 1907–1927 (London: Thames & Hudson, 1976); לשירו של ון־הודיס ראו כאן, עמ' 78.

2 דברי נשענים על שני הפרקים הראשונים בספרו של יותם חותם, גנוסיס מודרני וציונות: משבר התרבות, פילוסופיית החיים והגות לאומית יהודית (ירושלים: מאגנס, ספרי המרכז להיסטוריה גרמנית ע"ש קבנר, 2007), עמ' 13-30; וראו שם, עמ' 14.

3 שם, עמ' 15-16; ראו גם "במהלך הזמן", כאן עמ' 43.

4 שם, עמ' 16, הערה 9; ראו גם גדעון ראובני, לקרוא את גרמניה: חרבות קריאה וחרבות צריכה בגרמניה לפני 1933 (ירושלים: מאגנס, 2006).

5 גיאורג זימל, "העיר הגדולה וחיי הנפש", בתוך: גיאורג זימל, רוברט פארק, לואיס וירת, אורבניזם: הסוציולוגיה של העיר המודרנית, תרגום מאנגלית ומגרמנית: מרים קראוס (תל־אביב: רסלינג, 2004), עמ' 23-40; הפסקאות הבאות שואבות ממאמר זה, עמ' 24-39.

6 וזאת לעומת ההסתמכות על תחושות ורגשות ששורשיהם בלא־מודע. בחיי הכפר או העיר הקטנה, הבסיס הרגשי הזה מתפתח לכלל מרקם אישיותי יציב תוך התנסות רציפה בפרקטיקות של חיי היומיום.

7 מיידנר מצוטט אצל: Chritos, "Primitivism and Modernity: An Expressionist Dilemma", in: M. Joachimides, Norman Rosenthal, and Wieland Schmied (eds.), cat. German Art in the 20th Century (London: Royal Academy of Arts, 1985), p. 105.

8 בלייל עזב את הקבוצה ב־1907.

9 ראו אצל: Timothy O. Benson, cat. Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy (Los Angeles County Museum of Art, 1993), p. 262.

10 ראו אצל לויד, לעיל הערה 7, שם שם.

11 ראו אצל: Starr Figura, cat. German Expressionism: The Graphic Impulse (New York: The Museum of Modern Art, 2011), p. 34, n. 5.

12 פרידריך ניטשה, כה אמר זרתוסטרה: ספר לכל אחד ולאף אחד, תרגום מגרמנית: אילנה המרמן (תל־אביב: עם עובד, 2010), פרק 4, עמ' 60.

13 ניטשה היה אחד הקולות הנשמעים ביותר של ביקורת הרציונליזם העומד בבסיס המודרניזם; אלא ש"תופעת ניטשה" בעשור האחרון למאה ה־19 ובשלושת העשורים הראשונים למאה ה־20 חרגה מהדיון הפילוסופי ונפוצה בכל תחומי התרבות – בשירה, באמנות, באדריכלות, ואף בספרות העממית ובעיתונות. השפעתם הרב־כיוונית של כתביו וזמינותם למגעד רחב של פרשנויות איפשרה לרוב הזרמים הפוליטיים והחברתיים בני הזמן – פמיניזם, אנרכיזם וסוציאליזם, אך גם לאומיות, פאשיזם ונאציזם – לאמצם כמקור השראה.

14 זימל, לעיל הערה 5, שם עמ' 28.

15 בביקורתו על קאנט ובהצבת המערך הדואלי של "הרצון": העולם כמות שהוא ו"הדימוי" המקביל לו – העולם כתוצר ההכרה האנושית ומגבלותיה.

16 ראו חותם, לעיל הערה 2, שם עמ' 38.

17 ראו שם, עמ' 34.

18 אמני "הגשר" המשיכו לעסוק בנושאים הטיפוסיים לקבוצה – עירומים בטבע ובסטודיו, אנשי העיר ומראות וודוויל וקברט – גם לאחר פירוקה.

19 ממכלול של סיבות, ובהן גם המצאי שבאוסף המוזיאון, התערוכה על שני פרקיה והקטלוג המלווה אותה מתמקדים במבעים פיגורטיביים, בעיקר בעבודות של אמני "הגשר" ושל אמני הדור השני לאקספרסיוניזם (שפעלו לאחר מלחמת העולם הראשונה). שהרכו להתייחס לשגרת החיים בני הזמן. במובנים רבים, הדרתה של מגמת ההפשטה והמופשט כרוכה בויתור על היומרה להקיף את תופעת האקספרסיוניזם במלואה, לרבות היסוד התיאולוגי־מטאפיזי החזק המאפיין אותה.

20 ראו אצל: Sergiusz Michalski, New Objectivity: Painting, Graphic Art, and Photography in Weimar Germany, 1919–1933 (Cologne: Benedikt-Taschen Verlag, 1994), p. 15.

21 ראו מוטו למאמר זה.

22 SPD – המפלגה הסוציאל־דמוקרטית; KPD – המפלגה הקומוניסטית; והספרטקיסטים הרדיקלים.

23 Max Beckmann, "Gedanken über zeitgemässe und unzeitgemässe Kunst", Pan (Munich 1912); ראו אצל לויד, לעיל הערה 7, שם עמ' 77-78.

24 שם, שם.

25 מיידנר, לעיל הערה 7, שם שם.

26 ראו: Donald E. Gordon, "Content by Contradiction", Art in America (December 1962), pp. 76-87.

27 ראו: Donald Kuspit, "The Inner Conflict of Expressionism", Expressive! Essays by Donald Kuspit and Markus Bröderlin (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2003), pp. 10-21.

28 כך בפיגורציה הקלסיציסטית של אנדרה דראן (Derain) ופיקאסו של אחרי הקוביזם; בטקטוניקה של "הציור המטאפיזי" בנוסח ג'ורג'ו דה־קיריקו (de Chirico) וקרלו קארה (Carrà); ובציור הריאליסטי־מסורתי של קבוצת Novecento המילאנוית.

29 התערוכה המכוננת "Neue Sachlichkeit", שאצר גוסטב הרטלאוב (Hartlaub), תוכננה כבר ב־1923 אך הוצגה בסופו של דבר רק ב־1925, בקונסטהאלה מנהיים.

30 ראו: Wieland Schmied, "Developments in German Art", in cat. German Art in the 20th Century, op. cit. note 7, pp. 45-46.

31 ראו אצל: Peter Jelavich, "Dance of Life, Dance of Death", in cat. German Expressionism: The Graphic Impulse, op. cit. note 11, p. 49.

32 ראו: Sabine Fehlmann, cat. Max Beckmann (1884–1950): Lithographien, Kaltenadelradierungen, Holzschnitte (Wuppertal: Von der Heydt Museum, 2002), p. 158.

33 Hans Belting, Max Beckmann: Tradition as a Problem in Modern Art (New York: Timken, 1989); Catherine Clinger, "Theory of the Ridiculous: Jean Paul, Max Beckmann, and Dostoevsky's Donkey", Art History, 33:3 (June 2010), pp. 512-533.

34 Paul Fechter, "Das graphische Werk Max Pechsteins", Almanach auf das Jahr 1920 (Berlin: Fritz Gurlitt, 1921); ראו אצל פיגורה, לעיל הערה 11, שם עמ' 32.

35 מצוטט אצל פיגורה, שם שם.

36 שם, עמ' 14.

37 ראו לעיל הערה 34.

אקספרסיוניזם בקולנוע הגרמני

עופר אשכנזי

בראשית נובמבר 1918, כארבע שנים לאחר שגרר את גרמניה לאחת המלחמות העקובות מדם בהיסטוריה האנושית, חמק הקיסר וילהלם השני ממשכנו באישון ליל וברח לבקש מקלט בהולנד. ביום שלמחרת הכריז פיליפ שיידמן, ממנהיגי הסוציאל-דמוקרטים, על פתיחתו של עידן חדש, שבו תסלק הדמוקרטיה את תחלואי השלטון הישן, תשקם את גרמניה המובסת ותשחרר את החברה מהלכי הרוח שהביאו למלחמה. בחודשים שלאחר הכרזתו של שיידמן נערכו בחירות דמוקרטיות, נחתמו חווי שלום ונוסחה חוקה לרפובליקה החדשה, רפובליקת ויימאר. היתה זו תקופה מרתקת שידעה גם אלימות גואה ברחובות, נסיונות הפיכה ודיכויים, רציחות פוליטיות, משבר כלכלי הולך ומעמיק ותחושה כללית של חוסר ודאות. בפברואר 1920, ימים מספר לפני נסיון הפוטש של וולפגנג קאפ, הופיעו ברחבי הבירה כרזות מוזרות למראה ועליהן כתובת חידתית: "הִיִּיה קליגארי!" הכרזות, שעד מהרה נדפסו גם בכמה עיתונים מקומיים, לא הסגירו ולו ברמז את העומד מאחוריהן. מלבד הציווי "להיות קליגארי" הן כללו רק שרבוט של סליל שחור מהפנט וציון של תאריך ומקום. תוך ימים ספורים התברר כי היה זה מסע פרסום חדשני לסרט מיוחד במינו, הקבינט של ד"ר קליגארי. התאריך והמקום התייחסו להקרנת הבכורה של הסרט בברלין.

הקבינט של ד"ר קליגארי הוקרן לראשונה ב־27 בפברואר 1920. הסיפור החריג, סיומו הרב־משמעי ומעל לכל דימויי החזותיים החדשניים, השונים כל כך מן המוכר לצופי הקולנוע, לא זו בלבד שהפכו את הסרט לפופולרי ביותר, אלא אף הביאו מבקרים והיסטוריונים להציגו כמבשרה של מגמה חדשה. לימים, בספרו מקליגארי ועד היטלר (1947) שהשפיע על כמה דורות של חוקרים, טען זיגפריד קרקאוור שהקבינט של ד"ר קליגארי משקף את הנטיות הפתולוגיות של "הנפש הגרמנית", את התשוקות שהובילו את גרמניה אל מחוזות "הפתרון הסופי". במבט לאחור, ומתוך היכרות עם המטרות ותפיסת העולם של התסריטאים, הבמאי והמפיק של הסרט (כולם, כמוהם כקרקאוור, ממוצא יהודי), קשה אמנם לעכל את הקישור שעשה קרקאוור בין הרוצח המהופנט שבסרט לבין חסידיו של היטלר – אך יש לציין כי כבר עם צאתו לאקרנים הוצג הסרט כייצוג של המציאות הגרמנית ושל תחושת המשבר שהולידה. עיתוני הקולנוע הפופולריים בגרמניה הקדישו מקום נרחב לדיון בסרט, "משמעותו" ו"השלכותיו", ומבקרים רבים גרסו כי הקבינט של ד"ר קליגארי מסמן תקופה חדשה באמנות הקולנוע, הניצבת בלא רגשי נחיתות לצד האמנויות הוותיקות וה"מכובדות" – ציור ופיסול, תיאטרון, שירה וספרות. ואף שתחילה הוגדר סגנונו המיוחד כ"מודרניזם" או כ"פוטוריזם קולנועי" – עד מהרה תויג קליגארי כמגדירו המובהק של "הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני".

סצנת הפתיחה של הסרט, שביים רוברט וינה (Wiene), אינה יוצאת דופן מבחינה חזותית. מוצגת בה שיחה בין גיבור הסרט, פרנסיס, ודמות נוספת, שנסיבותיה מתבררות עד מהרה:



מתוך סרטו של רוברט וינה
הקבינט של ד"ר קליגארי, 1920
 From Robert Wiene's film
The Cabinet of Dr. Caligari, 1920

לפנינו חצר של בית מחסה לחולי נפש, ופרנסיס מתאר את ההתרחשויות שהובילו לאשפוזו. ברגע שפרנסיס מתחיל לספר את סיפורו משתנה נקודת המבט, והמצלמה מתעדת ככל הנראה את המתרחש מבעד לעיניו (או זכרונו) של הגיבור. גם מראה הסרט וסגנון המשחק משתנים בו־ברגע בקיצוניות: התפאורה – רובה מצוירת על בדי רקע באופן המעצים את מלאכותיותה; האדריכלות של חללי ההתרחשות – פתלתלה, כולה קווים מתעקלים או אלכסוניים הנפגשים בזוויות חדות. חלונות, דלתות, דרכים ועמודי־תמך מצייתים כולם לכלל זה ומשרים על הצופה אי־נחת קלסטרופובית, שרק מתחדדת לנוכח הניגודים המודגשים בין שחור ללבן והשימוש העקבי במקור אור נמוך, בלתי טבעי בעליל, המלווה את הדמויות והחפצים בצללים מעוותים ומאיימים. ברגעים של סערת רגשות או אימה, השחקנים נעים על הסט במחוות מודגשות ומוגזמות, ולעתים מפגינים את אי־שליטתם על גופם כאשר, כדי לא ליפול, הם נדרשים לעזרת חפצים או קירות בעת ההליכה. האיפור, המדיש עיניים קרועות לרווחה בפנים כמעט חסרות מבע, מוסיף לתחושה כי מדובר באובדן "לא נורמלי" של שליטה על תפקוד הגוף.

סיפורו של פרנסיס מתחיל בהגעת יריד אל העיר. בתסריט המקורי הוצבה ההתרחשות בעיירה מודרנית, אך בסרט – למרות הזיקה הברורה לשיח הפסיכואנליטי של סוף המאה ה־19 וראשית המאה ה־20 – כמעט אין סימן לטכנולוגיה או לאורח החיים המודרני (כמה ממבקרי התקופה אף מצאו בו אפיונים ימי־ביניים). קליגארי הוא אחד מנוודי היריד המציגים מופעי קסמים למיניהם. כאשר בקשתו להציג את מופע ההיפנוזה שלו נדחית על־ידי פקידי העירייה, הוא שולח את צ'ארה (Cesare) – השקוע בתרדמה היפנוטית בתוך ארון עץ סגור – למסע רצח. פרנסיס, המאבד את חברו ואהובתו מידי צ'ארה, ניגש להוכיח את אשמתו של קליגארי ובתוך כך מגלה כיצד הפך האחרון לבעל שליטה רצחנית על מוחו של הראשון: איש היריד הנורד התוודע לסיפור מסתורי על אחד, ד"ר קליגארי, שקנה לעצמו שליטה על מוחם של אחרים, ומאז נתקף באובססיה "להיות קליגארי" בעצמו.

אך בטרם עולה בידו של פרנסיס לבשר את שגילה ולמנוע מקרי רצח נוספים, מחזירה אותנו המצלמה אל בין כותלי בית המחסה לחולי נפש. קליגארי מתגלה כרופא הראשי, המודיע כי פיצח את חידת מחלתו של פרנסיס, החושב אותו לרוצח. לכאורה חוזר הסרט אל סיפור המסגרת, אל נקודת המבט ה"אובייקטיבית" – אך באופן מטריד, כמה מן המאפיינים החזותיים של "הזייתו" נותרים בעינם: הבניינים הנוטים באלכסון על צדם, הניגודיות המודגשת של שחור ולבן, התאורה הבלתי טבעית. הצופה נתקף אפוא אי־ודאות: מה כאן מציאות ומה הזיה? האם יצליח ד"ר קליגארי לרפא את פרנסיס, או שמא הוא מעוניין להשתיקו כדי להמשיך במעשי הרצח הנפשעים שלו?

הקבינט של ד"ר קליגארי מייטיב להדגים את מאפייני הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני. ראשית, מבחינה רעיונית הדגש מושם על "אקספרסיה", כלומר: חלל התרחשותו של הסיפור משקף את המתחולל בנפשן של הדמויות ואת תפיסת המציאות של הגיבור. עיקרון זה מבליט את הזיקה בין הקולנוע האקספרסיוניסטי לבין זרמים בני הזמן בספרות ובתיאטרון, שגם בהם אין הגיבורים פועלים במציאות אותה אלא תופסים אותה באופן שונה מן הרגיל, כאשר תפיסת המרחב המעוותת למראָה מגלמת את השילוב בין המרכיבים החזותיים לבין מצבו הנפשי של הגיבור. הסרט מְבוּקָר עַד חצות הליל (1920) של קרלהיינץ מרטין, למשל, מתרחש בעיר מודרנית – על מרכזי הקניות, המוזיאונים והבנקים שלה – אך הדמויות נעות במרחב מצויר מעוות, והשילוב של אנימציה ממחיש את אימת המוות של הגיבור, המדמה כי המרחב העירוני רודף אותו. סרטו של מרטין מייצג כיוון רדיקלי בקרב יוצרי הקולנוע האקספרסיוניסטי בגרמניה, המציג את העיר

המודרנית כמרחב של טירוף, חוסר אונים ומוות. כך למשל, סרט אחר בבימויו של רוברט וינה, רֶסְקוּלֵנִיקוּב (1923), מגולל את עלילת החטא ועונשו של דוסטויבסקי מנקודת מבטו של הצעיר הרוצח את הזקנה, בעיר מודרנית המעלה על הדעת את העיירה מזכרונו של גיבור קְלִיגָאָרִי. אולם רוב הסרטים בזרם זה משלבים מאפיינים אקספרסיוניסטיים עם אמצעי מבע קונוונציונליים יותר, באופן שמציג את "הנורמלי" לצד ההזוי ורומז לאפשרות להתגבר על הטרור. הסרט פֶאנְטוּם (1922) של פרידריך־וילהלם מורנאו (Murnau), מיטלטל אף הוא בין ה"מציאות" לבין נקודת מבטו המעוותת של הגיבור הסובל מהזיות, וגם בו, כמו בקְלִיגָאָרִי, הצופה מאבד את היכולת להבחין בין השתיים (כאשר מגיע המשבר של הגיבור לשיאו, מתברר שאינו סתם הוזה כי אם בוחר במודע להאמין למציאות חלופית); אלא שבפֶאנְטוּם, סוף הסרט מביא עימו פתרון ברור של התגברות על מחלת הנפש ועימה חזרה לתפאורה, צילום ומשחק "נטורליסטיים", מהלך שגור ברבים מסרטי התקופה.

חֶדֶר בּוּבוֹת הַשְּׁעוּוֹה (1923) למשל, סרטו של הבמאי פאול לני (Leni), מציג את העיר המודרנית כסיוט רצחני רק כדי לגלות בסופו כי היה זה חלום בלבד, כאשר הגיבור זוכה מחדש בבטחונו העצמי, ובנערה (בזכרונותיו סיפר פריץ לאנג כי הוא ואחרים חששו "להפחיד את הצופים", ולכן ביקשו להבחין היטב בין המציאות של הסרט וזו שמחוץ לאולם הקולנוע; מכל מקום, הוא־עצמו זנח מגבלה זו בסרטים שביים בראשית שנות ה־30). במקרים אחרים, כמו בשְׁבֵרִים (1921) של לופו פיק (Pick), ההשלכה של תודעת הגיבור על המרחב הנטורליסטי מוגבלת לרגע אחד, שבו הוא מאבד את עשתונותיו ורוצח צעיר ששכב עם בתו: אז מופיע לפתע על המסך זקור אדום, שנצבע על גבי השחור־לבן של הפילם. הסרט צֵלִילִים (ארתור רוביוון, 1923) מציג זו לצד זו שתי גרסאות של מציאות: באחת נראות הדמויות, ובאחרת – צלליהן. הצללים תמיד מעוותים, ניתנים לפירושים שונים ומרמזים על התפרצות של אלימות ותשוקות מיניות. גיבור הסרט, בעל הבית שבו נערכת מסיבה, אינו מבחין עוד בין הממשות לעולם הצללים ומפרשם כאות לאי־נאמנותה של אשתו, מה שמוביל בסופו של דבר לאלימות ולרצח. גם בסופו של סרט זה מתגלה שהיתה זו רק הזיה בלתי מזיקה (פרי עבודתו של אמן צלליות, שביקש ללמד את הנוכחים פרק בהלכות סובלנות ואיפוק). עם החזרה ל"מציאות", האלימות נמנעת והשלום מושב על כנו.

העלילה בסרטים האקספרסיוניסטיים – גם כאן בהשפעת התיאטרון, הספרות והשירה מזרם זה – נוטה לאמץ את נקודת מבטו של הגיבור, שתמיד מופיע כקורבן: בין אם קורבן הנסיבות החברתיות, שאינו עומד בציפיות הסביבה ואף בציפיותיו שלו־עצמו – כך בפֶאנְטוּם ובהַאֲדָם הָאֲחֵרֹן (1924) של מורנאו, ובמידה מסוימת גם במְבוּקָר עַד חצות הליל של מרטין; בין אם קורבנם של אנשים חזקים ממנו מבחינה פיזית ומנטלית – כך בקְלִיגָאָרִי, או בנוֹסְפֶרְטו של מורנאו (1922); ובין אם קורבנם של סמים משכרים – למשל בעֶצְבִים (1919) של רוברט ריינרט (Reinert) – או של מצב נפשי מעורער (מוטיב המאפיין כמעט את כל הסרטים המתויגים כאקספרסיוניסטיים). הגיבור מרגיש כי עליו לפעול (בעוצמה, ולעתים באלימות) כדי לתקן עוולות ואי־צדק, לשחרר את העולם מהמפלצות הרצחניות שבו או כדי לזכות בלבו של אדם שאותו הוא אוהב עד טירוף (במקרים רבים, שלוש מטרות אלה שלובות זו בזו) – אך כאמור, ברוב הסרטים הוא נכשל במשימתו והדחף לפעול מתנפץ אל העצמת הבידוד, טירוף חסר אונים או אף מוות. בכמה מקרים מומחש חוסר האונים והדחף העקף לפעול בדמות של כפיל מדומה (Doppelgänger), המבטא את מהותו הכמוסה של הגיבור או את מחלת הנפש שלו. בנוֹסְפֶרְטו, למשל, המאבק בין הגיבור הצעיר לערפד אורלוק מוצג באופן המרמז כי האחד הוא למעשה השתקפות מעוותת של האחר.



מתוך סרטו של קרלהיינץ מרטין
מבוקר עד חצות הלילה, 1920
 From Karl Heinz Martin's film
From Morn to Midnight, 1920



מתוך סרטו של פריץ לאנג
המוות העייף, 1921
 From Fritz Lang's film
Destiny (The Weary Death), 1921



מקס שרק בתפקיד הערפד הרחן אורלוק,
 בסרטו של פרידריך-וילהלם מורנאו
נוספרטו, 1922
 Max Schreck as the vampire
 Count Orlok, in Friedrich-Wilhelm
 Murnau's film Nosferatu, 1922

הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני הושפע מהספרות ומהתיאטרון בני זמנו גם באופן שבו קשר את ההזדהות עם הקורבן להזדהות דורית ומעמדית. כמעט תמיד מדובר בגיבורים צעירים, המנוצלים או אינם מובנים על־ידי דור ההורים (בעיקר אבות, אך גם מבוגרים סמכותיים כמו אנשי חוק, רופאים ומורים). גיבורים חסרי אונים אלה הם על פי רוב פליטים של מעמד הביניים, אנשים שלא יכלו לשמור על שפיות דעתם תוך ציות לקוד ההתנהגות והמוסר של הבורגנות. לא מעט חוקרים הבחינו שקישור זה בין עולן הדכאני של המוסכמות הבורגניות לבין התפרצויות פתולוגיות מעיד על השפעתם המובהקת של ניטשה ושל פרויד על האקספרסיוניזם הגרמני.

על רקע זה קל לראות מדוע משמש קליגאר דוגמא מובהקת לסרט אקספרסיוניסטי. קליגאר קיבע נורמה של סגנון חזותי בסרטים אלה, כולל הניגודיות בין שחור ללבן, התפאורה המצוירת על מסכי רקע, והשימוש המודגש (מוגזם לפעמים) בצללים המגיעים ממקור אור לא־טבעי (לעתים בהתאם להיגיון הפנימי של הסרט – למשל אור הנרות העובר מחדר לחדר יחד עם האורחים בצללים – ולעתים ממקור תאורה נמוך חסר "סיבה" אינהרנטית). גם זוויות הצילום בקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני, נמוכות או גבוהות מהנהוג בסרטי התקופה, מציינות לאלה שנוסחו בקליגאר וכך גם עיצוב החללים, המתאפיין בזוויות חדות וקווים אלכסוניים או מתעקלים עם מפגשים מפתיעים ביניהם. כמו בקליגאר, העיר המודרנית מופיעה בסרטים אלה כמקום זר ומאיים, יותר הזיה של הגיבור מאשר ייצוג נטורליסטי של עיר מן המציאות. סגנון חזותי זה, שכונה בעיתוני התקופה "קליגאריסמוס", קרוב ברוחו לציור האקספרסיוניסטי הגרמני ולא־פעם אף היה פרי שיתוף פעולה עם ציירים אקספרסיוניסטיים: התפאורה לסרטו של קרל גרונה (Grune) הרחוב (1923), למשל, הוכנה בהדרכתו של לודוויג מיידנר.

השפעת ה"קליגאריסמוס" החזותי נכרכה בסגנון המשחק של דמויות כצזארה ופרנסיס, בדגש על אי־שליטה בגוף ועל התנהגות ילדותית. במקרים אחדים, כמו בסרטים הגולם: כיצד בא אל העולם (1920) של פאול וגנר (Wegener) או המוות העיף (1921) של פריץ לאנג (Lang), מוקמה העלילה בזמן בלתי מוגדר אך קדם־מודרני עם סממנים גותיים, מה שהטעין את ההתרחשויות במטען מיתי. בעזרת רמזים שונים לקשר בין המציאות המתוארת בסרט לבין זו שבה חיים הצופים, הצליחו יוצרי הקולנוע האקספרסיוניסטי להעמיד את "דיוקנה של התקופה" – כפי שהכריזו לא־פעם רשימות הביקורת בעיתונות – דווקא מתוך הדגשת המלאכותיות של הדימוי וחזרה על עלילות שמאפייניהן דומים.

כמו זרמים מקבילים בציור, בשירה ובתיאטרון, האקספרסיוניזם בקולנוע לא צמח כתוצאה מהתאגדות של יוצרים לקידום מטרות משותפות; היתה זו תופעה שהוגדרה, על פי רוב, בדיעבד. אין זה מפתיע, אם כך, שלמרות ההד התקשורתי הרחב לו זכו סרטים אלה והשפעתם על דורות של יוצרי קולנוע, ההגדרה "קולנוע אקספרסיוניסטי גרמני" בעייתית מבחינה מתודולוגית. ראשית, הקריטריונים המצוינים לעיל כמגדיריו מאפיינים קבוצה קטנה ביותר של סרטים, לא יותר מחמישה, שהופקו בגרמניה בתקופה הנדונה (כגון קליגאר ורסקולניקוב של וינה, ובמידה מסוימת נוספרטו של מורנאו ומבוקר עד חצות הליל של מרטיין). סרטים רבים אחרים, לעומת זאת, שילבו אלמנטים "אקספרסיוניסטיים" – של עיצוב חזותי, אפיון הגיבור ומצבו החברתי־מנטלי, והפעלת מצלמת הקולנוע בחשיפת הרבדים הנסתרים של המציאות – עם מאפיינים סגנוניים אחרים. פאנטום של מורנאו, כאמור, כולל מאפיינים "אקספרסיוניסטיים" רבים אך אינו מתרחש בחלל מצויר ופתלתל כשל קליגאר; הגטו היהודי של פראג בהגולם דומה לעיירה שבה משתולל הרוצח צ'זארה (שכמו הגולם אין לו רצון חופשי משל עצמו), אך נקודת המבט אינה קורבנית;

גיבורי־קורבנו של מדרגות אחריות, שנכתב על־ידי קרל מאייר (התסריטאי של קליגאר), מתנהג בצורה דומה לגיבורי קליגאר, אך אין בו החזותיות המלאכותית במודגש המאפיינת את סרטו של וינה (במקרה זה, המדכא הוא מעמד הבורגנות כולו, העיור לסבל משרתיו); הרחוב מציב את גיבורו בעיר מודרנית דמוית הזיה, אך הדגש על טכנולוגיה מתקדמת ועל תרבות הצריכה ההמונית, לצד הצילום הנטורליסטי, מבדילים אותה ממרחב ההתרחשות של סרטים כמו רסקולניקוב או מבוקר עד חצות הליל.

כאמור, סרטים רבים מאמצים את סגנונו החזותי של קליגאר בנקודות מפתח בעלילה, אך לא בעקביות: בשבר, למשל, הסיגנון הזה מלווה רגעים שבהם משתנה צורת המשחק של הבת הצעירה הנגררת בניגוד לרצונה ליחסי מין עם האורח הלן בביתם, של האם המתערערת בשומעה על כך ורצה בשעטה אל מותה בסערת יער, ושל האב הרוצח בגרון את האורח. האוצר (1923), סרטו המוקדם ויוצא הדופן של גיאורג־וילהלם פאבסט, נעשה "אקספרסיוניסטי" רק בחלקו השני, כאשר כל דרי הבית מאבדים את שיקול דעתם בחפשם אחר אוצר, הקבור (לסברתם) במחילה מתחת ליסודות הבניין (טירופם, המתבטא בעיקר באדריכלות המכוכית של המחילות התת־קרקעיות שבהן הם מחפשים את האוצר, מוביל לקריסת הבית על יושביו). פאנטום מתאר הידרדרות פסיכוטית של גיבורו, המתאהב בבת עשירים שדרסה אותו בכרכרתה ונעלמה אך מאמין שאהובתו היא נערה אחרת. שלבי הידרדרותו מביאים בהדרגה אל הסרט את ה"קליגאריסמוס" החזותי, אך מורנאו מקפיד לשמור מבחינה סגנונית על ההבחנה בין נקודת מבטו של המטורף לבין זו ה"אובייקטיבית". גם סרטים שבמידה רבה חרגו מאותו "קליגאריסמוס" – כגון המוות העיף, המציג סיפורי הרפתקאות המתרחשים בזמנים שונים ובמקומות שונים ומסתיימים כולם במוות בלתי נמנע – כוללים כמה סצנות המצייתות לנוסח החזותי החדש והמוערך (למשל כאשר הגיבורה חודרת לאחוזתו של המוות כדי לדרוש ממנו את חייה אהובה). עיבודים למחזות (כמו המלט ואוחלו של שייקספיר) מאותה תקופה מנוקדים פה ושם ברגעים של משחק "אקספרסיוניסטי" או שימוש בתאורה בנוסח זה, אך אינם מצייתים לחוקי הזרם לכל אורכם.

אי־בהירות זו בסוגיות של הגדרה גררה אי־הסכמה בין החוקרים בשאלה אילו סרטים לכלול בזרם ובייחוד בשאלת תיארוכה של התופעה. בעקבות קליגאר נוצרו אמנם סרטים רבים ברוח "אקספרסיוניסטית", אך חוקרים רבים מציינים את הסטודנט מפראג (פאול וגנר ושתלאן ריי, 1913) כחלוץ הזרם ומגדירו. סרט מרתק זה מציג את העולם דרך תודעתו של גיבור הסובל כנראה מפיצול אישיות. הצופים חוזים בפעולתן של שתי ה"זהויות" – אך בסוף הסרט נראה קברו של הסטודנט טוב הלב, כשעליו יושב הכפיל האלים ורב־התחבולות שגרם למותו. הסטודנט מפראג משלב אפוא מאפיינים רבים של הזרמים האקספרסיוניסטיים באמנות – נקודת מבט של נפש מעוותת, גיבור קורבני צעיר וחסר אונים, הכפיל המשתלט עליו ומבטל אותו – אך מבחינה חזותית הוא רחוק מעיצוב המציאות שנוסח לימים בקליגאר.

גם תיארוך סופה של התופעה שנוי במחלוקת. הדעה הרווחת ממקמת את תקופת פריחתו של הזרם בשנים 1919-1924, שאחריהן מאובחן מעבֵר לנוסח "האובייקטיות החדשה" (Neue Sachlichkeit), השם דגש על ייצוג פני השטח של המציאות המוכרת על חשבון הניסיון להמחיש פתולוגיות נפשיות (למען האמת, "האובייקטיות החדשה" היתה לזרם דומיננטי בגרמניה כבר בראשית שנות ה־20, גם אם לא בשם זה, שנטבע רק ב־1923). אולם התבוננות מקרוב בקולנוע שנוצר בשנים אלה של רפובליקת ויימאר מראה שמתוך סך הסרטים שהופקו בברלין באותן שנים – כמה מאות מדי שנה – מספר הסרטים העונים להגדרה "קולנוע אקספרסיוניסטי" (ולו

לפי הקריטריונים הגמישים ביותר) קטן ביותר, אפילו זניח. עיתוני הקולנוע של גרמניה הכריזו אמנם, בראשית 1920, כי האקספרסיוניזם הוא אחד משני הסגנונות שיגדירו את עתיד הקולנוע הגרמני, אולם רוב הסרטים שהופקו אז בגרמניה השתייכו לז'אנרים פופולריים יותר: קומדיות עירוניות, מלודרמות משפחתיות, סרטי הרפתקאות, דרמות תקופתיות. מצד שני, היוצרים החשובים של הקולנוע האקספרסיוניסטי פיתחו אמנם, אחרי 1924, אמצעי מבע אחרים – אך גם בסרטיהם המאוחרים נקטו מדי פעם אמצעים אקספרסיוניסטיים: צוואתו של ד"ר מאבנזה (1932), סרטו האחרון של פריץ לאנג בגרמניה, יוצר עולם "קליגאריסטי" באמצעות הפסקול; הנריק גאלן (Galeen), שתרם בתפקידים שונים לסרטים כמו הסטודנט מפראג, הגולם ונוספרטו, ביים ב־1928 את סרט האימה אלראונה, המרבה לאזכר את הנוסח האקספרסיוניסטי של הסרטים המוקדמים תוך שמירה על מרחק אירוני מהקשריהם הפסיכולוגיים (גיבורת הסרט הופכת לכן מפאם־פטאל, או ערפד נשי מסתורי וחסר שליטה, לצעירה בורגנית המפלסת את דרכה במעלה הסולם החברתי). מכל מקום, אפשר להבחין בבירור כי במחצית השנייה של שנות ה־20 לא הופקו עוד סרטים ברוח השאיפה הרדיקלית ליצור זיקה כוללת בין תפיסת העולם המעוותת של הגיבור, עיצוב התפאורה, צורת המשחק והעיקרון המניע את העלילה, ובתוך כך לקשור את העולם המיוצג (באופן מרומו או מפורש) למציאות בת הזמן.

הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני עשה את צעדיו הראשונים לאחר שהזרמים האקספרסיוניסטיים בשירה ובציור כבר הגיעו לשיאם (בשנים שלפני מלחמת העולם הראשונה ובמהלכה). קשר ישיר יותר אפשר למצוא בין הקולנוע לבין התיאטרון האקספרסיוניסטי, שזכה לעדנה לקראת סוף מלחמת העולם הראשונה בעיקר ביצירתו של הבמאי מקס ריינהרדט (Reinhardt). שחנך רבים מיוצרי הקולנוע של ויימאר בקבוצות התיאטרון שלו. ועדיין אפשר לטעון בבטחה, כי בשנים שבהן זכה הקולנוע האקספרסיוניסטי לפופולריות הגדולה ביותר – האמנות האקספרסיוניסטית בגרמניה כבר היתה הד קלוש לימי גדולתה לפני כעשור. לכן, כדי להבין את התפתחות המבע בסרטים אלה עלינו לבחון בראש ובראשונה את ההקשר המוסדי של הפקתם וצריכתם.

בשנים שלאחר מלחמת העולם הראשונה נותר על כנו האיסור על הקרנת סרטים מערב־אירופיים ואמריקאיים בגרמניה. העדר התחרות איפשר ליוצרים מקומיים מרחב גדול יחסית להתנסות באפשרויות שמציעה אמנות הקולנוע. חשוב אף יותר היה הצורך, עקב האינפלציה הגואה, למכור את הסרטים מחוץ לגרמניה (שם שערי המטבע היו יציבים יותר). לשם כך נדרשו יוצרי הקולנוע הברלינאים להתחרות בקולנוע ההוליוודי המשתלט על שוקי אירופה, ואחת הדרכים לעשות זאת היתה מיתוגו של הסרט הגרמני כ"שונה". הצגת "עיוותה של הנפש הגרמנית" היתה למקדם מכירות יעיל: סרטים כמו קליגארי – לא זו בלבד שהיו שונים ומיוחדים, אלא אף חובקו על־ידי הקהל המערבי שנטר עדיין לגרמניה על חלקה במלחמה. ה"גרמניות" המעוותת של הסרט האקספרסיוניסטי היתה לפיכך עיקרון שיווקי מחושב. עם בלימת ההיפר־אינפלציה וייצוב המטבע בגרמניה אחרי 1924, פחתה חשיבות הייצוא הקולנוע למערב ועימה גם ערכו השיווקי של ה"קליגאריסמוס".

כאמור, יוצרי קולנוע גרמניים הוסיפו להשתמש במוטיבים סגנוניים אקספרסיוניסטיים, אך בצורה מוגבלת ונקודתית. מאז המחצית השנייה של שנות ה־20 נקשר האקספרסיוניזם בסרטי "איכות" המתהדרים ביומרה אמנותית (בעיבוד שיצר מורנאו לפאוסט של גתה, למשל, הסממנים האקספרסיוניסטיים כמו מתבקשים מן הנושא ה"רציני"). כמצופה, לקישורו של האקספרסיוניזם עם כובד ראש ואיכות היו גם תוצאות הפוכות: כעשור לאחר ההלם וההתלהבות שליוו את

מתוך סרטם של פאול וגנר ושטלאן ריי
הסטודנט מפראג, 1913
 From Paul Wegener and Stellan Rye's film
The Student of Prague, 1913



בריגיטה הלם בתפקיד הפאם־פטאל,
 בסרטו של הנריק גאלן אלראונה, 1928
 Brigitte Helm as the *femme fatale*,
 in Henrik Galeen's film Alraune, 1928

הקרנת הקבינט של ד"ר קליגארי, היה הסרט נושא לפארודיות קולנועיות כמו הקבינט של ד"ר לריפארי (רוברט וולמות, 1931), שבו הדוקטור המסתורי מחזיק בכמה ארונות עץ שבהם שוכנות נערות מפתות (ופתיות) הממתינות לאביריהן.

אולם למרות הקושי והערפול בהגדרת הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני, הסרטים הנדונים התגלו כבעלי חשיבות גדולה – הן להתפתחותו של מדיום הקולנוע מאז, והן להבנת התקופה שבה נוצרו. כפי שכבר צוין לעיל, חוקרים עכשוויים מתייחסים בחשדנות לטענות הרואות בקולנוע האקספרסיוניסטי רמיזה לתשתית הנפשית – ששורשיה ברומנטיקה הגרמנית ומשיכתה אל הטירוף והמוות – שאיפשרה את עלייתו של היטלר. אך אין בכך כדי לומר שעלינו לנתח את התופעה במנותק מהרקע ההיסטורי שלה. פרסומים מן השנים האחרונות מצביעים על קשר ישיר בין ה"קליגאריסמוס" לבין ההקשרים החברתיים, הרעיוניים והפוליטיים של ראשית ימי רפובליקת ויימאר. בספרו קולנוע הלום קרב (2009) טוען אנטון קאס (Kaes) כי מוטיבים סגנוניים ותימטיים אלה היוו ביטוי להתמודדות עם טראומה של דור שלם, ותיקי מלחמת החפירות והאזרחים בעורף כאחד. לטענתו של קאס, הצלחתם הקופתית של סרטים שבמרכזם חוסר אונים, טירוף ומוות, נובעת מכך שנתנו מוצא, באמצעים של מטאפורה חזותית, לחוויותיהם הקשות והמודחקות של החיילים. באסופת המאמרים הקולנוע של ויימאר (2009) בעריכת נח אייזנברג, המנסה להבין מבעד לתוצרת הקולנועית את החברה הגרמנית באותה תקופה – על המאבקים הבין־דוריים והבין־מעמדיים שקרעו אותה, ההתמודדות עם העיור המואץ, האינפלציה ועוד – שמור לקולנוע האקספרסיוניסטי מקום של כבוד. חוקר הקולנוע תומס אלזאסר (Elsaesser) קבע כבר לפני כעשור כי המורשת של קליגארי היא בעיקרה סרטים שאינם מאפשרים רדוקציה לפרשנות יחידה. גם מאפיין זה מתיישב בנקל עם תחושת המשבר ששררה באותה תקופה, שהיסטוריונים עכשוויים מדגישים בה אי־ודאות לגבי העתיד, חוסר יכולת לחזות את מהלכן של מגמות חברתיות־פוליטיות־כלכליות, וקיום מקביל של אידיאולוגיות רבות וסותרות במרחב ציבורי אחד.

על רקע זה, אחד ההיבטים המרתקים של הקולנוע האקספרסיוניסטי הוא שעיסוקם בטירוף ובהזיה נכרך במאמץ (כמעט אובססיבי) להבחין בבירור בין נוסח חזותי המיוחד לטירוף לבין נוסח המייצג את התבונה. נקודה נוספת הראויה לציון היא העובדה שאמצעי הבעה זה משך בעיקר יוצרים יהודים. רבים מהבמאים (ובייחוד התסריטאים) החשובים של הקולנוע האקספרסיוניסטי – קרל מאייר, הנריק גאלן, קרל גרונה, רוברט וינה, פריץ לאנג, פאול לני ועוד – היו ממוצא יהודי, לרוב מהגרים או צאצאי מהגרים לגרמניה. לתופעה זו סיבות רבות, ביניהן הקלות היחסית להשתלב בתעשייה חדשה זו בהשוואה לשדות הממוסדים יותר של האמנויות ה"מכובדות"; בה־בעת, המוניטין של "תרבות גבוהה" שנקשר לקולנוע האקספרסיוניסטי, איפשר לאותם יהודים משכילים להשתלב בבורגנות הגרמנית ולהשפיע עליה במידה שלא היה כדוגמתה קודם לכן. הנוכחות היהודית בקולנוע האקספרסיוניסטי עשויה להסביר, בין השאר, את הצגת העיר המודרנית כמקום מזמין ומאיים, מוכר וזר בעת ובעונה אחת. במובנים רבים אפשר לראות בסרטים אלה השתקפות של תהליך האקולטורציה – ההיטמעות של יהודים בתרבות המרכז־אירופית – מנקודת מבטו של הזר המבקש להיקלט.

רבים מיוצרי הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני היגרו למערב, בעיקר להוליווד, במהלך שנות ה־20 וה־30 (רובם, כמובן, נאלצו לעזוב עם עליית הנאצים לשלטון; אחרים עזבו עוד קודם לכן כדי לקדם את הקריירה שלהם מעבר לים). ההגירה, לצד ההעדפות התרבותיות של המשטר הנאצי, חתמה למעשה את חלקו של האקספרסיוניזם בקולנוע הגרמני. סממנים חזותיים

של האקספרסיוניזם שבו והופיעו בקולנוע הגרמני לאחר מלחמת העולם השנייה, בעיקר בקולנוע המזרח־גרמני המוקדם, שם שימשו להדגשת הקרבה וההמשכיות האידיאולוגית בין הדמוקרטיה הסוציאליסטית הצומחת במזרח לבין זו של האליטה התרבותית־אינטלקטואלית ברפובליקת ויימאר. יוצרי הקולנוע לאחר 1945 מצאו בקונוונציות האקספרסיוניסטיות שפה יעילה ומוכרת לתיאור הצלקות הנפשיות שהותירה מלחמת העולם השנייה. אך למעט כמה חריגים מרתקים, במזרח ובמערב כאחד, המאמץ לחדש ולהתאים את הנוסח האקספרסיוניסטי לתקופה החדשה גווע עד מהרה.

חרף הצלחתם של סרטים אקספרסיוניסטיים במערב אירופה ובארצות־הברית, ולמרות שיוצרים גרמנים רבים קנו להם שם עולמי בזכות יצירות אלה, ההגירה המשמעותית לא הובילה לפריחה של קולנוע אקספרסיוניסטי בהוליווד. עם זאת, כמה מסממני החזותיים המובהקים – ולעתים גם העלילתיים – שבו והופיעו בפילם־נואר האמריקאי החל בשנות ה־40 המאוחרות. הפילם־נואר, מבחינים חוקרי קולנוע, היה למעשה נקודת מפגש – אפילו מיוזג – של הקולנוע הפופולרי ההוליוודי והמודרניזם הגרמני.

הזיווג שנעשה בסרטים גרמניים אלה בין השינויים באופיו של המרחב העירוני, אופני ההתנהגות של הבורגנות השמרנית ותפיסת עולם לא רציונלית אכן קושר אותם למגמות "מודרניסטיות", שעסקו בביקורת המודרניות והשלכותיה החברתיות והנפשיות. אולם יש לזכור כי היסוד האוונגרדי והביקורתי בקולנוע האקספרסיוניסטי היה כרוך מלכתחילה בתרבות הזרם המרכזי. חלקם של שיקולים שיווקיים בהדגשת העיוות החזותי ובתוכנם ה"מוזר" והלא־הוליוודי בעליל, כבר צוין לעיל. יתרה מזו, חשוב להדגיש כי יוצרי הקולנוע האקספרסיוניסטי לא סגדו ליסודות אי־רציונליים ולא ביקשו להחליף את הליברליזם הבורגני ברעיונות מהפכניים כאלה או אחרים; ביקורתם כלפי השמרנות והיומרנות של התרבות הבורגנית קידמה את הצורך להיאבק נגד חדירתם של רעיונות מהפכניים אנטי־ליברליים לחברה המודרנית. כאשר בוחנים את יצירותיהם של קולנוענים כהנריק גאלן, קרל מאייר, קרל גרונה ואחרים לאורך השנים, אפשר לראות שאותם נושאים – ואותן "מסקנות" – חוזרים בסרטיהם מבעד לשינויים ניכרים בנוסח החזותי: שוב ושוב מופיעים בהם גיבורים שנופלים קורבן לתעתועיה של חברה אנטי־ליברלית – אי־רציונלית, גזענית, כאוטית – או לעריצות ושרירות לב; ופעם אחר פעם מבקש הקורבן להתגבר על מגמות אלה או אף להתריע על הסכנה שבהן. במלים אחרות, האקספרסיוניזם בקולנוע הגרמני מרתק גם כיום משום הצלחתו להעביר תחושות של ניכור וביקורת מודרניסטית, אך זאת במטרה לתקן – ולא לבטל – את המורשת הבורגנית־ליברלית.

הסרטים

- הסטודנט מפראג, 1913; בימוי: פאול וגנר (Wegener), שטלאן ריי (Stellan Rye); תסריט: שטלאן ריי, פאול וגנר, הנס־היינץ אוורס (Ewers)
- עצבים, 1919; בימוי ותסריט: רוברט ריינרט (Reinert)
- הקבינט של ד"ר קליגאר, 1920; בימוי: רוברט וינה (Wiene); תסריט: קרל מאייר (Mayer), הנס ינוביץ' (Janowitz)
- מבוקר עד חצות הליל, 1920; בימוי: קרלהיינץ מרטין (Martin); תסריט: קרלהיינץ מרטין, הרברט יוטקה (Juttke)
- הגולם: כיצד בא אל העולם, 1920; בימוי: פאול וגנר; תסריט: פאול וגנר, הנריק גאלן (Galeen)
- שברים, 1921; בימוי: לופו פיק (Pick); תסריט: קרל מאייר, לופו פיק
- המוות העייף, 1921; בימוי: פריץ לאנג (Lang); תסריט: פריץ לאנג, תיאא פון־הארבו (Harbou)
- מדרגות אחוריות, 1921; בימוי: ליאופולד יסנר (Jessner), פאול לני (Leni); תסריט: קרל מאייר
- המלט, 1921; בימוי: סונד גאדה (Gade), היינץ שאל (Schall); תסריט: ארווין גפרד (Gepard)
- טירת פוגלר, 1921; בימוי: פרידריך־וילהלם מורנאו (Murnau); תסריט: קרל מאייר
- פאנטום, 1922; בימוי: פרידריך־וילהלם מורנאו; תסריט: תיאא פון־הארבו
- נוספרטן, 1922; בימוי: פרידריך־וילהלם מורנאו; תסריט: הנריק גאלן
- ד"ר מאבוצה, המהמר, 1922; בימוי ותסריט: פריץ לאנג
- אותלו, 1922; בימוי: דימיטרי בוכובצקי (Buchowetzki); תסריט: דימיטרי בוכובצקי, קרל האגן (Hagen)
- רסקולניקוב, 1923; בימוי ותסריט: רוברט וינה
- חדר בובות השעווה, 1923; בימוי: פאול לני; תסריט: הנריק גאלן
- צללים, 1923; בימוי: ארתור רוביזון (Robison); תסריט: ארתור רוביזון, רודולף שניידר (Schneider)
- הרחוב, 1923; בימוי: קרל גרונה (Grune); תסריט: קרל גרונה, קרל מאייר
- האוצר, 1923; בימוי: גיאורג־וילהלם פאבסט (Pabst); תסריט: וילי הנינגס (Hennings)
- האדם האחרון, 1924; בימוי: פרידריך־וילהלם מורנאו; תסריט: קרל מאייר
- מטרופוליס, 1927; בימוי: פריץ לאנג; תסריט: תיאא פון־הארבו
- אלראונה, 1928; בימוי ותסריט: הנריק גאלן
- הקבינט של ד"ר לריפאר, 1931; בימוי: רוברט וולמות (Wohlmuth); תסריט: מקס הנסן (Hansen), פאול מורגן (Morgan), קרל יקן (Jöken)
- צוואחו של ד"ר מאבוצה, 1932; בימוי: פריץ לאנג; תסריט: תיאא פון־הארבו

לקריאה נוספת

- עופר אשכנזי, הליכה אל עבר הלילה: רציונליות וזהות בקולנוע של רפובליקת ויימאר (תל־אביב: עם עובד, 2010).
- Lotte H. Eisner, The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt (Berkeley: University of California Press, 1965 [1952])
- Thomas Elsaesser, Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary (London: Routledge, 2000)
- Noah W. Isenberg (ed.), Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era (New York: Columbia University Press, 2009)
- Anton Kaes, Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009)
- Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947)

במהלך הזמן	
1871	
- הכרזה על הקמת האימפריה הגרמנית (הרייך השני) באולם המראות שבארמון ורסאי. - אוטו פון ביסמרק הופך מקנצלר לרייכסקנצלר. וילהלם הראשון הוא קיסר גרמניה, מדינת הלאום המאוחדת של העם הגרמני.	
1899	
- זיגמונד פרויד מפרסם את ספרו פורץ הדרך <u>פשר החלומות</u>.	
1900	
- חברת באייר מוציאה לשוק תרופה ראשונה מסוגה: אספירין כגלולה מסיסה במים. - טיסת מבחן ראשונה לצפלין מתבצעת מעל אגם קונסטנס (בודנזה) שבמחוז הריין.	
1901	
- <u>בית בודנברוק</u>, הרומן הראשון של תומס מאן, רואה אור ומזכה את יוצרו בהצלחה מיידית.	
1905	
- אלברט אינשטיין מסביר את האפקט הפוטו־אלקטרי כזרימה של חלקיקים בדידים (קוואנטה) של קרינה אלקטרו־מגנטית. בהמשך אותה שנה הוא טובע את נוסחת הקשר בין מסה ואנרגיה, $E=mc^2$. - הסטודנטים לאדריכלות ארנסט־לודוויג קירכנר (Kirchner), אריך הקל (Heckel), פריץ בלייל (Bleyl) וקרל שמידט־רוטלוף (Schmidt-Rottluff) מקימים בדרזדן את קבוצת "הגשר". - הקבוצה דוחה את מוסכמות האמנות של התקופה וחותרת לביטוי בלתי אמצעי של החיים בני הזמן. - גרמניה בונה צוללת ראשונה, במסגרת תוכניתה להשתוות לבריטניה וצרפת בתחום זה. - פורץ מרד המאג'י־מאג'י במושבותיה של גרמניה במזרח אפריקה. - סלומה של ריכרד שטראוס, על פי מחזהו של אוסקר ווילד, זוכה להצלחה רבה למרות התנכלויות הצנזורה. - תערוכה ראשונה של קבוצת "הגשר" בלייפציג.	
1906	
- הנוירו־פתולוג הגרמני אלואיס אלצהיימר מזהה תסמינים פיזיים במוחה של אשה מתה שסבלה משיטיון בטרם זקנה. - קבוצת "הגשר" מוציאה לאור אלבום הדפסים, שנועד לסייע במכירת עבודותיהם באמצעות הפצתו בקרב "החברים הפסיביים", חוג תומכי הקבוצה.	



מגנוס צלר, נואם, איור להצחוק האדום מאת ליאוניד אנדרייב, 1919-20
Magnus Zeller, Speaker, illustration for The Red Laughter by Leonid Andreyew, 1919-20

1907	
	- חברת הנקל משיקה בדרזדן את אבקת הכביסה הביתית הראשונה, פרסיל. - ה"ורקבונד הגרמני", המאגד אדריכלים, מעצבים ותעשיינים לקידום תחומי העיצוב השונים, נוסד במינכן. - האמן מקס בקמן (Beckmann) מצטרף ל"סצסיון" של ברלין (עד 1913). - האמן מקס פכשטיין (Pechstein), חבר קבוצת "הגשר", מבקר באיטליה ובסוף השנה עוקר לפריז.
1908	
	- פכשטיין מבסס את קשריו עם האמנים הפוביסטים. - אמני "הגשר" משתתפים בתערוכה ה־16 של "הסצסיון" הברלינאי.
1909	
	- בכורת האופרה <u>אלקטרה</u> בדרזדן: שיתוף פעולה ראשון בין המלחין ריכרד שטראוס והמשורר הוגו פון־הופמנסטל (von Hofmannsthal). - במינכן נוסדת "אגודת האמנים החדשים" בראשות וסילי קנדינסקי (Kandinsky) ואלכסיי פון־יבלנסקי (Jawlensky). - חברי "הגשר" מציירים יחד באגם מוריצבורג שבקרבת דרזדן. <u>אמנות התצריב</u> מאת הרמן שטרוק (Struck) רואה אור בהוצאת פאול קסירר (Cassirer).
1910	
	- גוסטב מאהלר מנצח במינכן על הביצוע הראשון לסימפוניה השמינית שלו. - הרוורת ואלדן (Walden) מייסד בברלין את <u>Der Sturm</u>, כתב העת של האקספרסיוניסטים. - המוזיאון האתנוגרפי בדרזדן נפתח מחדש.
1911	
	- גרמניה משגרת ספינה לנמל אגאדיר שבמרקו (אז בשליטת צרפת) ומחוללת משבר עולמי. המשבר נפתר בהסכם פז, שלפיו גרמניה הכירה במעמדה של צרפת במרוקו ובתמורה צורפה "אפריקה המשוונית הצרפתית" לקולוניה הגרמנית של קמרון (שבמלחמת העולם הראשונה נכבשה, לצד טוגו, בידי מדינות ההסכמה). - חודשים ספורים לאחר מותו של גוסטב מאהלר, מנצח ברונו ולטר בראשונה על <u>שירת האדמה</u>. - פרנץ פפמפרט (Pfemfert) מוציא לאור את הגיליון הראשון של כתב העת הרדיקלי ("שבועון לתרבות ופוליטיקה חופשית") <u>Die Aktion</u> (1911–1932). - צייר הנוף קרל וינן (Vinnen) מפרסם את העצומה "מחאת האמנים הגרמנים", בחתימת 120 מעמיתיו, היוצאת נגד מעמדה המועדף של האמנות הצרפתית באוספים ציבוריים בגרמניה וקוראת לטיפול אמנות לאומית. כחודשיים לאחר מכן מתפרסמת עצומה נגדית, "המאבק על האמנות", בחתימת האמנים פרנץ מארק (Marc), לוביס קורינת (Corinth), אוגוסט מאקה (Macke), מקס בקמן,

מקס פכשטיין ועוד, לצד גלריסטים, אספנים מבקרים.	
- וסילי קנדינסקי, פרנץ מארק ואחרים מייסדים את "הפרש הכחול". - חברי "הגשר" עוקרים לברלין.	
1912	
- מלחמות הבלקן יוצרות מתח בין רוסיה, אוסטרר־הונגריה, גרמניה, צרפת ובריטניה. קיסר גרמניה וילהלם השני ויועציו מחליטים שלא לצאת לעת־עתה ל"מלחמת מגן" נגד צרפת ורוסיה. - במסגרת חגיגות גליון המאה של <u>Der Sturm</u>, חונך הרוורת ואלדן את גלריה "דר־שטורם" בברלין. בתערוכת הפתיחה מציגים אלה לצד אלה פוביסטים ואמני "הפרש הכחול". התערוכה הבאה מוקדשת לפוטוריזם האיטלקי. - לודוויג מיידנר (Meidner), ריכרד יאנתור (Janthor) ויעקב שטיינהרדט (Steinhardt) מייסדים את קבוצת "הפיתטיקר" (המצדדים בפאתוס) ומציגים בגלריה "דר־שטורם". - המדען הגרמני אלפרד וגנר (Wegener), המתרשם מהמתאם בין חופי אפריקה ודרום אמריקה, מציג את תיאוריית "נדידת היבשות". - המפלגה הסוציאל־דמוקרטית הגרמנית משיגה רוב ברייכסטאג. - ולטר גרופיוס (Gropius) ואדריכלים גרמנים מודרנים אחרים מפתחים את הסגנון הבינלאומי באדריכלות. - אלמנך של "הפרש הכחול" רואה אור במהדורה בת 1,100 עותקים בהוצאת פיפר, מינכן.	
1913	
- פרויד מפרסם את <u>טוטם וטאבו</u>. - רואה אור <u>מוות בוונציה</u> לתומס מאן. - פאול וברונו קסירר, מקס ליברמן (Liebermann), מקס בקמן וכשלושים אמנים בולטים נוספים פורשים מן "הסצסיון" הברלינאי.	
1914	
- גרמניה מבטיחה לתמוך באוסטרר־הונגריה אם ההתקוממות בסרביה תוביל למלחמה עם רוסיה. ב־28 ביוני נרצח בסרייבו הארכידוכס פרנץ פרדיננד. ב־1 באוגוסט גרמניה מכריזה מלחמה על רוסיה וכורתת ברית עם האימפריה העותמאנית. כוחות גרמניים חודרים ללוקסמבורג ותובעים מעבר בבלגיה הנייטרלית. ב־3 באוגוסט גרמניה מכריזה מלחמה על צרפת. בריטניה, הקשורה לבלגיה בחוזה הגנה, מכריזה מלחמה על גרמניה ב־4 באוגוסט. ב־23 באוגוסט יפן מכריזה מלחמה על גרמניה. צבא גרמניה חוצה את המארן לכיוון פריז. הבריטים מפציצים את תחנות הרכבת של קלן ואת הדגם האחרון של הצפלין בהאנגר שלו בדיסלדורף. - פורשי "הסצסיון" מקימים את "הסצסיון החופשי". - השבועון <u>Die Aktion</u> מייחד מקום לאמנות ומפרסם הדפסים של אמנים מקבוצת "הגשר" ואחרים. - בין המתגייסים לצבא: האמנים מקס בקמן, אריך הקל, ארנסט־לודוויג קירכנר, אוגוסט מאקה, פרנץ מארק, לודוויג מיידנר, מקס פכשטיין, קרל שמידט־רוטלוף, היינריך קמפנדונק (Campendonk), קונרד	

פליקסמולר (Felixmüller), גיאורג גרוס (Grosz), פאול קליי (Klee), אוסקר קוקושקה (Kokoschka), וילהלם להמברוק (Lehmbruck), אוטו מולר (Müller), מקס אופנהיימר (Oppenheimer).

1915

- בקרב אֵיפֶר (Ypres) מול הבריטים, הגרמנים עושים שימוש ראשון בלהביור.

1916

- קרל ליבקנטס ורוזה לוכסמבורג מקימים את "ליגת ספרטקוס" הרדיקלית.
- גיאורג גרוס משנה את שמו ל'ורג' גרוס במחאה על תעמולת המלחמה הלאומנית.
- תערוכת "האקספרסיוניזם הגרמני" מוצגת בגלריה אמיל ריכטר, דרזדן.
- המו"ל פאול קסירר מוציא לאור את כתב העת Der Bildermann (הצייר), המתמיד לפרסם הדפסי אבן של אמנים אקספרסיוניסטים.

1917

- התערוכה "מקס בקמן: עבודות על נייר", ובה 110 הדפסים ומאה רישומים, מוצגת בגלריה של יב. נוימן בברלין.

1918

- קיסר גרמניה וילהלם השני גולה לארצות השפלה. פרידריך אברט, מנהיג הפלג הימני המתון במפלגה הסוציאל־דמוקרטית, ממונה לקנצלר.
- 11 בנובמבר, מדינות ההסכמה וגרמניה חותמות על הפסקת אש.
- "ליגת ספרטקוס" יוצאת בהכרזה טקסית על כינון "הרפובליקה הגרמנית הסובייטית".
- המבקר פאול וסטהיים (Westheim) עורך את Die Schaffenden (היוצרים) – כתב־עת במתכונת אלבום הדפסים של אמנים שונים.

1919

- "ליגת ספרטקוס" הופכת למפלגה הקומוניסטית של גרמניה. הספרטקיסטים יוצאים לרחובות ברלין בקריאה למהפכה ומצליחים להשתלט על כמה מבני ציבור. קרבות הרחוב מסתיימים, מקץ עשרה ימים, עם תפיסתם ורציחתם של ליבקנטס ולוכסמבורג.
- האסיפה המכוננת בוחרת בפרידריך אברט לנשיא הרפובליקה החדשה – רפובליקת ויימאר – המחליפה את השלטון הקיסרי.
- נחתם חוזה ורסאי, המציין את סופה של מלחמת העולם הראשונה.
- אדולף היטלר מצטרף לסיעה הפרלמנטרית הזעירה "מפלגת העובדים הגרמנית", שחבריה חולקים את תפיסותיו האנטישמיות.
- ולטר גרופיוס מקים ומנהל את הבאוהאוס בוויימאר.

- הכלכלן מיינרד קיינס (Keynes) מפרסם את ספרו רב־ההשפעה ההשלכות הכלכליות של השלום, המבקר את גובה הפיצויים שנתבעה גרמניה לשלם במסגרת חוזה השלום.
- האמנים קונרד פליקסמולר, ג'ורג' גרוס והלמוט הרצפלד (Herzfeld, לימים ג'ון הרטפילד) מצטרפים למפלגה הקומוניסטית הגרמנית (KPD).

1920

- פוטש צבאי־ימני (בראשות וולפגנג קאפ) תופס את השלטון בברלין למשך ימים ספורים.
- הקומוניסטים מתקוממים בחבל הרוהר. הצבא נתקל בהתנגדות קשה בדיכוי המהומות.
- הסרט האקספרסיוניסטי הראשון, הקבינט של ד"ר קליגארי (מפיק: אריך פומר, במאי: רוברט וינה), יוצא אל האקרנים ומתקבל בהתלהבות רבה.
- סוחר האמנות קרל נירנדורף (Nierendorf) פותח בקלן את גלריה נירנדורף לאמנות חדשה.
- "מפלגת העובדים הגרמנית", שהיטלר אחד מבכיריה, משנה את שמה ל"מפלגה הנאצינל־סוציאליסטית".

1921

- פאול קליי מלמד בבאוהאוס ויימאר.
- פאול וסטהיים מוציא לאור את ספר חיתוך העץ, במהדורה מהודרת הכוללת חיתוכי עץ של קמפנדונק, שמידט־רוטלוף, הקל וליונל פיינינגר (Feininger).
- אדולף היטלר הוא מנהיג המפלגה הנאצית, המונה כ־3,000 חברים.

1922

- וסילי קנדינסקי מלמד בבאוהאוס ויימאר.
- בכורות לסרטים נוספרטו בבימוי פרידריך־וילהלם מורנאו וד"ר מאבזזה, המהמר בבימוי פריץ לאנג.
- גרמניה היא המדינה הראשונה המכוננת יחסים דיפלומטיים מלאים עם רוסיה הסובייטית.
- וילהלם פורטוונגלר (Furtwängler) מתמנה למנצח הפילהרמונית של ברלין.
- בגלריה ון־דימן (Van Diemen) בברלין מוצגת "תערוכת האמנות הרוסית" הראשונה. הכנסותיה מיועדות לתמיכה בקורבנות הרעב ברוסיה.

1923

- צרפת, בתמיכת בלגיה, משתלטת על מרכז התעשייה הגרמנית בחבל הרוהר.
- האינפלציה בגרמניה מטפסת לרמות דמיוניות. עד סוף השנה עומד מחירו של כיכר לחם על שני ביליון מארק.
- בפוטש מרתף הבירה במינכן מכריז אדולף היטלר על ממשל לאומני חדש. הפוטש נכשל כישלון חרוץ: היטלר ורבים מתומכיו נאסרים. בכלא הוא מکتוב את ספרו מיין קאמפף (מאבקי) לשותפו לתא, רודולף הס, שמעלה בפניו את רעיון "מרחב המחיה" (Lebensraum).
- מאמרו של פאול פכטר (Fechter) "המצב הפוסט־אקספרסיוניסטי" מתפרסם בכתב עת בעריכת פאול וסטהיים, Das Kunstblatt (עלון האמנות).



קתה קולביץ, עזרו לרוסיה, 1921
Käthe Kollwitz, Help Russia, 1921

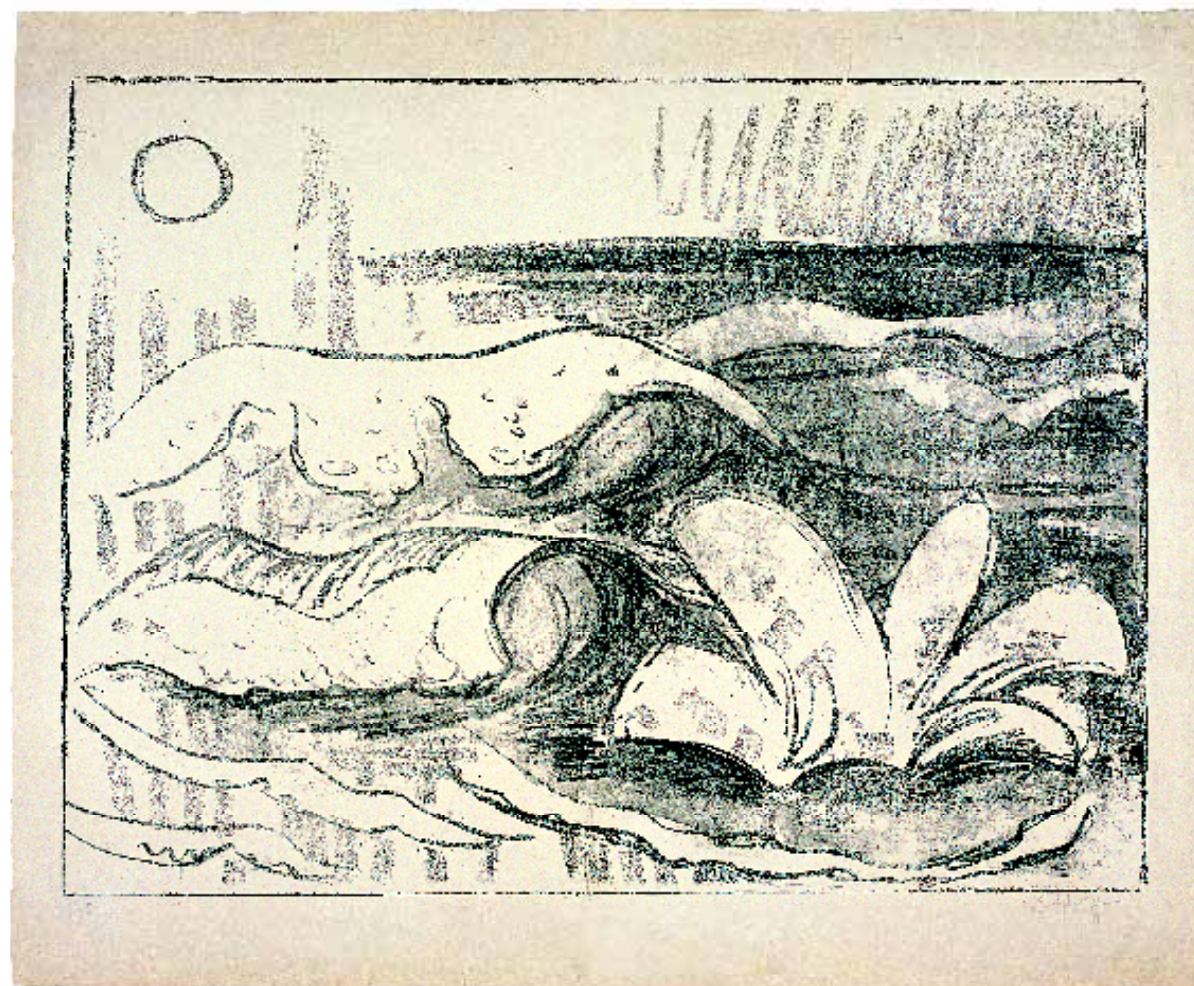
- גוסטב־פרידריך הרטלאוב (Hartlaub), האוצר של קונסטהאלה מנהיים, טובע את המונח "אובייקטיות חדשה" (Neue Sachlichkeit) לתיאור אמנות המתנגדת לסובייקטיביות ולפאתוס האקספרסיוניסטיים, וכן להפשטה.
- 1924
- מונפק מטבע חדש: המארק של הרייך (רייכסמארק), שערכו טריליון מארק ישנים.
- משפט שני בהמשך לתביעת הצנזורה נגד ג'ורג' גרוס, הוצאת "דר־מאליק" (Der Malik) והמו"לים וילנד הרצפלד (Herzfeld) ויוליאן גומפרץ (Gumperz), בעניין האלבום Ecce Homo (1922) ובו מאה הדפסי אופסט לפי רישומיו של גרוס. בית המשפט מורה על הוצאתם מן האלבום והשמדת לוחות ההדפסה של 22 דימויים "לא מוסריים" ועל החרמתה של חוברת הפרסום לאלבום.
- רואה אור הר הקסמים לתומס מאן.
- לאחר הרפורמה הכלכלית וצמצום סכומי הפיצויים שנכפו על גרמניה בתום המלחמה, מתחילה תקופה של יציבות יחסית בתחומי הכלכלה והפוליטיקה. בבחירות לרייכסטאג יורד כוחן של המפלגות הרדיקליות. המפלגה הסוציאל־דמוקרטית המתונה (SPD) מקבלת 26% מקולות הבוחרים.
- 1925
- בעקבות הבחירות ועליית כוחו של הימין השמרני בתורינגיה, נאלץ הבאוהאוס לעקור לדסאו.
- הרטלאוב אוצר בקונסטהאלה מנהיים את התערוכה "אובייקטיות חדשה: ציור גרמני מאז האקספרסיוניזם", ומבחין בשתי מגמות שליטות בציור הפיגורטיבי החדש: המגמה הווריסטית, המתמקדת בצורה האובייקטיבית של העובדות בעולם ההווה, והמגמה הקלסיציסטית, החותרת לאל־זמני. התערוכה נודדת ברחבי גרמניה.
- רואה אור הכרך הראשון של מין קאמפף.
- הפיזיקאי הגרמני בן ה־23 ורנר הייזנברג מפרסם את התיאוריה פורצת הדרך של מכניקת הקוואנטים.
- פילדמרשל פאול פון־הינדנבורג נבחר לנשיא רפובליקת ויימאר.
- חזה לוקרנו נחתם בשווייץ, במטרה לייצב ולהבטיח את גבולותיה של גרמניה עם צרפת ובלגיה.
- בכורה בברלין לאופרה וויצק מאת אלבן ברג.
- 1926
- מרסל ברוייר מעצב את "כיסא וסילי" המהפכני בחומריו (צינורות פלדה מכופפים) ובשיטות ייצורו.
- נוסדת תנועת הנוער של המפלגה הנאצית, ה"היטלריוגנד" (הנוער ההיטלראי).
- גרמניה מצטרפת לחבר הלאומים ומקבלת מושב קבוע במועצת החבר.
- האדריכל לודוויג מיס ון־דררוהה (Mies van der Rohe) מעצב בברלין אנדרטה לזכר קרל ליבקנט ורחה לוכסמבורג.
- ולטר גרופיוס מתכנן את הבניין החדש של הבאוהאוס בדסאו.
- בכורה בברלין לסרטו של סרגיי אייזנשטיין אוניית הקרב פוטיומקין, לאחר הסרת צו שאסר על הקרנתו.

- 1927
 - בכורת סרטו של פריץ לאנג מטרופוליס.
 - הייזנברג מפרסם את "עקרון אי־הוודאות", לפיו אי־אפשר להגדיר בוודאות את הפוזיציה והמומנטום של חלקיקים תת־אטומיים.
 - הרמן הסה מפרסם את הרומן המיסטי זאב הערבות, המבוסס על תפיסת האישיות הכפולה.
 - ארנולד צווייג מפרסם את הרומן האנטי־מלחמתי הריב על סמל גרישה.
 - בספרו הווייה וזמן מנסח הפילוסוף מרטין היידגר טיעון אקזיסטנציאליסטי סביב המושג "היות שם" (Dasein).
 - תפיסת המגורים המודרניסטית מתנסחת בפרויקט וייסנהוף בשטוטגרט – שכונה לדוגמא, שלהקמתה חברו מיטב אדריכלי הסגנון הבינלאומי.
- 1928
 - אלפרד רוזנברג, העורך הראשי של Völkischer Beobachter (המשקיף העממי) וחבר "מפלגת העובדים הנאציונל־סוציאליסטית" מאז 1920, מייסד במינכן את "החברה הנאציונל־סוציאליסטית לתרבות גרמנית" (לימים "הליגה לקידום התרבות הגרמנית") כמכשיר תעמולה נגד האמנות המודרנית ה"מנוונת".
 - מרסל ברוייר מעצב את הגרסה הקלאסית של כיסא הצינוורות המכופפים דמוי האות S, הקרוי על שמו.
 - אופרה בגרוש מאת ברטולט ברכט וקורט וייל זוכה להצלחה בברלין.
- 1929
 - היינריך הימלר מתמנה למפקד האס־אס, "ארגון ההגנה והמודיעין" של המפלגה הנאצית, שראשיתו במשמר האישי של היטלר.
 - אריך־מריה רמארק מפרסם את במערב אין כל חדש, המבוסס על שירותו הצבאי כחייל גרמני פשוט במלחמת העולם הראשונה.
 - מיס ון־דר־רוהה מעצב את "כיסא ברצלונה" לביתן הגרמני ביריד העולמי בעיר זו.
- 1930
 - יוזף פון־שטרנברג מביים את מרלן דיטריך בסרטו המלאך הכחול. הסרט דובר גרמנית ואנגלית ודיטריך הופכת לכוכבת בינלאומית.
 - בכורת ההצגה עלייתה ונפילתה של העיר מהגוני, מאת ברכט ווייל, בלייפציג.
 - אלפרד דָּבלין מפרסם את הרומן ברלין אלכסנדרפלאץ.
 - רוברט מוסיל מפרסם את הכרך הראשון של האיש בלא תכונות.
 - היטלר ממנה את יוזף גבלס לראש מטה התעמולה של המפלגה הנאצית.
 - מדינות ההסכמה מסיגות את כוחותיהן מחבל הריין חמש שנים לפני המועד הקבוע בהסכם ורסאי.
 - המפלגה הנאצית היא השנייה בגודלה ברייכסטאג (107 מושבים).

- 1931
 - גבלס קובע את "דר פירר" (המנהיג) כתואר חובה בפנייה להיטלר במפלגה הנאצית.
- 1932
 - היטלר מתמודד בבחירות לנשיאות הרפובליקה וזוכה ב־36% מהקולות. למפלגה הנאצית 230 מושבים והיא המפלגה הגדולה ברייכסטאג.
 - בעקבות המשבר הכלכלי העולמי, האבטלה גואה למדרגה חסרת תקדים. בגרמניה שישה מיליון מובטלים.
 - הרוורת ואלדן מהגר לברית־המועצות (שם, ב־1941, ימצא את מותו בכלא כקורבן הסטליניזם).
 - באוהאוס דסאו נסגר בעקבות עליית הימין. מיס ון־דר־רוהה מפעיל את בית הספר בברלין למשך שנה נוספת, עד סגירתו הסופית בידי הגסטפו.
- 1933
 - רואה אור הכרך השני של האיש בלא תכונות למוסיל.
 - הנשיא הינדנבורג ממנה את היטלר לקנצלר הרפובליקה הגרמנית. אחד מתקנותיו הראשונות: ציווי על עיקורם של הלוקים במחלות נפשיות ותורשתיות.
 - שריפת הרייכסטאג במהלך הבחירות מאפשרת להיטלר להחיל תקנות לשעת חירום המגבילות את החירויות האזרחיות. תקנות אלה מאפשרות לפטר משירות המדינה את אלה שנחשדו כי דם לא ארי זורם בעורקיהם או כמתנגדי השלטון. טיהור דומה מתבצע בתחומי התרבות באמצעות "לשכת התרבות של הרייך" בראשות גבלס. אמנים רבים מכל תחומי היצירה עוזבים את גרמניה.
 - ברחבי המדינה מוצגות "תערוכות העיוות", ראשית מבצע ההוקעה וההדרה ששיאו בתערוכה "אמנות מנוונת" במינכן, 1937.
 - גרמניה פורשת מחבר הלאומים.



אוטו מולר, דינונות בסילט, 1920 בקירוב
Otto Müller, Dunes at Sylt, ca. 1920



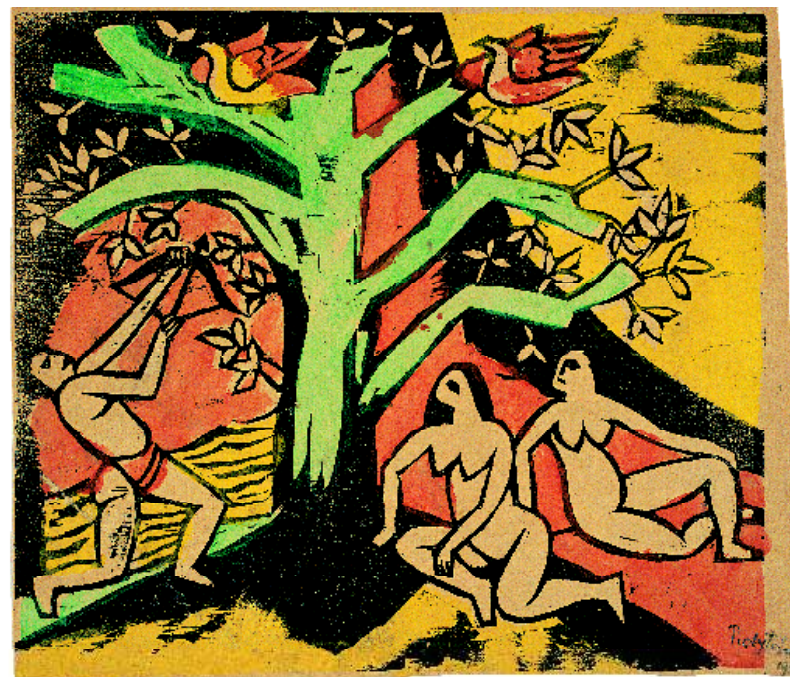
קרל שמידט־רוטלוף, גלים, 1927
Karl Schmidt-Rottluff, Waves, 1927



אריך הקל, איש דג בצלצל, 1909
Erich Heckel, Man Harpooning, 1909



אמיל נולדה, ילדי היער, 1911
Emil Nolde, Children of the Woods, 1911



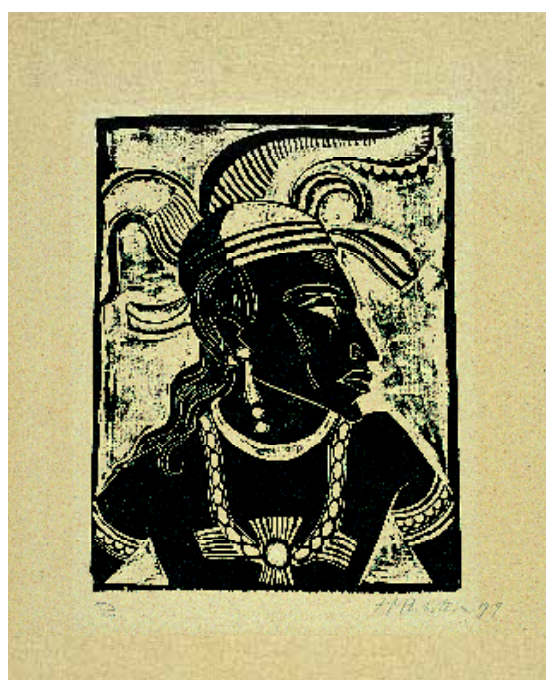
מקס פכשטיין, ציד הצלי לארוחת החג, 1911
Max Pechstein, Killing of the Banquet Roast, 1911



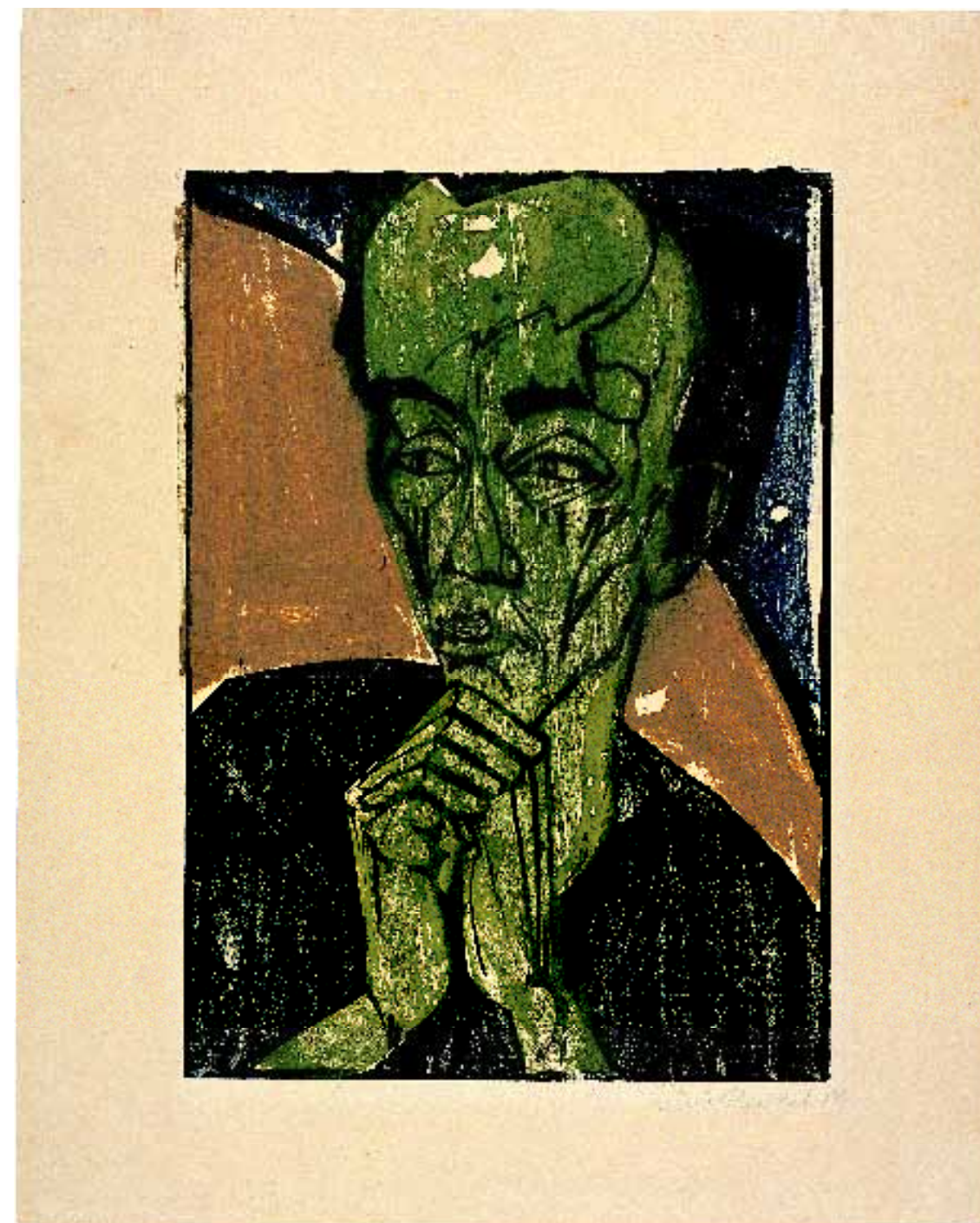
מקס פכשטיין, דייגים שבים הביתה, 1923
Max Pechstein, Fishermen Returning Home, 1923



קרל שמידט־רוטלוף, רקדנית III, 1922
Karl Schmidt-Rottluff, Dancer III, 1922



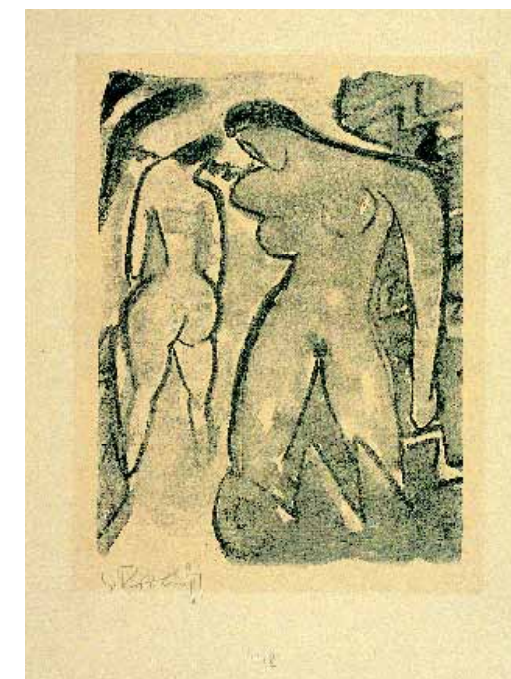
מקס פכשטיין, ראש אקזוטי I, 1917
Max Pechstein, Exotic Head I, 1917



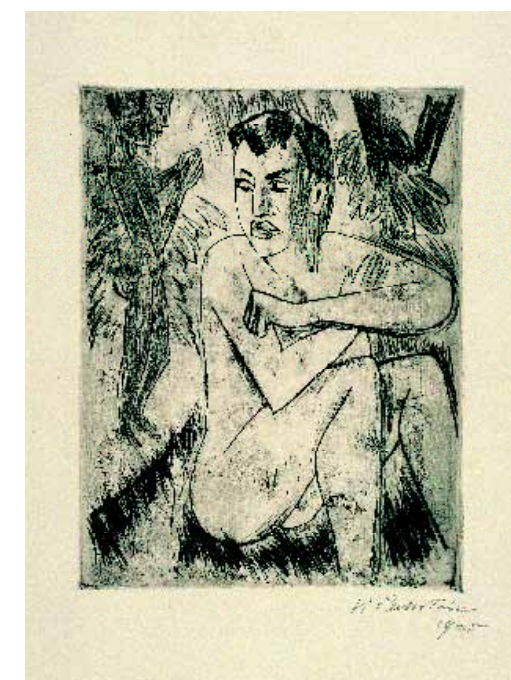
אריך הקל, דיוקן עצמי, 1919
Erich Heckel, Self-Portrait, 1919



אוטו מולר, שני ילדי צוענים לפני בקתה, 1926-27
 Otto Müller, Two Gypsy Children in front of a Hut, 1926-27



קרל שמידט־רוטלוף, בין השיחים, 1914
 Karl Schmidt-Rottluff, In the Bushes, 1914



מקס פכשטיין, מדוכדך, 1920
 Max Pechstein, Dispirited, 1920



מקס פכשטיין, דיאלוג, 1920
Max Pechstein, Dialogue, 1920

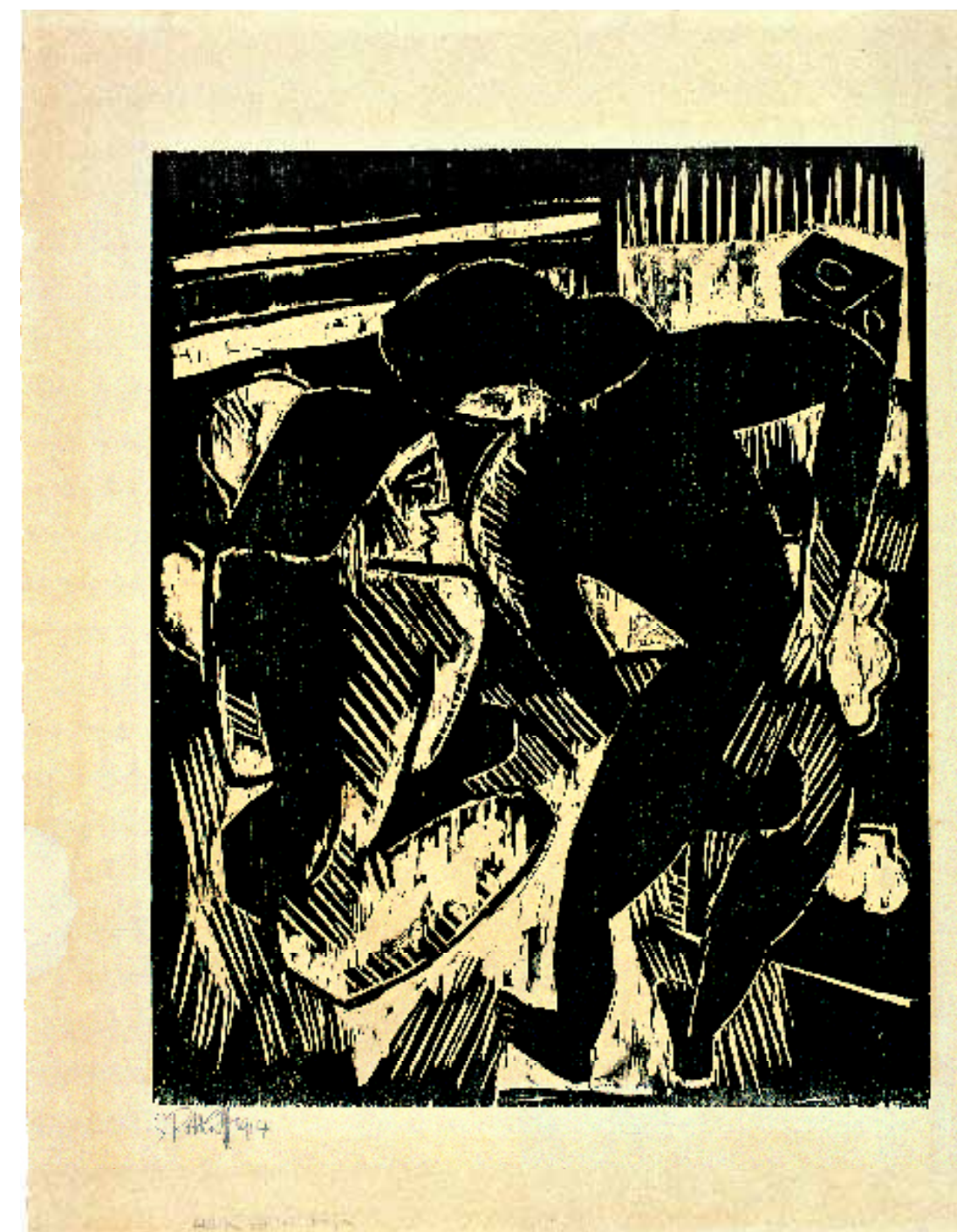


קרל שמידט־רוטלוף, דיוקן עצמי / ראש גבר, 1914
Karl Schmidt-Rottluff, Self-Portrait / Man's Head, 1914

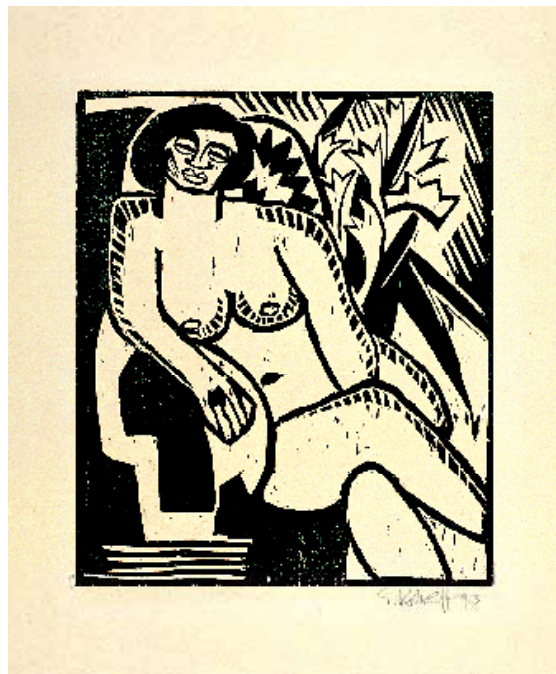


מקס פכשטיין, יושב בעירום חלקי, 1915 בקירוב
Max Pechstein, Seated, Half-Naked, ca. 1915

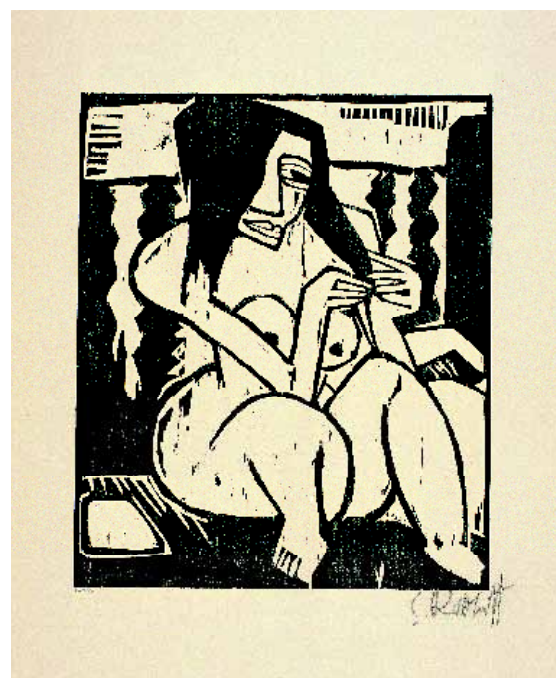
קרל שמידט־רוטלוף, עירומה יושבת, 1914
Karl Schmidt-Rottluff, Seated Nude, 1914



קרל שמידט־רוטלוף, עירומים בסטודיו, 1914
Karl Schmidt-Rottluff, Nudes in the Studio, 1914



קרל שמידט־רוטלוף, עירומה יושבת עם פרחים, 1913
Karl Schmidt-Rottluff, Seated Nude with Flowers, 1913



קרל שמידט־רוטלוף, אשה בשיער פזור, 1913 (1920)
Karl Schmidt-Rottluff, Woman with Loose Hair, 1913 (1920)



קרל שמידט־רוטלוף, דיוקן ג. (גוטמן), 1914
Karl Schmidt-Rottluff, Portrait of G. (Guthmann), 1914

את הזוג המטייל בטבע – הגבר המורה כיוון ודרך, והנער שכל ישותו מרוכזת בנאמר – צייר אריך הקל בטמפרה על בד בעיצומה של מלחמת העולם הראשונה (1917), וחיתוך העץ נעשה לפי הציור שנתיים לאחר מכן. המטיילים הם המשורר סטפן גיאורגה (1868-1933) ופרח המשוררים מקסימיליאן קרוננברגר (1888-1904). ב־1902, כאשר פגש לראשונה את קרוננברגר בן ה־14, היה גיאורגה משורר ידוע, מייסדו ועורכו של כתב העת הספרותי *Blätter für die Kunst* (עלון לאמנות, 1892-1919), מתרגם של דנטה, שייקספיר ובודלר לגרמנית, ומנהיגו של חוג ספרותי רב־השפעה שנודע כ"חוג גיאורגה". מאחוריו כבר היו כמה אהבות גדולות למשוררים צעירים, ביניהם הוגו פון־הופמנסטל (von Hofmannsthal) ופרידריך גונדולף (Gundolf) – אבל קרוננברגר ("מקסימין", בפי גיאורגה), שחלה ומת כשנתיים לאחר היכרותם, היה למושא של סגידה ופולחן מתמשך. האלהת העלם המת עולה בבירור מן השורות הבאות, הלקוחות ממחזור השירים *מקסימין* (1907): "לאחד אתה ילד, לאחר חבר, / למבטי אלוה נערץ, / שאת ישותי מצמרר"¹.

דמותו של מקסימין – המייצגת את כל היפה, ההרמוני והטהור – נשזרת בקריאתו המפורשת של גיאורגה להרס מוחלט של העולם המודרני והקמת עולם חדש על חורבותיו. התנגדותו הרדיקלית למציאות בת־זמנו נבעה מתפיסת עולם שמרנית, שהתבססה על פרשנות אקסצנטרית למדי למחשבת ניטשה; ביטוייה המפורש של תפיסת עולם זו בספרו *הטבע השביעי* – שבו דחה באורח בלתי מתפשר את ההווה המדורדר, ההמוני והמרוקן מרוח – קשר לו הילה משיחית בקרב מעריציו. הוא וחוגו היו נוכחות חשובה בחיי התרבות של תקופתו.

הרוחניות האליטיסטית של גיאורגה וייאשו מתרבות המערב ומן המציאות הפוליטית התגלגלו בהתקפה על כל הפלגים הפוליטיים שפעלו בזמנו, החל בסוציאלי־דמוקרטיים וכלה בשמרניים. הוא הוקיע את הקפיטליזם ושלל מכל וכל את האינדיווידואליזם ואת הדמוקרטיה. החוג שאיגד סביבו היה בבחינת מימוש ראשוני של תפיסתו החברתית, שלפיה היחיד מוצא את ייעודו רק במסגרת קבוצה שבראשה אדון – מנהיג ריכוזי בעל סמכויות־על, שבוחר בקפידה את החברים הראויים להיכלל בקולקטיב שכזה. דברי הסופר קלאוס מאן (1906-1949), אחד החברים הצעירים בחוג גיאורגה, מבהירים את מעמדו המיוחד בעיני חסידיו:

הערצתי אותו בלי גבולות. ראיתי בו מנהיג ונביא, דמות של כהן קיסרי, כפי שהציג את עצמו. בתוך ציוויליזציה רקובה וברברית, הוא היה התגלמות של יושרה אנושית ואמנותית, זיווג של משמעת ותשוקה, חן ותפארת. כל מחווה ממחווותיו היתה לנו למופת. הוא עיצב את הביוגרפיה שלו כמיתוס. המחזור *מקסימין* היה מבוע פילוסופי והתגלות של ממש לעדת חסידיו: אחדות המוסר והיופי כמו מצאה את הגשמתה במסתורין של מקסימין. בו מצאתי פיוס בין האתוס ההלני לנוצרי. אישיותו הסמכותית של גיאורגה פתרה (או לפחות כך האמנתי) את הקונפליקט העמוק – זה שאיבחנו היינריך היינה – בין אינטואיציה לחדות התפיסה, קונפליקט השזור כחוט השני בעבודתו של פרידריך ניטשה. נעורי הוקירו את שומר ההיכל גיאורגה, שמשימתו ופועלו מתוארים בשירתו. כאשר הגל העכור של הניהיליזם איים לבלוע את תרבותנו, הוא נרתם להצלתה כחוזה לוחם, כאביר רב־השראה.²



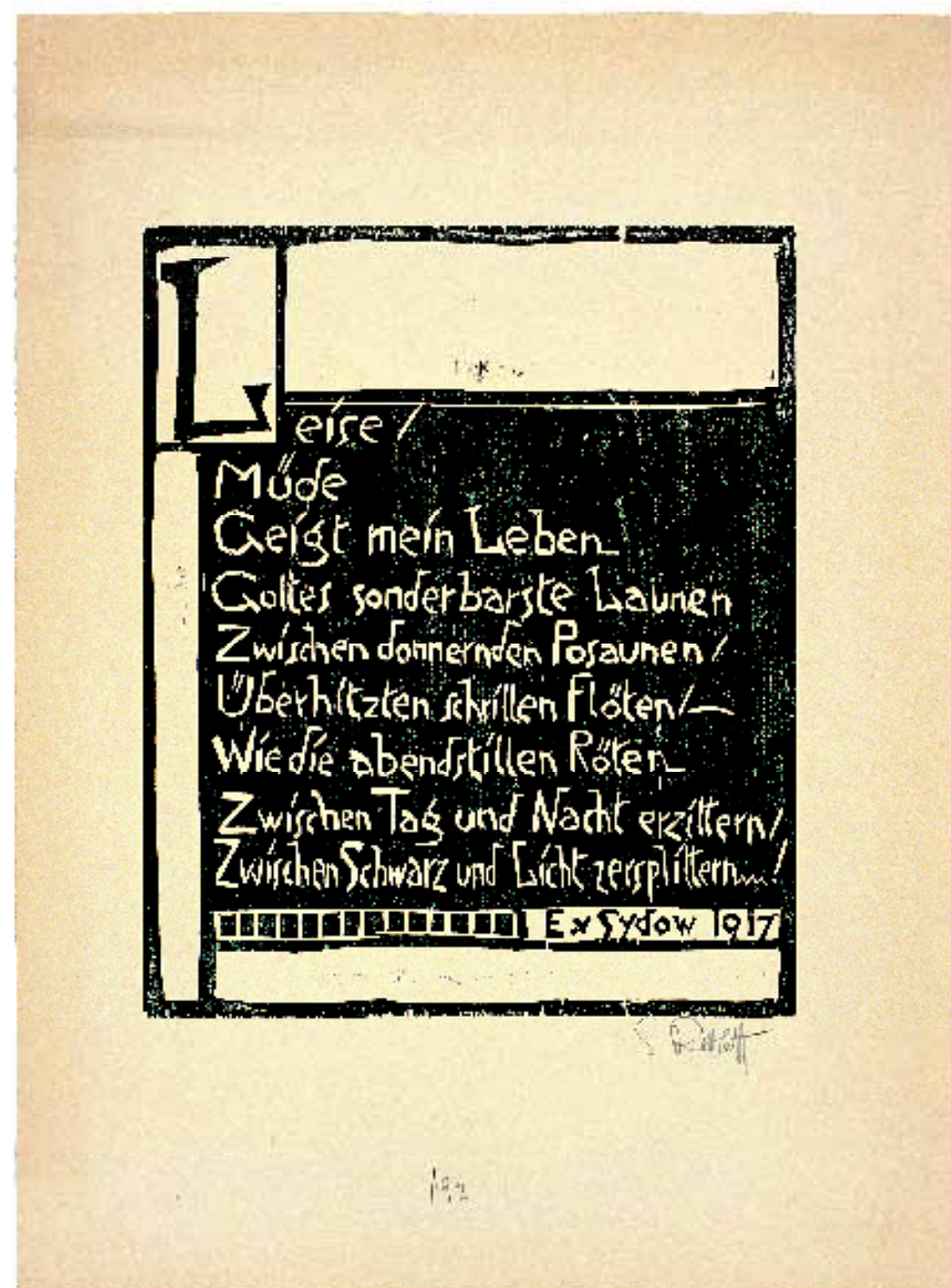
אריך הקל, *הטיול*, 1919
Erich Heckel, *The Stroll*, 1919

המסורת האריסטוקרטית החדשה שחזה גיאורגה, מהפכנית-שמרנית, אינה חפה מנימות של "גזענות רוחנית", שהרי הכישורים האציליים של הנבחרים לקבוצת עלית זו טבועים בדמם. גיאורגה אמנם לא היה אנטישמי ועם חוגו נמנו לא מעט יהודים – אך ההסתגרות בגבולות הרוח לא הדירה ממשנתו מובנים פוליטיים, וקשה להתעלם מזיקה מסוימת בינה לבין עיקרי הפאשיזם. ואכן, הנאצים מיהרו לאמצה אל חיקו – בעוד גיאורגה, נאמן בדרכו לעקרון השלילה, סירב להיגרף בחיבוק הדוב של המשטר ועזב את גרמניה. החסידים שנותרו מאחור נגררו, ברוח הרדיקליזם האקסצנטרי שלו, אל הקצוות הקיצוניים של מגמות זמנם, מימין ומשמאל: אל שורות המפלגה הנאציונל-סוציאליסטית – אך גם אל השמאל הקיצוני, ואף אל מחתרת המרד בפיהרר (פון-שטאופנברג).

את תפקיד המשמשים ביצירתו של עולם חדש וטהור ייעד גיאורגה למשוררים. להכרה זו בכוחה של השירה ליצור עולם חלופי נלוותה הסתגרות באסתטיזם טהרני, המתנכר לנורמות החברה החומרנית וההמונית. האסתטיזם היה לגיאורגה מרחב אוטופי של תובנות הנולדות מהתנסות בחומריות של השפה עצמה – התנסויות שהניבו את "גופן גיאורגה" (שדמה לכתב-ידו), לצד הימנעות מכללי הכתיבה בגרמנית (המחייבים, למשל, אות גדולה בראש שמות עצם), המצאת חלופות לסימני הפיסוק המוסכמים, העלאה באוב של ארכאיזמים לשוניים ומלים נדירות, ובשלב מסוים אף הדרה של מלים שאינן ממקור גרמני מכתב העת *Blätter für die Kunst*. העיסוק בשפת השירה כשלעצמה (תוך התנגדות לריאליזם בן הזמן), וכן הערטול של תחבולות הייצוג, עשויים להעלות על הדעת תפיסות של אוטונומיות מודרניסטית; אולם גיאורגה, שאצלו הפורמליזם נגזר מדפוסי המבע היווניים-קלאסיים בהשראת פולחנים דיוניסיים והלכי רוח ניטשיאניים (אנשי חוגו חגגו מיניות משוחררת והתהלכו ברחובות מינכן בטוגות רומיות שתחתן הוחבאו פגיונות), היה ממבקרי השמרניים והנוקשים ביותר של המודרניזם על כל היבטיו.

תיעובו של גיאורגה את האקספרסיוניזם היה ידוע לכל, ולכן תיאורו בידי אריך הקל אינו מובן מאליו. הקל, שלא נמנה עם חוגו של גיאורגה, התוודע לרעיונותיו מיד שנייה במהלך המלחמה: מפקדו, היסטוריון האמנות ולטר קזבאך (Kaesbach), העריך את גיאורגה, וחברו לשירות, המשורר ארנסט מוריץ (Moritz), היה מתלמידיו. דומה שההתוודעות לדברים בעיתוי המשברי של שירותו הצבאי כחובש, כמי שנחשף מדי יום לכאב ולסבל, תרמה להשפעתם המתמשכת. מלבד ציור הטמפרה וחיתוך העץ הנדונים, גיאורגה וחוגו מתוארים גם בסדרת ציורי קיר שיצר הקל במוזיאון אנגר שבארפורט (1922-23). הקל – שהתבלט בכישוריו הארגוניים בקבוצת "הגשר", ומי שהיה חברו הקרוב של פרנץ פפמפרט (Pfemfert) הפציפיסט (מייסד כתב העת השמאלני *Die Aktion*) ופעיל ב"מועצת האמנות" וב"קבוצת נובמבר" הסוציאליסטיות – פרש בראשית 1919 מפעילות פוליטית וחברתית והקדיש את זמנו לאמנות ולחוג חבריו הברלינאים, שסבב את חוגו של גיאורגה. הסתגרות זו קיבלה ביטוי גם בעבודתו, שהיתה למאופקת יותר ועדינת צבע. מושאי עבודתו המאוחרת – נופים רחבי ידיים המוארים בזוהר פנימי, ומראות טבע דומם בשמן ובצבע מים – החליפו את תיאורי האנשים בטבע ובעיר ודחקו את ההדפס ממרכז עשייתו אל שוליה.

- 1 ראו: John Simon, "The Poet of the Reich", *The New Criterion*, 22:2 (October 2003), pp. 20-26
- 2 "Famous Homosexuals: Stefan George", 2000; in: www.gay-art-history.org/stefan-george-gay.html



קרל שמידט-רוטלוף, שיר מאת אקרט פון-סידוב, 1917 (1919)
Karl Schmidt-Rottluff, *Poem by Eckart von Sydow*, 1917 (1919)